

NOSTALGIA

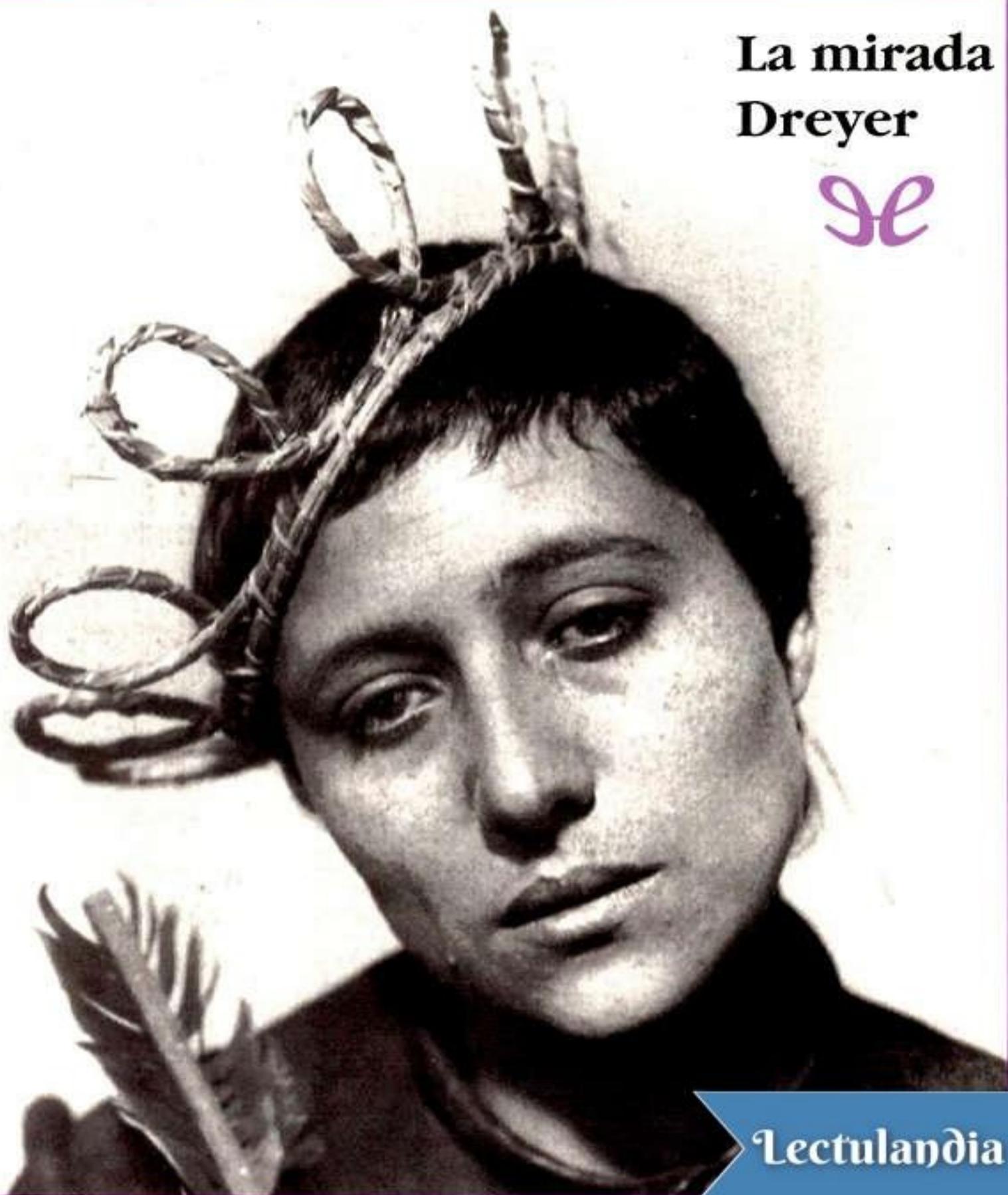
Revista de Cine

Nº 5

ENERO, 1991

500 pts.

La mirada Dreyer



Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

Nosferatu

La mirada de Dreyer

Nosferatu - 5

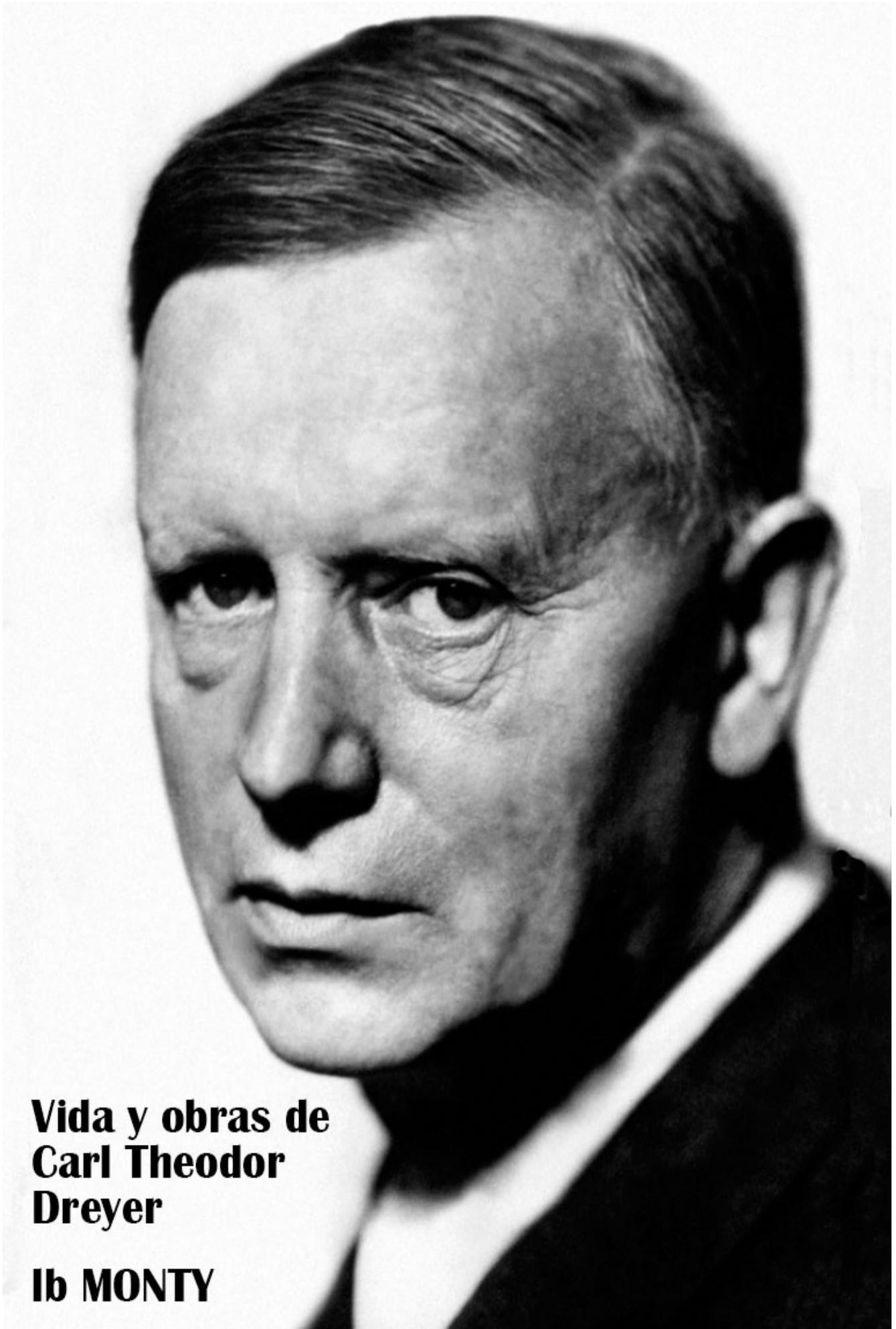
ePub r1.0

Titivillus 29.06.17

Título original: *La mirada de Dreyer*
Nosferatu, 1991

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



**Vida y obras de
Carl Theodor
Dreyer**

Ib MONTY

Hoy en día. Carl Th. Dreyer es considerado por mucha gente como uno de los maestros del cine. 100 años después de su nacimiento y 21 después de su muerte, su imagen como artista está más viva que nunca. Su fama se sustenta en las 14 películas que hizo entre 1918 y 1964. Muchas de estas películas se proyectan continuamente, no sólo en las filmotecas, cineclubs y universidades, sino también en cines comerciales. Hace poco, un público totalmente nuevo ha podido contemplar su obra de arte muda, **La pasión de Juana de Arco** (1928), con música en directo. Es una extraña paradoja que esta película, que quizás necesite menos que cualquier otra de acompañamiento musical, haya inspirado a compositores de nuestra época para hacer nuevas obras, desde la música tradicional hasta la electrónica. Pero esta es sólo una de las múltiples paradojas relacionadas con la obra de Dreyer. Otra es que la primera biografía en profundidad sobre Dreyer, quien fue el más reservado de todos los grandes realizadores, es una psicobiografía, que desvela los secretos sobre la primera etapa de su vida y que enfoca su obra desde el punto de vista del terrible destino de su madre biológica.

Quizás haya llegado la hora de decir que *“hay que proteger a Dreyer de sus admiradores”*. Siempre es peligroso que un artista se convierta en un monumento, y el caso de Dreyer implica claramente ese riesgo. En Dinamarca siempre fue considerado como una persona solitaria que no tenía contactos con el mundo del cine. No tuvo predecesores ni sucesores, ni personas comparables a él en su época. El tipo de cine que hacía era único, tanto en el contexto danés como en el internacional. Una persona solitaria se convierte fácilmente en un monumento; sin embargo, no había nada más alejado de la mentalidad de Dreyer que querer aparecer como un *Übermensch* sobresaliendo de los demás.

Como persona era un hombre amable, un poco irónico, de gran cultura y educación, que vivía una vida modesta y tranquila junto con su mujer Ebba. Cuando yo le conocí, ya tenía más de setenta años, parecía un funcionario retirado y la gente de la calle nunca se imaginaría que era un genial director de cine. Era muy consciente de su propia capacidad, y por ello hacía caso omiso de sus aduladores. Dreyer prefería que se le hablara con sinceridad acerca del cine, y el cine era casi el único tema de sus conversaciones, porque no sólo sus películas trataban de pasiones sino que las películas eran su única pasión.

Creo que Dreyer estaría un poco sorprendido del interés que los estudiantes de hoy en día tienen por su obra. La cantidad de literatura escrita en torno a él está ampliándose rápidamente. Se organizan seminarios y simposiums sobre su persona, y existe el riesgo de que sus películas sean enterradas por la cantidad de trabajos *teóricos* que giran en torno a la obra de Dreyer, vista desde todos los ángulos posibles. Por ello es importante que se recuerde a la gente que no es necesario ser estudiante para disfrutar de las películas de Dreyer. Por supuesto, se pueden ver desde distintos puntos de vista, pero sus mejores películas pueden ser consideradas simplemente como obras de arte universales que comunican experiencias humanas,

explorando el alma de los humanos tal como se refleja en el rostro.



Carl Th. Dreyer trabajando como periodista con gorro de lana en la llegada a Copenhague del profesor Cook, tras su expedición al Polo Norte.

Dreyer era hijo ilegítimo. Nació el 3 de febrero de 1889 en Copenhague, hijo de Josefina Nilsson, sirvienta sueca, y Jens Christian Torp, terrateniente danés. Fue adoptado por el tipógrafo Carl Th. Dreyer y su mujer, Marie. Josefina Nilsson murió en 1891, víctima de un envenenamiento producido por un aborto provocado por ella misma. Dreyer se enteró de lo ocurrido a su madre cuando tenía 18 años. Nunca conoció a su padre, que murió en 1928.

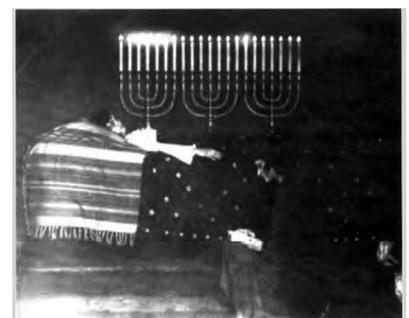


Estudios de la “Nordisk Films Kompagni” en Valby (arrabales de Copenhague), donde trabajó Dreyer como asesor y guionista.

Dreyer no tuvo una infancia muy feliz y se marchó de casa a los 17 años. El primer trabajo que desempeñó fue en una oficina de telégrafos, pero en 1909 empezó a trabajar como periodista. Fue enviado especial de dos periódicos de Copenhague y en 1912 hizo de periodista para un tercero. Entre otras cosas, escribió una serie de artículos retratando de forma satírica, y a veces sarcástica, a personas célebres de aquella época, lo cual le llevó a su primer contacto con el mundo del cine.

Empezó a escribir guiones de películas en 1912. En el año siguiente se incorporó a la mayor compañía productora danesa, la *Nordisk Films Kompagni*, a tiempo parcial, y a partir de 1915 ya trabajó para la *Nordisk*, con horario completo, como asesor y escritor de guiones.

En 1919, Dreyer tuvo su primera oportunidad para dirigir una película. **Presidente**. Aunque la primera obra de este director de 29 años es un melodrama en el estilo tradicional de la *Nordisk*, que los críticos contemporáneos recibieron con indiferencia, está claro que ya tiene el típico “toque Dreyer”. Como todas sus películas, no se hizo



partiendo de un guión original. Dreyer trabajó sobre una novela de 1883 de Karl Emil Franzos, que se había traducido al danés aquel año.

El Presidente (1918-19),
primer film de Carl Th.
Dreyer.

Era característico de Dreyer tomar la obra de un autor de 2 o 3 generaciones anteriores a la suya. Aparte de algunas excepciones (Holger Drachmann, Herman Bang, Kaj Munk y Hjalmar Soderberg), también prefirió basar sus guiones en autores de segunda o tercera categoría. Comparándola con la novela de Franzos, la película está marcada por una mayor simplicidad. En esta obra inicial se puede observar que Dreyer tiende a la abstracción en su esfuerzo por llegar más allá del naturalismo que formó su gusto literario.

También se puede reconocer a Dreyer en los temas de la película, relacionados con la culpa y la mujer atormentada; en el estilo pictórico, en los decorados, en la composición... y en los primeros planos de los rostros. Una de las fuentes de inspiración de Dreyer fue el gran pintor danés Vilhelm Hammershoi, con sus cuadros de tono gris y de interiores. Como la de muchos grandes artistas, la obra de Dreyer está caracterizada por la cantidad relativamente reducida de temas en torno a los cuales se desarrollan siempre sus películas. Una de las características de su obra es el sufrimiento del hombre —o más bien de la mujer—, y su mundo está lleno de *mártires*. Sin embargo, el sufrimiento y los martirios no son elementos fundamentales: son sólo manifestaciones o consecuencias del mal. Y es la maldad y su influencia sobre las personas lo que él retrata a lo largo de toda su obra. En su segunda película, **Páginas del libro de Satán** Dreyer empezó a tratar este tema, y nunca dejó de ocuparse de él: el poder del mal sobre la mente humana. Para esta película, que consiste en cuatro historias que representan las tentaciones de Satanás para el hombre a través de los siglos, Dreyer se inspiró directamente en la obra de D. W. Griffith **Intolerancia**, que vio en 1918 y que le impresionó fuertemente. De nuevo la película de Dreyer fue más simple que la obra que le inspiró, y en su versión lo más importante era la descripción que Dreyer hace de la mujer como víctima.

Pero aunque Dreyer es el maestro del cine trágico, su producción también incluyó películas de carácter más ligero. Su tercera película, **La mujer del párroco**, que realizó en Suecia en 1920 y que se lanzó antes de **Páginas del libro de Satán**, es una película divertida y entretenida sobre un joven coadjutor que tiene que casarse con la viuda de un predicador para conseguir un puesto de trabajo.

Los realizadores suecos Sjöström y Stiller inspiraron a Dreyer con sus obras, **La mujer del párroco** fue filmada en el lugar de los hechos, y era una combinación de unas exquisitas escenas lírico-documentales con un humor rural y grosero. En el film destaca la excelente interpretación de Hildur Carlberg como el viejo viudo que, en sus últimos momentos, facilita el matrimonio del joven clérigo con la mujer que ama.

El mismo ambiente idílico y rural se encuentra más tarde en la película **La novia de Glomdal**, de 1925, de la cual desafortunadamente sólo existe una versión muy recortada. También fue filmada en Noruega y era del típico estilo sueco, tan

característico en Dreyer y que fue tan valorado. Sin embargo, antes de realizar la película **La novia de Glomdal** Dreyer hizo dos películas en Alemania y otra en Dinamarca. La obra danesa **Erase una vez** era su versión de una obra clásica, basada en un cuento danés. No estaba muy satisfecho con esta obra, y sólo dos terceras partes han sobrevivido. Pero los fragmentos que han quedado muestran a Dreyer en su faceta más satírica en las escenas de la corte, y además contiene las más bellas escenas paisajísticas que uno recuerda haber visto en una película danesa. Fue filmada por George Schnéevoigt, el cámara de cuatro de las películas de Dreyer de los años veinte.

Las películas alemanas son **Los marcados** (1921), retrato de un pogrom ruso de judíos en 1905 que resulta impresionante por la naturalista representación del ambiente ruso; **Mikaël** (1924), una película sobre artistas, basada en una novela de Herman Bang, con Benjamin Christensen haciendo el papel de maestro y Walter Slezak como su joven alumno. Aquí Dreyer intentó rodar una película del estilo de los *Kammerspielfilm* alemanes (obras filmadas en interiores) con un realismo convincente en la descripción del ambiente y de su gente.

Mientras que **Los marcados** y **Mikaël** son películas que pertenecen estilísticamente al cine alemán, su séptima película, **El amo de la casa** (1925), aún siendo una película danesa basada en una típica y muy popular obra danesa, obtuvo una buena crítica, especialmente en Francia. Es la historia de un marido tirano que recibe su merecido, pero Dreyer transformó este malicioso melodrama populista en el drama íntimo de todos los días, situándolo en un ambiente “pequeño burgués”, con toda su mentalidad estrecha y su egoísmo. El conocimiento de Dreyer de la autenticidad del ambiente y del realismo psicológico, que él había refinado, se combinaron de forma perfecta. Hay una estrecha conexión entre la representación del piso de tres habitaciones y la interpretación natural de los actores. Esta película fue influenciada en cierta medida por las experiencias de Dreyer en su propia infancia, y está impregnada de una aversión casi salvaje hacia el pedante, avaricioso y mezquino pequeño burgués, y en la descripción de su



La influencia pictórica en Dreyer. De arriba abajo:

esposa, Dreyer retrató otra vez a una mujer sometida a una gran presión.

V. Hammershoi (“Joven cosiendo”, 1887, e “Interior con mujer sentada en una silla blanca”, 1900), y J. Vermeer (“Oficial y joven riendo”, 1657 aprox., y “Joven mujer leyendo una carta”, 1665 aprox.).



“Misticismo hecho realidad”: ese fue el objetivo que se marcó Dreyer a la hora de realizar *La pasión de Juana de Arco*.

La consecuencia de esta película fue que Dreyer recibió una oferta desde Francia, y desde octubre de 1926, cuando empezó su guión, trabajó durante año y medio en la película que más tarde le daría la inmortalidad, la famosa **La pasión de Juana de Arco** (1928). Esta obra, del más puro estilo trágico, describe a una joven mujer que sufre en su lucha en un mundo hostil. Dreyer concentra los 29 interrogatorios, a los que Juana fue sometida en realidad, en un sólo interrogatorio prolongado, que se le hace durante el último día de su corta vida, el 30 de mayo de 1431, manteniendo así la unidad de tiempo y lugar. El estilo de **Juana de Arco** es derivado directamente de sus fuentes de información, como todas las películas importantes de Dreyer. Aquí se evoca el protocolo del juicio. La película ha sido descrita como una serie de primeros

planos, y de hecho la técnica de primeros planos es el elemento básico de la película, porque eleva el drama por encima del tiempo y del espacio.

Este es el método que Dreyer utiliza para hacer abstracción de una realidad histórica y definida, sin perder su respeto por la autenticidad y el realismo. Este deseo de lograr una calidad que perdurase a través del tiempo se refleja en todos los componentes de la película. Y la película tiene más que solamente primeros planos. El lenguaje visual es muy complejo. **La pasión de Juana de Arco**, que reúne todos los recursos de los que disponía el cine de aquella época, es quizás la expresión más pura y perfecta del arte de Dreyer. Representa perfectamente lo que él quería decir cuando hablaba del *“misticismo hecho realidad”* para ninguna de sus otras películas es más adecuada su afirmación: *‘el alma se revela en el estilo, en el cual el artista expresa su forma de enfocar el tema’*^[1]. Aunque **Juana de Arco** tuvo una buena acogida cuando fue estrenada, no llegó a tener mucho éxito comercial. Su fama aumentó y fue considerada como la última de las grandes películas mudas, una recopilación de todo el movimiento vanguardista en Francia. Sin embargo, la película es mucho más que la cumbre del cine experimental, ya que hoy en día todavía impresiona profundamente a espectadores que no tienen una especial formación cinematográfica ni histórica.

En el verano de 1930. Dreyer filmó en Francia la película **Vampyr**, en versión francesa, alemana e inglesa. Fue su primera película sonora, aunque el diálogo se reduce al mínimo. Con esta obra, que se clasifica muchas veces tanto como película experimental como de terror, Dreyer quería *“demostrar que el terror no es parte de las cosas que nos rodean, pero forma parte de nuestro propio subconsciente”*^[2]. Más tarde, Dreyer se mostraría un tanto irónico acerca de la película, considerándola como un experimento en cuanto a estilo, por la imagen borrosa que él y su cámara Rudolph Maté inventaron para recalcar la disolución de la realidad, uno de los temas principales de esta película crucial en la carrera de Dreyer.



Vampyr

Vampyr es seguramente una de las películas de terror más poéticas que jamás se hayan hecho, llena de un extraño y sutil erotismo, investigando poco a poco las conexiones entre los mundos conocidos y desconocidos, entre la subjetividad y la objetividad, el sueño y la realidad, lo bueno y lo malo, temas éstos que aparecen recurrentemente en la obra de Dreyer.

Vampyr se estrenó en Berlín, en mayo de 1932, pero no tuvo mucho éxito. Después de esto, hubo un intervalo demasiado largo en la vida de Dreyer, durante el cual no hizo cine. Tenía muchos proyectos pero no tuvieron ningún resultado en concreto. Volvió a Dinamarca y empezó a trabajar como periodista. Su carrera como realizador estuvo prácticamente olvidada hasta 1940, cuando su amigo Ebbe Neergaard escribió un pequeño pero excelente libro sobre Dreyer, que sigue siendo básico. Dos años más tarde tuvo la oportunidad de volver al

mundo del cine como director de unos documentales cortos, subvencionados por el Estado. La importancia de estas películas no reside en ellas mismas. Por el contrario, demuestran que Dreyer era un realizador dramático y no documentalista. La más interesante de estas películas es **Cogieron el transbordador**, donde Dreyer usaba un argumento de ficción para hacer publicidad sobre la seguridad en el tráfico. Sin embargo, los trece documentales y cortometrajes en los cuales él participó como director y/o guionista desde 1942 hasta 1956 le devolvieron al mundo del cine, que ya no abandonaría más.

Las películas más importantes del final de su vida, y consideradas por algunos como las mejores de toda su carrera, son **Dies Irae** (1943), **Ordet** (1955) y **Gertrud** (1964). Para el público contemporáneo, éstas son las películas en las que está basada la fama de Dreyer. En 1944, durante la ocupación alemana de Dinamarca, Dreyer se marchó a Suecia y allí hizo **Dos seres**, una película que consideró un fracaso, y no sin razón. Fue un experimento del tipo de los *Kammerspielfilm*, filmado en un apartamento con dos actores —aunque no fueran los actores que él deseaba—. Durante toda su vida presionó al Museo Cinematográfico Danés para que no incluyera la película en ninguna de las retrospectivas que organizaba. Ahora sí que se incluye, pero sobre todo para completar toda su obra.

Dies Irae fue la primera película danesa de Dreyer después de 18 años. En 1909 Dreyer había visto la obra noruega, en la que la película está basada, en una representación en Copenhague, y desde entonces quería hacer una versión cinematográfica. Es un drama erótico en torno a un triángulo amoroso, y tiene como fondo la superstición y la crueldad cristiana en 1623. El personaje principal es una joven mujer, la segunda esposa de un viejo párroco, que es quemada por bruja. La película es interesante por la intensa pero sobria interpretación de los actores, su estilo visual austero, el movimiento lento de la cámara, las largas tomas, los primeros planos y los planos medios, y las bellas composiciones, inspiradas por la pintura del siglo XVII. **Dies Irae** no tuvo una buena acogida por parte de los críticos en Dinamarca en 1943, y su estreno americano en Nueva York, en 1948, cosechó unas críticas muy variadas.



Dies Irae, el terror y la intolerancia (otra forma del terror) según Dreyer.



Una idea que tardó veinte años en hacerse realidad: **Ordet**.

Después de verla en un teatro de Copenhague, Dreyer decidió convertir la obra de Kaj Munk “*Ordet*”, de 1925, en una película. 11 años más tarde, en 1943, el sueco Gustaf Molander hizo una versión de esta obra, pero Dreyer tardó 20 años en realizar su idea. El drama gira alrededor de una joven mujer que muere durante un parto pero que vuelve a la vida gracias a un acto de fe, y se sitúa entre los campesinos que viven en la inhóspita zona oeste de Jutlandia. El núcleo dramático de la película lo forman sus contrastes: entre el mundo de los hombres y de las mujeres: entre la optimista y alegre vida cristiana de la familia Borgen y el oscuro fanatismo pesimista del sastre del pueblo: entre los viejos y los jóvenes, y entre los cuerdos y el loco, que es el instrumento del milagro en la película. En **Ordet** Dreyer intentó conseguir más simplicidad. La sobria interpretación, los decorados simples, los primeros planos flotantes, las largas secuencias sin cortar (hasta 8 minutos), las serenas tomas panorámicas y *travellings* y el deliberado ritmo lento de la película, se combinan entre sí para dar forma al ambiente y a su gente de una forma muy convincente. **Ordet** obtuvo un éxito inmediato, y es posiblemente su película más popular. Siempre ha obtenido un éxito especial en Francia y en Italia, donde la película obtuvo el “*León de Oro*” en el Festival de Cine de Venecia de 1955. Dreyer era otra vez famoso en el mundo entero y una personalidad respetada en Dinamarca. Desde 1958

era el director de una de las mejores salas de cine de Copenhague, donde promocionaba las películas americanas (quizás porque quisiera hacer cine en los Estados Unidos). En 1941 logró ponerse en contacto con Harry Cohn de *Columbia Studio* a través de un intermediario, y le ofreció su película **Dies Irae**, pero este duro empresario del mundo del cine no creía que una historia lúgubre sobre la quema de una bruja en la Europa del siglo XVII, realizada por un oscuro director escandinavo de cine mudo, fuera exactamente lo que Hollywood estaba esperando en 1941. Más adelante, en los años 40, Dreyer conoció al empresario americano Blevins Davis, que le prometió producir una película basada en su guión de “*Jesús de Nazareth*”, y ese fue el proyecto soñado de Dreyer durante los últimos 20 años de su vida. Sin embargo, es una de las muchas películas no realizadas del siglo XX. Dreyer fue invitado por Davis a Estados Unidos, y en 1950, durante el periodo en que vivió en Independence (Missouri), volvió a escribir el guión final de “*Jesús de Nazareth*”. Se publicó de forma póstuma en Dinamarca en 1908 y en los Estados Unidos en 1972, con el título “*Jesús*”.

Aunque Dreyer continuó trabajando en la realización de su guión de “*Jesús*” hasta su muerte, varios otros proyectos también le mantuvieron ocupado en su vejez, incluyendo el guión de “*Medea*”, que se publicó en francés en 1986. Pero su última película fue **Gertrud** (1964). Como sus anteriores tres películas, está basada en una obra teatral, el drama de Hjalmar Söderberg de 1906, “*a la manera*” de Ibsen. En esta película, el director, que ya contaba 75 años, volvió a la experimentación. Al contrario que la obra, la película no era en absoluto naturalista. Dreyer quería crear armonía entre lo que se ve y lo que se dice, para volver a traer la palabra a la pantalla y lograr que los personajes se manifiesten por su forma de moverse y de hablar. **Gertrud** casi no contiene primeros planos pero es una película de tomas de *travelling* y largas escenas sin cortar. La película tiene sólo 88 tomas, muy pocos decorados y sólo una escena exterior. Su descripción de la vida es antinatural y estilizada, y Dreyer filmó la historia como una tragedia. Describió la película como “*retrato del tiempo desde principios de siglo*”. Pero, en primer lugar y sobre todo, **Gertrud** es el último de la serie de retratos que Dreyer hizo de mujeres. No obstante, Gertrud no es una mujer atormentada, sometida a los hombres. Ella es superior a ellos. Es una mujer libre e intelectual con una gran fuerza mental, y que rechaza a los hombres en su vida. Mientras que ellos prefieren su carrera y sus diversiones, para Gertrud el amor lo es todo; y ya que sabe que lo que pide de la vida no se cumplirá nunca, ella prefiere vivir de acuerdo con sus normas interiores.

Tanto por su temática como por su estilo **Gertrud** se parece mucho a las películas de los años 60, hechas por directores mucho más jóvenes. Dreyer resulta ser mucho más moderno en su última película que muchos de los directores que intentaron adaptarse a su tiempo. Él mantuvo su integridad, sin querer conscientemente estar a la altura de su tiempo.

No a todo el mundo le gustó **Gertrud**. En su estreno mundial recibió bastantes

críticas negativas por parte de los críticos franceses y daneses. Aunque no fuera su intención, Dreyer creó controversia hasta el final de su vida. Gertrud fue —y sigue siendo— una película que dividió a la opinión pública.

Las películas de Dreyer se describen a menudo como pesadas y lúgubres, especialmente por sus compatriotas, y es verdad que él nunca intentó convencernos de que la vida es un lecho de rosas. En ellas aparece mucho sufrimiento, maldad, aflicción y muerte pero, sin embargo, al final concluyen en la convicción optimista de la victoria del espíritu. Y tampoco debemos olvidarnos del humor en algunas de sus películas, o de las maravillosas escenas en las que ofrece visiones momentáneas de solidaridad humana.



Dreyer no apoyaba ninguna posición política. Era un humanista liberal y anti-autoritario, y como artista, su preocupación principal era el hombre individual. Aunque trataba de analizar los procesos del alma, Dreyer siempre se mantenía imparcial al retratar a sus personajes. Tenía una gran objetividad en la descripción de lo subjetivo. Describió su método artístico como un método de abstracción: *“Debo definir la abstracción como algo que pide que el artista haga abstracción de la realidad para reforzar la fuerza espiritual de su obra. Más concreto: el artista debe describir la vida interior, no la exterior. La capacidad de hacer abstracción es esencial para toda creación artística. La abstracción permite al director saltarse las barreras con las que el naturalismo encierra su medio de expresión”*^[3].

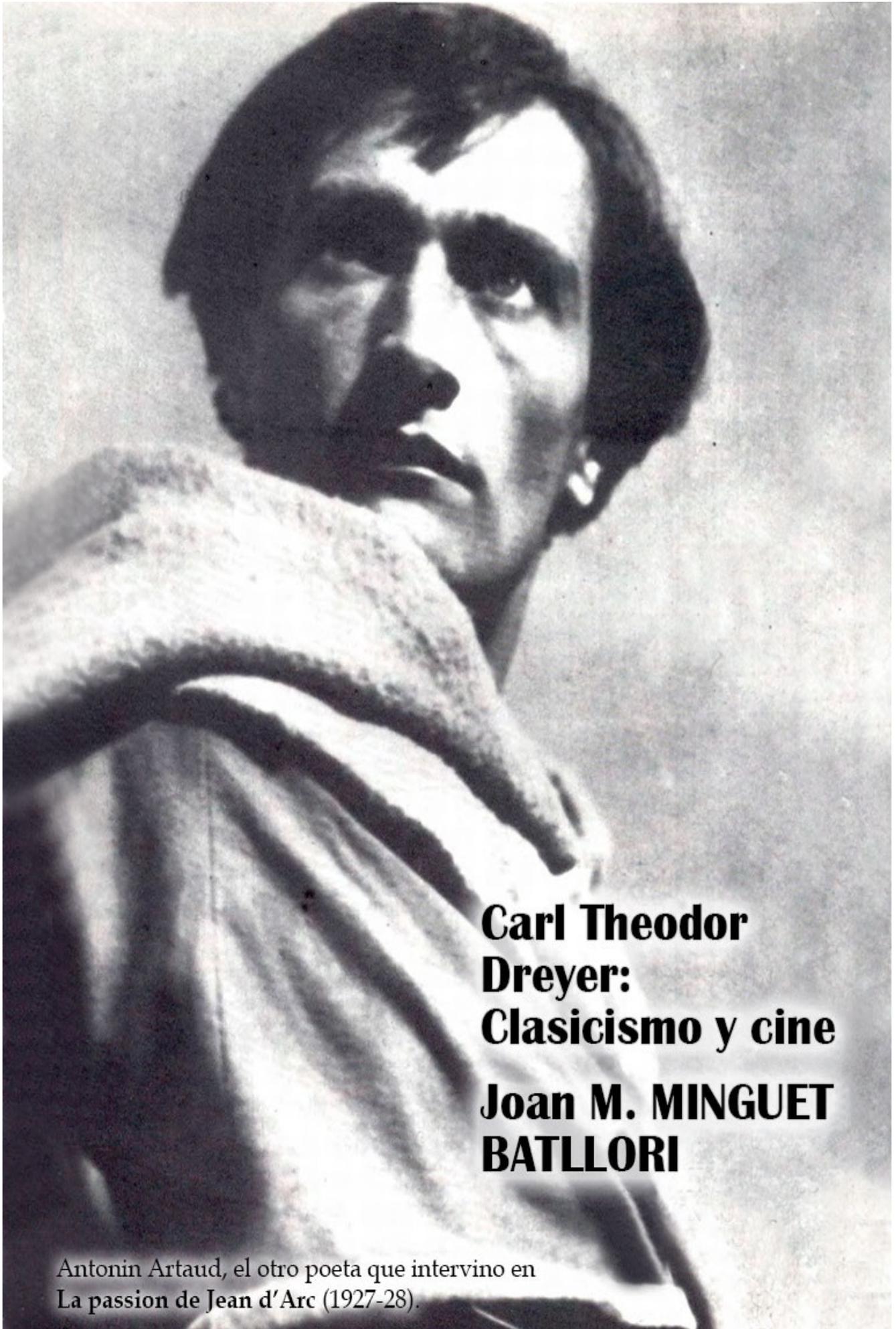
Dreyer siguió su propio camino como artista. Por supuesto otros artistas y directores influyeron en él. Cuando en 1963 le preguntaron cuáles eran sus 10 películas favoritas. Dreyer contestó: *“Los títulos de las 10 películas de las que creo que he aprendido mucho”*: **El tesoro del señor Arne** (Stiller). **Los hijos de Ingmar** (Sjöström), **Intolerance, el capítulo moderno** (Griffith). **Crainquebille** (Feyder), **Die Flamme** (Lubitsch). **El acorazado Potemkin** (Eisenstein). **La madre** (Pudovkin), **Iván, el Terrible** (Eisenstein). **Henry V** (Olivier) y **Jigoku-mon** (Kinugasa)”^[4]. No es una selección sorprendente. Pero la influencia de Dreyer en otros directores es más ejemplar que directa. En el cine danés no ha tenido ninguna influencia, y es difícil encontrar un realizador internacional que haya sido influenciado directamente por Dreyer. Esto no significa que no sea admirado por muchos realizadores. El homenaje más importante a Dreyer por parte de un colega más joven es la escena en la película de Jean-Luc Godard, de 1962, **Vivir su vida**, en la que Anna Karina está viendo la película **La pasión de Juana de Arco** en un cine de París. Aquí se manifiesta de forma hermosa el objetivo que Dreyer quería alcanzar en toda su obra: tocar el

corazón de cada espectador individual.

(Publicado en “*Carl Th. Dreyer*”. Museum of Modern Art. New York, 1988)



Las dos despedidas de Dreyer: del cine, en 1964, con Gertrud (imagen anterior), y de la vida, en 1968 (entierro de Dreyer, el 26 de marzo de 1968).



**Carl Theodor
Dreyer:
Clasicismo y cine
Joan M. MINGUET
BATLLORI**

Antonin Artaud, el otro poeta que intervino en
La passion de Jean d'Arc (1927-28).

1. Apuntes metodológicos sobre el clasicismo de Dreyer

Frecuentemente, la crítica cinematográfica manifiesta una tendencia casi paranoica a buscar “*obras maestras*” entre las películas que se estrenan semanalmente en nuestro país. Las busca y, lo que es peor, las encuentra. No hay más que repasar las “*listas de éxito*” que incluyen muchas publicaciones locales o estatales (incluso algunas especializadas) para corroborar que hay críticos que atribuyen el calificativo de “*obra maestra*” a cualquier producción que desarrolle con pulcritud los resortes estilísticos más estereotipados del cine, norteamericano fundamentalmente. Con una facilidad sospechosa, distribuyen bendiciones de genialidad a proyectos acabados de estrenar, la mayoría de los cuales se distinguen sólo por ser lo que la crítica teatral llamaría una “*pièce bien faite*”, en la línea del teatro de evasión del siglo pasado, y que pronto caen en el más justo de los olvidos. Cuando la crítica literaria o la crítica artística, por poner sólo dos ejemplos, ha mantenido siempre una actitud recatada y ha mesurado con probidad sus valoraciones históricas, sus calificativos de “*maestría*”, cierta crítica cinematográfica encuentra en la historia del cine “*obras maestras*” constantes en la evolución del lenguaje; tan constantes que, si nos atuviéramos a sus opiniones, nos resultaría difícil establecer una historia cinematográfica mínimamente seria.



Carl Th. Dreyer, “un humilde servidor del séptimo arte”.

El exordio viene a cuento de justificar mi convicción de que, contrariamente a lo apuntado, en la historia del cine encontramos efectivamente cantidades ingentes de “*pièces bien faites*”, de films cuya perfección técnica resulta indudable. Pero tan indudable como que su contribución a la evolución —o simplemente transcurso— del lenguaje cinematográfico es nula. En cambio, existen en puridad muy pocas “*obras maestras*” que hayan ejercido una influencia palmaria en esta evolución, en este discurrir del cine como lenguaje. O que, sin ejercer influencia alguna —por ser obras que iniciaron caminos que quedaron truncados, que ningún creador siguió con posterioridad— deban incorporarse a la cúspide de la más alta expresión cinematográfica por sus aportaciones estilísticas y ontológicas.

La cosa empeora cuando tales críticos aplican calificativos de majestuosidad, no ya a obras aisladas, a películas analizadas en sí mismas, sino a filmografías completas de unos autores determinados. En este sentido no puedo abstenerme de confesar mi sonrojo y ofuscación cuando contemplo la admiración y fidelidad que ciertos críticos manifiestan ante la obra de, por poner un ejemplo sintomático, Woody Allen. Fidelidad no ya a un film concreto sino extensible a todos y cada uno de los que componen su obra. Difícilmente podemos encontrar, en la filmografía de un director, suficiente cohesión y trascendencia en toda su obra, en cada una de sus películas, como para catalogarlas todas o casi todas de “*obras maestras*”. Esto es lo fácil. Sin

embargo, a mi entender, el cometido del historiador —o del crítico venido o historiador— es lanzar hipótesis que apuesten por la mayor importancia de unos films por encima de otros, documentar sus impresiones más por restricción que por exceso. Y, en todo caso, sin dar una importancia, una significación demasiado amplia a los adjetivos empleados.

En el marco de este contexto teórico, y por paradójico que pueda parecer, escribir sobre Carl Theodor Dreyer es una invitación a la exageración. Porque el conjunto de su obra se encuentra en las antípodas de la de esa patulea de directores mediocres que la crítica a la que me he referido saluda con claros signos de provincianidad. Dreyer se configura como una de las figuras más solventes de la historia del cine por diversas razones, algunas de las cuales saldrán a relucir en este artículo. Y entre ellas, el hecho de que el realizador danés sea el responsable directo de algunas de las pocas películas que podrían ingresar en lo que Francis Fergusson ha llamado los “*hitos de la cultura*” a través de la historia. Dreyer se ha convertido en un ejemplo de clasicismo en la historia del cine, incluso, en la historia de la cultura en general a través de un conjunto de películas que, con sus momentos de apogeo y con sus momentos de perigeo, se aleja por completo del cine como mera industria de la estupidización y apuestan por una consideración más alta del medio. Esa consideración del cine por parte de Dreyer podría venir definida por las tres razones inalterables que Thomas S. Eliot atribuía a la lectura: la adquisición de sabiduría, el disfrute del arte y el placer del entretenimiento. Tres razones que englobarían esa gran capacidad de reflexión sobre el ser humano que el director de **La passion de Jeanne d’Arc** quiso vehicular en sus obras, no a través de la literatura, como postulaba el autor de “*The waste land*”, sino con los específicos que le proporcionaba el llamado séptimo arte.

El clasicismo de Dreyer se fundamenta en múltiples factores, pero aquí me limitaré a reflexionar sobre los estrictamente cinematográficos, tal vez fílmicos. Me refiero a que eludiré referencias a los aspectos, por escribirlo así, *doctrinales* de la obra de Dreyer. En este sentido, dejaré de lado la recurrente discusión (o diálogo) sobre los grados de compenetración del director escandinavo con el cristianismo y su subsiguiente plasmación en las películas que dirigió. También la constante alusión que la crítica y la historiografía hacen a la presunta preocupación de Dreyer por erigir la intolerancia como centro temático de su *corpus* fílmico. O aún la presencia del mal en su cine; una presencia que puede ser naturalista (como en **Honrarás a tu mujer**), fantástica (como en **Vampyr**) o incluso simbólica (como en el cadavérico conductor que, en el cortometraje **De naaede faergen**, lleva a una pareja hasta la muerte en una alegoría, un tanto ingenua, por otra parte, sobre el peligro de la velocidad en la vida motorizada moderna). En primer lugar, tanto la literatura cinematográfica como otros ámbitos del pensamiento se han acercado a las constantes temáticas dreyerianas. Y han profundizado en ese interés por denunciar la intransigencia ideológica del ser humano (más o menos patente en films como **Páginas del libro de Satán**, **Dies Irae**, **Los marcados...**) o en la dialéctica presencia, en ocasiones subyacente, de la religión

en su cine (de hecho, el interés mismo de diversos ámbitos del pensamiento por los contenidos temáticos en la obra de Dreyer refuerza la idea de su clasicismo cultural).

En segundo lugar, obviaremos o reduciremos las referencias a los registros temáticos de su obra, para intentar estudiar su cine bajo un análisis (una aproximación, cuando menos) centrípeto, envolvente, que parta del cine como lenguaje y no abandone nunca (más allá de lo estrictamente necesario) esta condición. La búsqueda de la especificidad cinematográfica del clasicismo dreyeriano y el espacio aquí disponible así lo aconsejan. Finalmente, dejaremos de lado la norma (casi parece obligatorio en cualquier texto sobre cine) de escribir sobre absolutamente toda la obra cinematográfica de Dreyer. En la línea indicada más arriba de señalar lo más —cinematográficamente— relevante del autor, insistiremos en la trascendencia de ciertos aspectos de la obra del realizador danés. Tratándose de Dreyer, estoy de acuerdo con su biógrafo, Maurice Drouzy, cuando afirma, a propósito de **Glomsdalsbruden (La novia de Glomdal, 1925)**, que “*este film no es más que una obra menor en relación a los films que vendrán*”, e, inmediatamente, añade “*pero una obra de Dreyer no es jamás insignificante*”. Es cierto que el cine de Dreyer no es, en comparación con la filmografía de otros directores, reducible a la nada en casi ninguna de sus películas. La predilección o la valoración de unos films por encima del resto de películas de Dreyer, sin embargo, viene dada por un estudio comparativo de toda su filmografía. Ya he señalado mi creencia en que una de las funciones del historiador del cine es la de, en última instancia, ejercer de evaluador, justipreciar cada obra en relación con las demás, elegir entre unas películas y otras. En esta línea, es evidente que en la historia del cine nos encontramos con autores, como en el caso de Dreyer, en los cuales resulta complicado establecer depresiones creativas, puesto que su alto aprecio por el medio les hizo vigilar con atención toda su producción. Pero incluso en Dreyer no sería justo valorar todas sus películas bajo unos similares calificativos de magnanimidad. Sería erróneo colocar el listón del mínimo común denominador en un lugar que sólo merecen ciertas aportaciones concretas de su obra. Y, a mi entender, muy especialmente tres películas: **La passion de Jeanne d’Arc**, **Ordet** y **Gertrud**.

La mayoría de películas anteriores a **La passion de Jeanne d’Arc** son obras que presentan rasgos concluyentes de perfección formal. Es cierto. Incluso, con mirada retrospectiva podemos observar en ellas aspectos que encontraremos más desarrollados en sus mejores obras posteriores. Sin embargo, su filmografía puede —y debe— calibrarse a la luz de sus mayores aportaciones. Por una parte, la sistematización de un modo de entender el cine mudo que Dreyer consiguió en **La passion...** y, en segundo lugar, la rigurosidad estilística y semántica de sus dos últimas producciones, es decir, **Ordet** y **Gertrud**. Estas son, pues, las tres películas, según mi criterio, más relevantes en la filmografía de Carl Theodor Dreyer. Lo son, en primer lugar, por sus valores intrínsecos, por sus aportaciones al lenguaje cinematográfico como forma específica de producción de sentido. Algunos de estos

valores serán enunciados en el capítulo siguiente, mientras que otros quedarán arbitrariamente solapados al mantener el propósito de ofrecer un discurso centrado en las virtudes estrictamente fílmicas de Dreyer. Esto a pesar de que, obviamente, las consideraciones escritas sobre estos tres films requerirían mayores acotaciones documentales. En un tercer capítulo, y como ordenando el desorden, revisaremos el resto de la obra del danés, la que permitió que Dreyer, con su coherencia filmográfica (y con la resplandeciente presencia de estas tres películas), llegara a ser un “clásico” de la cultura contemporánea.



La novia de Glomdal, “una obra menor en relación a los films que vendrán (...), pero una obra de Dreyer no es jamás insignificante” (Maurice Drouzy).

2. El apogeo del cine de Dreyer

En la filmografía dreyeriana encontramos, pues, dos momentos de apogeo que la historiografía cinematográfica ha convenido en subrayar. El primero lo encontramos en 1927. **La passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco)**, luego de incipientes probaturas e influencias, de coherencias y paradojas en sus películas anteriores. El segundo, **Ordet (La palabra. 1954)**, se sitúa hacia el final de su obra, y no deja ya resquicio más que para su testamento final, **Gertrud (Gertrud, 1964)**. Más adelante incidiremos, aunque sea sucintamente, en cada una de estas producciones. Sin embargo adentrémonos en primer lugar, y prestando cierta atención, en la capital relevancia de estos tres films desde una perspectiva global.

Fijémonos, como observación inicial, en que sendos films. **La passion...** por un lado, y **Ordet** y **Gertrud**, por otro, representan dos modos radicalmente distintos de entender el lenguaje cinematográfico. Existe entre ellos una fractura insondable que los separa. Y que, al mismo tiempo, coloca a Dreyer en esa privilegiada zona de los grandes realizadores de la historia del cine. Porque esta fractura demuestra la gran capacidad de creación cinematográfica de que disponía Dreyer, capacidad que le permitió sintetizar una propuesta lingüística propia, original, en dos momentos distintos de la historia del cine, separados nada menos que por treinta años de distancia. **La passion de Jeanne d'Arc** es uno de los grandes hitos del cine mudo, parangonable a las aportaciones de la producción soviética o a las del naturalismo nórdico. Por su lado, **Ordet** se convierte en una proposición lúcida de por dónde podía encaminarse el cine europeo a mitad de los años cincuenta, cuando los mecanismos (o mecanicismos) del cine norteamericano habían invadido el viejo continente. Una década después, **Gertrud** deviene

aún, en cierta manera, una revisión de las propuestas realizadas en **Ordet**, una revisión sumamente arriesgada que analizaremos someramente más adelante. En todo caso, Dreyer es capaz de dar tres soluciones, tres miradas hacia el futuro del cine, en momentos distintos de la evolución del lenguaje.

Por una parte, **La passion de Jeanne d'Arc** representa una innovación en el cine mundial de su tiempo. Y un porcentaje altísimo de esta innovación consiste en el



ejercicio de estilo practicado por Dreyer: la fragmentación constante de la realidad en una cantidad ingente de primeros planos de los personajes, concatenados en un montaje de gran inteligencia, y sólo mediatizado por la aparición de los intertítulos que debían explicar verbalmente lo que acontecía en los siguientes planos (clarificar mediante la palabra, pues, lo que al espectador se le ofrecería a partir de un nuevo sistema de entender la narración cinematográfica).

Esta fragmentación de la realidad contrasta con la solución fílmica que Dreyer propone veintisiete años más tarde cuando se enfrenta a la versión cinematográfica de la obra teatral “*Ordet*”, de Kaj Munk. En esta ocasión, Dreyer no fragmenta la realidad, sino que intenta acoplarse a su propia cadencia. El uso continuo de planos-secuencia, de planos prolongados que siguen las evoluciones de los personajes en el interior del cuadro cinematográfico, parece dar a entender que la historia irreal que se cuenta en el film (la de un milagro) debe apoyarse en un acercamiento mayor del entramado de secuencias a la realidad. Jacques Aumont lo apunta en su libro “*L’oeil interminable*”: “*La fascinación por el plano largo se ha fundamentado aproximadamente en la esperanza de que, con esta coincidencia prolongada del tiempo fílmico con el tiempo real (y el tiempo del espectador), alguna cosa de un contacto con lo real acaba por concretarse*”. Efectivamente, Dreyer podría situarse (que no encasillarse) en lo que Aumont califica como “*la estética de la contemplación, del misticismo*”, estética que se sustenta en la ontología expresiva del plano-secuencia.

La fractura a la que me refería, la existente entre el sentido visual de **La passion de Jeanne d’Arc**, tendente a la segmentación de la realidad visible, y el de **Ordet**, basado en un respeto casi ortodoxo por los lugares por donde se mueven los actores, ya había sido anunciada en **Dies Irae**. El propio Dreyer lo confesaba en una entrevista realizada a propósito del estreno danés de **Ordet**. El periodista le preguntaba sobre las rupturas o continuidades existentes entre el ritmo de **Ordet** y el de sus anteriores films, y el director respondía que en su versión del drama teatral de Kaj Munk había seguido la vía que ya había tomado en **Dies Irae**, es decir, “*largas escenas filmadas en una sola toma, por oposición a las escenas construidas con numerosos primeros planos*”, en clara referencia a **La**



Tres momentos del rodaje de *Gertrud*, en los que aparece Dreyer.

passion... y a buena parte de secuencias de sus películas mudas. La fractura entre **La passion de Jeanne d'Arc** y **Ordet** es más radical, si cabe, cuando confrontamos la gran película siguiente con el último film del director, **Gertrud**. Y es que en su testamento cinematográfico, Dreyer realiza un ejercicio de síntesis artísticas como pocas veces se ha dado en el mundo del cine. Dreyer lleva a su máximo sentido expresivo la utilización del plano-secuencia como elemento de ordenación de la narración cinematográfica. Maurice Drouzy cita un ejemplo categórico de esa diferencia. **Gertrud** está compuesta por 89 planos, los pocos que llevan al espectador la vida y los pensamientos de la protagonista, la cantante de ópera Gertrud. Esos 89 planos (en un film de una duración aproximada de 110 minutos) adquieren una mayor relevancia cuando los comparamos con los 1499 planos que presenta una copia de **La passion de Jeanne d'Arc** de 85 minutos de extensión. La diferencia parece suficientemente significativa del cambio de orientación de Dreyer, impelido a variar su concepción y la alternancia de planos. Cambio de orientación, y es importante remarcarlo, que se produce respecto a sus anteriores películas, pero también en relación con el cine que le era coetáneo.

Y, a pesar de todo, esta fractura no deja de ser formal. Porque, en el fondo, tanto en **La passion...**, como en **Ordet** o en **Gertrud**, Dreyer está buscando que el cine se acerque a la realidad. Se base en esa “*estética de la contemplación*” de sus últimos tiempos o en una estética más incisiva, como en **La passion...** (sobre la que inmediatamente comentaré aspectos concretos de su realización y de su pretendido realismo). Dreyer se afanó en encontrar la verosimilitud fílmica, el realismo cinematográfico. Dreyer incluso anotó, como señala Aumont, que el blanco-y-negro está más cercano al realismo que el color, que el blanco-y-negro cuadra mejor con la presunta objetividad fotográfica. De ahí, tal vez, que todos sus films apostasen por la “*objetividad*” del blanco-y-negro. Sea como fuere, Dreyer experimentó, “*fracturó*” formalmente su filmografía, siempre en beneficio de su más firme cohesión cinematográfica: su conexión con la realidad tangible.



Ordet y Gertrud, las dos muestras señeras de la “estética de la contemplación. Primera imagen de Ordet”.

2.1. La passion de Jeanne d'Arc (1927)

Después de rodar en Noruega **Glomdalsbruden (La novia de Glomdal, 1925)**. Dreyer no puede asistir a su estreno en Copenhague (ocurrido en abril de 1926) porque se encuentra ya en París dispuesto a iniciar un encargo de la productora *Société Générale des Films*. Tal encargo consistía en dedicar una película a una heroína francesa, decantándose pues la productora por un asunto histórico antes que por un drama contemporáneo como los que últimamente había realizado Dreyer. El director elige a Juana de Arco como protagonista de su próxima película y acude a diversos puntos de documentación para emprender el proyecto, entre ellos, y como es bien conocido, los documentos originales del proceso inquisitorial a Juana de Arco. A partir de aquí, Dreyer se concentra en la realización de un film que poca cosa tiene que ver con sus películas anteriores. Y diversos elementos pueden ayudar a entenderlo; es la primera vez que se encuentra trabajando en París, ciudad en plena ebullición cultural en aquellos momentos; la productora le permite entera libertad para elegir a su equipo técnico y artístico (es él quien hace venir a Rudolph Maté y a Herman Warm a la capital francesa; es él quien elige a los actores, entre ellos a Falconetti para el papel principal y, previsiblemente, a Antonin Artaud; es él quien encarga a dos músicos franceses una partitura que después quedaría en el olvido); asiste durante su estancia parisina a la proyección de **El acorazado Potemkin** y al rodaje de **Napoleón**, de Abel Gance, películas que, sobre todo la primera, tal vez le influenciaran...

Lo cierto es que Dreyer rompe con diversos esquemas ya durante el rodaje de **La passion de Jeanne d'Arc**. Por una parte, elimina el maquillaje en los actores, incluso elimina las pelucas, por lo que las tonsuras de los sacerdotes o el corte de cabello a Juana de Arco son absolutamente reales. Por otra parte, Dreyer filma cronológicamente la película, es decir, respetando el orden en que el público verá las secuencias cuando asista a la proyección. El director hace recitar a sus actores los mismos textos que aparecerán en los intertítulos, contraviniendo la tradición que hacía que los actores improvisaran sobre la marcha durante la toma para posteriormente intercalar los rótulos explicativos. Por otra parte, y a pesar de la colaboración de Hermann Warm, Dreyer apuesta por un vestuario y una escenografía austeros, lejos del barroquismo decorativo por el que solían decantarse las producciones de contenido histórico o historicista. Tal precisión, a la que hay que sumar un guión férreo, que condensaba en un solo día todas las jornadas que duró el proceso a Juana de Arco, parece encaminarse a la búsqueda del realismo cinematográfico. La misma búsqueda, en definitiva, que le llevaría años más tarde a la realización de **Gertrud**. Sin embargo, en **La passion de Jeanne d'Arc** este realismo de Dreyer, alejado aún de la filosofía del plano prolongado, lo concreta con una atención minuciosa a las miradas de los personajes. Estas miradas son captadas en más de un millar de planos, el más largo de los cuales dura solamente treinta

segundos, la mayoría de ellos estáticos, mostrando los rostros o parte de los rostros de los protagonistas, aunque algunos de ellos permiten ligeros movimientos de cámara en su existencia efímera.



*Dreyer intentó dar el máximo realismo a su **Juana de Arco**. Para ello, “elimina el maquillaje en los actores, incluso elimina las pelucas, por lo que las tonsuras de los sacerdotes o el corte de cabello a Juana de Arco son absolutamente reales”.*

A principios de abril de 1928 el film se había terminado. Y ya el día 21 de aquel mes se presentó en Copenhague. Contrariamente, en Francia la película tuvo problemas con la censura, que exigía la supresión de algunas secuencias por su excesivo “realismo”. Parece, pues, que Dreyer había conseguido su objetivo de hacer un film realista, a pesar de que su factura pudiera hacer pensar en lo contrario. Su factura y su resultado final, en el que, como he apuntado antes, la inserción de abundantes, abundantísimos textos quebrantaba el espléndido ritmo visual del film. Dreyer, y ese sería el único obstáculo a la concreción de su proyecto, tuvo que jugar, por una parte, con su visión casi documentalista del proceso a Juana de Arco, pero, por otra, su documental requería la presencia constante de los diálogos que el cine mudo no podía colocar más que en forma de intertítulo. Este juego no permite percatarse en todo su sentido de la inteligentísima elaboración que Dreyer llevó a cabo. A pesar de todo, el film acabó por tener un gran éxito cuando se estrenó en Francia. El propio Jean Cocteau, entre otros, lo saludó con evidentes muestras de

entusiasmo, comparándolo con el **Potemkin** de Eisenstein. Escribía Cocteau: “*El Potemkin imitaba a un documental y nos trastornó. Jeanne d’Arc imita un documento de una época en la que el cine no existía*”.

2.2. Ordet (1954)

Bastantes años antes de dirigir **Ordet**, Dreyer había conocido la obra teatral homónima de Kaj Munk. Y desde el primer momento fue consciente de las posibilidades cinematográficas del texto dramático. El resultado así lo atestigua: en primer lugar, la penúltima realización de Dreyer es un film denso, con diálogos cuidados y trascendentes, y con un tema escabroso, las convicciones religiosas en su máxima expresión. Además, cuenta con un final que, antes de nada, debía luchar por hacerse admisible, verosímil, real: la resurrección del personaje de Inger. Todo ello con unos personajes complejos, en absoluto lineales, llenos de indecisión. De perfiles difuminados. En segundo lugar, Dreyer fecunda esta impresión con una filmación de gran inteligencia, fundamentada en el seguimiento de las miradas de sus actores, en observar con atención sus rostros, su propia indecisión y complejidad. Dreyer siempre se confesó necesitado de los actores, y en **Ordet** esta necesidad se hace palpable. En **Ordet** como en casi ningún otro lugar, su forma de narrar se adapta a la perfección al material humano y dramático que Dreyer representa. Los personajes tienen la ambigüedad que toda obra de arte parece reclamar. Johannes es, en este sentido, un personaje paradigmático: a pesar de que en el interior de la representación se le trata de loco, Dreyer sabe dotarlo del suficiente equívoco como para que el espectador no lo rechace.



“... Todo ello lleva a **Ordet** a una perfección inusual en lo que podríamos llamar la puesta en escena dentro del cuadro cinematográfico...”.

La cámara va siguiendo aquello que miran los personajes. El cuadro cinematográfico está en función de esa mirada (no ya de la mirada en sí, como en **Le Proces...**, sino de su centro de atención). En la mayoría de planos, el seguimiento de la mirada de los actores se realiza en su deambular por la escena, pero en ocasiones es la simple dirección de la mirada la que obliga a mover la cámara, a través de unos decorados vacíos de actores. Todo ello lleva a **Ordet** a una perfección inusual en lo que podríamos llamar la puesta en escena dentro del cuadro cinematográfico. Dreyer combina los movimientos de los actores con unos movimientos de cámara aparentemente imperceptibles que conducen al espectador hacia los centros de interés que el director considera imprescindibles. Como muestra, dos ejemplos: la conversación entera entre Mikkel, Anders e Inger en la cocina, secuencia que está resuelta con su habitual sentido de la contemplación, siguiendo preferentemente a Anders en su vagar por la habitación y haciendo mirar al espectador hacia donde la mirada dramática sea de mayor significación. El otro ejemplo: la excelente secuencia del parto de Inger, filmada en larguísimos planos prolongados que chocan con la puerta de la habitación; esa puerta adquiere un valor significativo realzado por esa continuidad en la filmación, por esa puesta en escena excelente.

Los sucesivos *travellings* y panorámicas que envuelven a los actores dejan

traslucir un empeño en envolver progresivamente a los personajes en el decorado por donde deben luchar contra sus insatisfacciones y sus convicciones ideológicas. El trasfondo de **Ordet** es literario, entre otras cosas porque Dreyer siempre se basó en obras preexistentes para sus películas, pero esta literalidad no es un obstáculo, porque la compensa con un sentido visual portentoso. Por otra parte, es agradable —exigible— ver films donde existe un conflicto, un conflicto expresado literariamente, y no, como nos encontramos en muchas ocasiones, con películas que sólo nos presentan acciones, una sucesión de acciones —que no son en absoluto sinónimo de cine— que van acompañadas de diálogos estúpidos, mal contruidos e insustanciales.

Ordet, film que, como dice Drouzy, no acabas nunca de escrutar en su totalidad, se estrenó en Copenhague en enero de 1955 y obtuvo una fuerte repercusión. En parte por él. Dreyer obtuvo el *León de Oro* de Venecia de aquel año y un reconocimiento implícito de la profesión. Al mismo tiempo, el film despertó buenas dosis de polémica (en la que participó activamente Guido Aristarco, por ejemplo) más por sus lecturas religiosas (centradas especialmente en el “milagro” final) que por sus poco discutidos valores fílmicos.

2.3. Gertrud (1964)

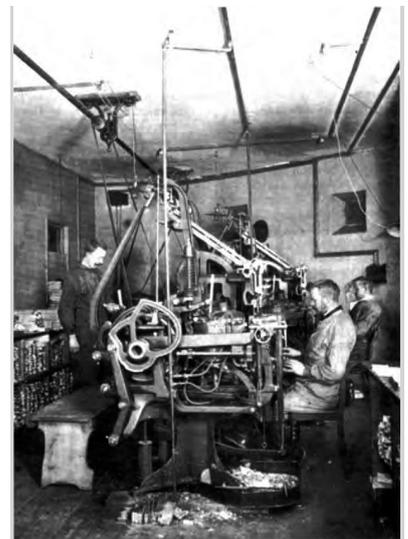
Gertrud es la película de los planos sostenidos. Es la utilización dramática por excelencia del plano-secuencia (aclararé de entrada que, a mi entender, el famoso ejercicio de estilo practicado por Hitchcock en **Rope** no deja de ser, como lo calificó Truffaut, un desafío técnico, del cual, por otra parte, el propio Hitchcock no parecía estar demasiado convencido). En alguna ocasión se ha querido ver en el escaso número de planos utilizado por Dreyer para contar su **Gertrud** una evocación del teatro filmado. Nada más lejos de la verdad: afortunadamente, la especificidad cinematográfica no está relacionada directamente con la cantidad de planos empleados por un director. Dreyer aquí avanzaba hacia una nueva concepción del cine, una nueva concepción que nacía en el momento de eclosión de los nuevos cines europeos (entre ellos, y muy especialmente, la *Nouvelle Vague*), con los que no compartía el marco teórico. Tampoco compartía las experimentaciones de un Godard, por ejemplo. Esto a pesar de que ambos proponían un cine rupturista. Sin embargo, Godard rompía el lenguaje por el camino de la insurrección sintáctica, mientras que Dreyer también lo rompía pero confiando más en un criterio evolutivo que, a pesar de las fracturas de las que he hablado, es muy perceptible en su propia filmografía.

Gertrud no es en absoluto teatro filmado. En todo caso sería “pintura filmada”, porque creo que cuando Dreyer se propuso adaptar para la pantalla la obra homónima de Hjalmar Söderberg, adaptarla de una forma tan sugerente, proponía un paso más en la evolución de su cine y del propio cine como lenguaje. En este sentido, incluso proponía una revisión sutil pero evidente de su anterior film. En **Gertrud** no solamente se maximaliza el discurso formal de **Ordet**, sino que, en cierta manera, se transgrede. Aquí, los planos-secuencia se hacen infinitamente más contemplativos que en la versión cinematográfica de la pieza teatral de Kaj Munk, más contemplativos y picturales. En **Gertrud** hay menor puesta en escena, hay una representación estática de la insatisfacción en las relaciones humanas, centradas en la mujer que interpreta Nina Pens Rode. La primera secuencia ya es demostrativa de la frialdad, del distanciamiento que llenará de sentido toda la película. Esa frialdad es conducida a través de planos muy prolongados y que, en su prolongación, analizan, escudriñan su propia esencia interior. Ese interior, por otra parte, está poco contrastado, los decorados de **Gertrud** son blanquecinos, claros, y en ellos los actores resaltan por encima de todo.



*En **Gertrud**, los planos secuencia que estructuraban también **Ordet** se hacen “contemplativos y picturales”. Más que “teatro filmado”, **Gertrud** se acercaría a la “pintura filmada”.*

También la interpretación rehúye aquí la teatralidad. Aunque pueda parecer paradójico también los intérpretes (siguiendo evidentemente las consignas de Dreyer) parecen apostar más por lo pictural que por lo teatral. Porque los diálogos tampoco son teatrales. En **Gertrud**, los personajes están como ausentes, voluntariamente ausentes, sobre todo la propia protagonista. En los planos no observamos tensión dramática, sino reflexión, escribiríamos, en estado puro. Los planos sostenidos del film son como pinturas en el interior de las cuales los actores “dicen” pensamientos, sensaciones, más que “interpretan” papeles dramáticos. La secuencia entre Gertrud y el poeta en el sofá es reveladora: los actores no se interpelan, declaman sus vivencias, y su discurso podría tener sentido incluso si no tuvieran interlocutor. Mientras que en **Ordet** el fuera de cuadro tenía una significación (me remito nuevamente a la puerta de la secuencia del parto), en **Gertrud** lo único trascendente es lo que ocurre en el interior de sus ochenta y nueve planos, en los



Dreyer era un hombre de gran cultura, que llegó al cine procedente de la literatura y el periodismo. Su relación con la letra impresa había pasado, incluso, por el trabajo de impresión, ya que llegó a trabajar en una imprenta antes de dar el salto al periodismo.

pensamientos que allí se explicitan. Dreyer defendía en una entrevista que cada asunto requiere un tratamiento cinematográfico distinto. En cierta manera con esa teoría pretendía justificar su cambio de orientación desde **La passion...** hasta sus otros films. En **Gertrud**, evidentemente la búsqueda de la trascendencia la encamina a través de una economía narrativa de planos (eliminando el plano-contraplano, haciendo uso de elipsis...), a través de una quietud en su acción interior, de una composición pictórica de sus cuadros cinematográficos e incluso de una interpretación *pictórica*. **Gertrud** abrió caminos expresivos por los que, de momento, pocos parecen apostar. Siempre nos quedará la incógnita de saber cómo hubiese planteado Dreyer, cinematográficamente hablando, su siguiente film, que previsiblemente debía ser la vida de Jesús de Nazareth.

3. Itinerario de Dreyer hacia el clasicismo

Analizadas brevemente las más importantes contribuciones de Dreyer, cumplamos con uno de los requisitos de este texto, el de la divulgación. Revisemos, pues, los principales jalones que marcan la trayectoria de Dreyer y que, en cierta manera, ayudan a explicar la magnitud de las aportaciones que hemos revisado. Por imperativos del ordenamiento del texto, lo que suele estar en primer lugar aparece aquí como último bloque. Pero no por ello con menor valor interpretativo. Puesto que, sin ser deterministas, es seguro que Dreyer no hubiera alcanzado los índices de expresión cinematográfica a los que llegó si no hubiese seguido un itinerario tan singular, desde su inicial contacto con la literatura (con el periodismo) y la posterior vinculación literaria al mundo del cine, hasta su conocimiento directo del cine danés y su impresión como espectador ante los films de la escuela sueca o ante los de Griffith. Veamos, pues, con la rapidez que nos exige la extensión acordada (y previsiblemente superada) para este trabajo, sus inicios y su posterior trabajo cinematográfico, deteniéndonos en aquellos extremos que más alcance parecen tomar de cara a la ilación de este itinerario con la culminación que suponen los films antes analizados.

En 1913, a los veinticuatro años. Dreyer entra en el mundo del cine. Y lo hace a través de una de las mayores compañías del momento: la *Nordisk*. La productora danesa, creada en 1906 por Ole Olsen, se había convertido a principios de la década de los diez en una de las mayores potencias cinematográficas del mundo (en 1910, según datos historiográficos actuales, llegó a ser la segunda compañía europea en cantidad de producción por detrás de la francesa *Pathé*). Dreyer, pues, iba a amamantarse en una de las mejores cunas cinematográficas que hubiese podido encontrar. Sus primeros trabajos, antes de su definitivo paso a la dirección, pueden relacionarse con el tono de su obra posterior. Ya en 1913 Dreyer se dedicó a todo lo relacionado con la literatura y el cine en la época muda, fundamentalmente, a supervisar y corregir guiones, a realizar adaptaciones e incluso a escribir sus propios textos para la pantalla. Dreyer estaba llamado a tener un papel destacado en la *Nordisk*, entre otras cosas, por su procedencia del mundo periodístico. Recordemos que el cine primitivo, en general, y con honrosas excepciones, nunca fue demasiado ilustrado y que, por tanto, la colaboración de jóvenes cultos como Dreyer no debía ser nada despreciable.

Su primer guión, realizado en colaboración con su amigo Viggo Cavling, ya había sido llevado a la pantalla antes de que él entrara en la *Nordisk*. Se trata de **Bryggerens datter (La hija del cervecero, 1912)** que dirigió Rasmus Ottesen. De hecho, antes de entrar en la prestigiosa productora europea, Dreyer había escrito otros guiones, como mínimo dos más, de los cuales tenemos constancia porque también fueron visualizados. Ya dentro de la *Nordisk* su actividad de guionista parece adquirir mayor fuerza. Sin embargo, este período de la vida de Dreyer se encuentra todavía

entre brumas, las cuales no nos permiten conocer con certidumbre en cuántas películas colaboró Dreyer como guionista, o incluso cuantos guiones suyos fueron rechazados. De todas formas, sabemos que algunos de los textos de Dreyer fueron llevados a la pantalla por algunos de los más ilustres realizadores del cine danés, entre los que habría que destacar a Holger-Madsen, que utilizó como mínimo seis guiones de Dreyer (entre ellos uno para la película **Ned med vaabnene**, una de las dos con guión de Dreyer que se han conservado), y a August Blom, el prestigioso director de **Atlantis**, que llevó a la pantalla cuatro textos de Dreyer. Me parece especialmente relevante que Dreyer viera sus guiones hechos cine por directores como Holger-Madsen. Blom o Robert Dinesen, directores de buen dominio del lenguaje cinematográfico primitivo que sin duda enseñaron buenas dosis de oficio al futuro cineasta.

Dreyer asume la condición de director de cine en 1918, trasladando a la pantalla un guión propio basado en una novela de Karl Emil Franzos. **Praesidenten (Presidente, 1918)** es una excelente *opera prima*, muy por encima de los registros alcanzados por otros autores de la generación de Dreyer en su primera incursión en la dirección cinematográfica (pienso, por ejemplo, en Marcel L'Herbier, Fritz Lang, Abel Gance o, incluso, Murnau). En su interior encontramos movimientos de cámara que, como ya indicó Georges Sadoul, resultan remarcables respecto al cine de su época. Y un tono general que parece deudor de su propia experiencia en la *Nordisk* y del conocimiento directo de los momentos más brillantes del cine danés, conocimiento al que ya he hecho referencia.

Un año más tarde, aceptará el encargo de realizar **Blade af Satans bog (Páginas del libro de Satán, 1919)** en el que, contrariamente a lo usual en toda su obra, y el hecho no es baladí, fundamenta la realización del film en un guión que, originariamente, no es suyo. Parece ser que el guión fue retocado por él mismo, pero lo cierto es que, por primera y única vez en su carrera. Dreyer aceptaba como referente un texto escrito por otra persona (en este caso, Edgar Hoyer). La relevancia de este hecho aparentemente anecdótico reside en las imputaciones que ciertas corrientes críticas e incluso historiográficas han otorgado al film, queriendo ver en las cuatro historias que cuenta Dreyer sobre la presencia del mal en la historia una inspiración directa en la impresión —por otra parte confesada— que Dreyer sintió al visionar **Intolerancia**, de Griffith. Sin embargo, fue el propio Dreyer quien se encargó de matizar, en alguna entrevista, que su principal influencia había sido el cine sueco, con Victor Sjöström a la cabeza, y que la demostración de que **Blade af Satans bog** no era una **Intolerancia** a la europea, aun aceptando ciertos registros de coincidencia, era, en primer lugar, que el guión no era suyo y, en segundo lugar, que Griffith había mezclado sus cuatro historias mientras que él las había contado independientemente. Griffith, Sjöström y el cine danés del período dorado pueden muy bien ser, pues, puntos de influencia en Dreyer, a pesar de que, como señalaba Jorge Luis Borges, en ocasiones da la sensación de que los grandes creadores —y

Dreyer lo es— son los que crean su propia línea de precedentes, y no al revés.



Las dos primeras películas de Carl Th. Dreyer: *Praesidenten* (1918, izda.) y *Blade af Satans Bog* (1919, dcha.).



Vampyr (1931-32) supuso la primera producción sonora de Dreyer y una de las pocas ocasiones en las que abandonó los temas realistas para sumergirse en un film fantástico.

Después de sus dos primeros films daneses, Dreyer inicia su periplo por Europa. En primer lugar, recalca en otra de las grandes productoras del cine mudo, la sueca *Svensk Filmindustri*, en donde rueda **Prastankan (La mujer del párroco, 1920)**,

film rodado en decorados naturales y con una historia que sintonizaba con las características de buena parte del cine sueco. Posteriormente, visitará estudios en Berlín, en dos ocasiones (una de ellas para rodar **Mikaël** en 1924 para la potente *UFA*). Copenhague, Oslo, hasta arribar a París para el rodaje de **La passion de Jeanne d'Arc**. En una de sus escalas en su país rueda **Du skal aere din hustru (Honrarás a tu mujer, 1925)**, una excelente película que nos cuenta con una gran agilidad, con una inusual economía de intertítulos, la historia de un marido que tiraniza a su familia y que recibe una “ejemplar” lección. Película excesivamente mecanicista en su planteamiento temático, muy lejos de las complejidades psicológicas de sus grandes films, su interés reside en ocurrir casi toda la acción en el interior de un domicilio y, como ya he escrito, en su economía literaria, que permite trasladar visualmente (directamente) al público la historia de aquellos personajes atormentados, aunque astutos. Este ahorro de intertítulos es bastante inusual en su cine, que, tal vez por su profesión periodística y por sus inicios como, por decirlo así, asesor literario de la *Nordisk*, siempre estuvieron presentes en sus películas, y son sumamente fundamentales para entender toda su acción (ya me he referido a algo similar al tratar de **La passion...**). Con todo. **Honrarás a tu mujer** y **Mikaël** son, quizás, las dos grandes premoniciones de lo que Dreyer iba a dar en el cine, a pesar de que ni en una ni en otra, podía aventurarse el estilo que Dreyer adoptaría para rodar la tragedia de Juana de Arco. La realización de **Mikaël**, por ejemplo, intimista, jugando en ella un papel primordial los decorados, buscando la confrontación de los personajes, entre los que habría que destacar al artista Zoret (interpretado por el gran realizador danés Benjamin Christensen), no acaba de cuadrar en lo formal con las experimentaciones dramáticas y estilísticas empleadas por Dreyer para su film francés.

Ya hemos señalado anteriormente que su estancia en París se salda con un éxito de crítica ante **La passion de Jeanne d'Arc**. Sin embargo, comercialmente el film es un fracaso, un fracaso que se prolonga con su siguiente película, rodada en el verano de 1930 en régimen de coproducción franco-alemana, **Vampyr**. Esta película, también conocida como **La extraña aventura de David Gray**, reúne dos características importantes. En primer lugar, se trata de la primera incursión de Dreyer en el cine sonoro, después de haber logrado una de las obras cumbres del período silente. Dreyer se propuso hacer cine parlante con rotundidad: realizó tres versiones idiomáticas distintas del film (francés, inglés y alemán) y encargó una composición al músico Wolfgang Zeller. En segundo lugar, Dreyer, por primera y casi única vez en su filmografía, abandonaba los temas realistas o históricos para adentrarse en un film fantástico, lleno de sugerencias, y sin la acostumbrada coherencia dramática dreyeriana. Dreyer, de hecho, llegaba un poco tarde al género. Las aportaciones europeas (escandinavas y germánicas, fundamentalmente) ya no tenían vigencia y sería el cine americano quien pronto tomaría el relevo en el “fantástico”, pero sabiendo aprovechar las posibilidades discursivas del sonoro. Y es

que, en realidad. **Vampyr** todavía presenta un cierto regusto compositivo propio del cine mudo, más concretamente del mudo alemán, sus secuencias discurren rápidamente, con el ritmo acelerado de ciertos films de los años veinte.

Fuese por el fracaso comercial de **Vampyr**, por cansancio, por no encontrar financiación a sus constantes proyectos o por los problemas psicológicos que Maurice Drouzy comenta en su biografía, Dreyer se ve obligado a abandonar paulatinamente el mundo del cine y vuelve al periodismo. Y no será hasta 1942 que pueda vincularse nuevamente al rodaje de un film, en este caso el cortometraje **Modrehjaelpen**. Un año más tarde (a los cincuenta y cuatro años de edad), cuando Dreyer vuelve a la dirección de un largometraje, lo hace con un tema que ya conocía a raíz de su participación en **Blade af Satans bog** y que conectaba con la tradición cinematográfica nórdica: la brujería. **Dies Irae**, exactamente, recupera el tema de una mujer que, en el siglo XVII, es acusada de bruja y quemada en la hoguera. Aquí, sin embargo, Dreyer rehúye el tono espectacular, fantástico, de la historia y se decanta por una mirada más mística, de reflexión profunda, se complace en una denuncia de las religiones que permiten actuaciones draconianas, contrarias a su presunto espíritu tolerante y conciliador. Ya hemos señalado que con **Dies Irae** empieza la sistematización expresiva del plano-secuencia que culminará con sus dos últimas obras y que estaba anunciada en secuencias concretas de algunas de sus anteriores películas. Por otra parte, en **Dies Irae** también encontramos una preocupación constante por la iluminación, una preocupación pictural que bebe en la pintura holandesa del XVII y que, en cierta manera, también presagia lo que luego vendrá en **Ordet** y, sobre todo, en **Gertrud**. **Dies Irae** es una excelente composición que sólo puede quedar en un plano colateral por la relevancia de los ulteriores films de Dreyer.



Dreyer con Emil Hass Chirstensen en un descanso del rodaje de **Ordet**, en el que éste interpreta el papel de Mikkel.

Después de **Dies Irae**, y antes de acometer en veinte años sus dos últimas películas, Dreyer realiza en 1944 un film extraño, producido por la *Svensk sueca*, en el que nos cuenta una historia triangular, más o menos tópica en la cultura burguesa del siglo XX (y recurrente en el cine mundial), sólo ornamentada con una curiosa historia de celos y plagios entre investigadores. En todo caso, a partir de aquí, Dreyer vuelve a su oficio de periodista hasta que diez años después acomete la realización de **Ordet**.

Al fin, y como ya hemos visto, en sus dos películas finales Dreyer se convierte en lo que Jacques Aumont ha llamado un “cineasta *coreógrafo*”. El director danés trabaja el movimiento (el de los actores y el de la cámara, la puesta en escena en definitiva), la quietud, lo estático (dejándose llevar por una visión pictural del cuadro cinematográfico en la que la luz y la sombra adquieren una relevancia expresiva de primer orden), el gesto de sus actores, la fisonomía... Dreyer conjuga todos los

factores para conseguir un cine envolvente, holístico, tendente a la reflexión y a la fruición intelectual. A través de todo ello, y del itinerario profesional que hemos repasado esquemáticamente, podemos escribir que el autor de **La passion de Jeanne d’Arc** llegó al clasicismo en la cultura contemporánea.

**La mirada
Dreyer**

Mario MIGUEZ





A la izquierda, fotograma de *Ordet*, una de las cumbres del cine de Dreyer. A la derecha, fotograma de la película *Los marcados*, que para su distribución en Dinamarca recibió el no muy afortunado título de *Amaos los unos a los otros*, y que pasó a llamarse *Quiero a otro* en las filmografías de Dreyer editadas en castellano.

“Si basta con pronunciar la palabra ‘religioso’ o ‘místico’ para que se le confunda a uno con un sacristán, eso solamente habla de nuestra incapacidad para extraer de una palabra todas sus consecuencias”.

“La puesta en escena
y la Metafísica”

Antonin Artaud

Veintidós años después de la muerte de Dreyer, y tras cumplirse un año del centenario de su nacimiento hay, lamentablemente, que empezar de la nada. En España Dreyer ha sido siempre letra —o, mejor dicho, imagen— muerta. Si consultamos en las Historias y Diccionarios del Cine escritos por autores españoles la entrada DREYER —, nos encontramos con tópicas afirmaciones como éstas, que nadie se ha molestado en verificar: “*Criado en la rigidez de una familia luterana...*”, “*Cristiano ferviente atormentado por el problema de la fe...*”, “*Luterano convencido...*”. A renglón seguido se comentan, desde esas suposiciones tan rotundamente expresadas. **La pasión de Juana de Arco** y **Ordet**. En cuanto al resto de la filmografía, rara vez se

da completa y, cuando se da, suceden cosas curiosas: **Los marcados**, película alemana que para su distribución en Dinamarca recibió el no muy afortunado título de **Amaos los unos a los otros**, pasa a llamarse —insistentemente: no es una errata— **Quiero a otro**. Sobre tal o cual película se leen frases muy tristes, del estilo “*A juicio de los que la han visto...*”. Y dado que no se sabe nada de ese famoso cineasta danés, suele aparecer en el lugar tipográfico y con la extensión de texto de los segundones; pero, paradójicamente se añade: “*Muchas de sus películas son indiscutibles obras maestras*”.

La bibliografía disponible en lengua castellana es hoy por hoy ninguna. Ni siquiera se han traducido libros extranjeros. Aparte de los guiones de **La pasión de Juana de Arco** y **Dies Irae** publicados por Alianza Editorial hace veinte años, existe tan sólo un afortunadamente agotado fasciculillo monográfico de la Filmoteca Nacional que hace veinticinco años escribió Carlos Fernández Cuenca en el que el autor —católico— repite una y otra vez que Dreyer es un “*cristiano convencido*”, e incluso añade sin el menor empacho ni sombra de duda que Dreyer “*crea en la real existencia de Satanás*”. Además de ese texto lamentable, el tenaz ratón de hemeroteca encontrará, tras arduas investigaciones, una no muy interesante entrevista con Dreyer (no dice nada que no diga mejor y más extensamente en otras) realizada en 1956 por J. F. Aranda para “*Film Ideal*”, en la que el entrevistador —católico— no escribe que Dreyer ha redactado un guión titulado “*Jesús de Nazareth*”, sino un guión sobre “*Nuestro Señor Jesucristo*”, y se pregunta a sí mismo —no a Dreyer— cuál será la posición de éste respecto a “*nuestra religión*”. Dignos de ser citados, uno por pionero, y otro por no abordar la obra de Dreyer con ideas preconcebidas sobre cuáles fueran sus convicciones religiosas —de las que me apresuro a aclarar que nunca dijo absolutamente nada— son un artículo de Luis Buñuel sobre **La pasión de Juana de Arco** escrito en 1928, año del estreno de la película, y un comentario extenso sobre **Gertrud** publicado hace catorce años por Albert Ferrán en “*Dirigido por...*”. El valor de alguna otra reseña periodística u hoja volandera de cine-club es computable en cero.

Como se ve, no ha tenido Dreyer fortuna en España. Suficiente síntoma es que **Vampyr** recibiera aquí el ridículo título de **La bruja vampiro**, con el que irreflexivamente (en esta película no hay ninguna *bruja*) aún se la sigue nombrando. Pensemos cuántas personas particulares —no directores de cine o empleados de alguna filmoteca— han visto más de cuatro de los catorce largometrajes (ni hablar de los cortometrajes) de Dreyer y pueden estar libres de los prejuicios y la desinformación que son moneda corriente al citar su nombre. Sea por las tendenciosas interpretaciones religiosas que se han hecho de algunas de sus películas, sea por la negligencia y el atavismo paleta *à la page* que siguen siendo la tónica general en la crítica cinematográfica de este país (faltan libros sobre directores fundamentales y en cambio se escriben o traducen gruesos tomos sobre Greenaway, que dentro de pocos años tendrá la misma escasa reputación que ahora Ken Russell),

el hecho es que el cinéfilo español tiene de Dreyer, en el caso —rarísimo caso si cuenta menos de veinticinco años— de que haya oído hablar de él, una idea disparatada. Y como está fundada en los lugares comunes que más arriba he citado, empecemos por negarlos categóricamente: ni fue Dreyer criado en ninguna estricta familia luterana —su familia adoptiva era, por el contrario, muy liberal—, ni recibió una rígida formación religiosa de ningún tipo, ni jamás se definió como cristiano, ni nunca dijo estar “atormentado” por problemas de fe —ni de sus películas se puede inferir tal cosa—, ni es, en fin, un cineasta única, mera y exclusivamente religioso como repiten por ahí, no sólo en España, los que no se han molestado en estudiar a fondo sus películas ni conocer su biografía, sus escritos ni sus declaraciones. En efecto se puede aplicar el adjetivo *religioso* a un artista que cuando (si bien sólo estrictamente en dos de catorce películas) trata esa temática, lo hace llevando el asunto hasta sus últimas consecuencias, cumpliendo una voluntad, expresada por él, de *mística hecha cine*. Pero prevengo del abuso de esa denominación, porque Dreyer es también el autor de **Mikaël**, de **El amo de la casa**, de **Gertrud** (personaje que se define ateo) y de otras películas que nada tienen que ver con la religión y en las cuales también logró llegar al límite de las posibilidades del asunto que tratase. ¿Religioso? También. Pero hay que matizar cuidadosísimamente qué se quiere decir con ese adjetivo. Desde luego no “cristiano”, sin más. No se puede llamar “*cristiano convencido*” a una persona que declaró no interesarse en absoluto por la cuestión de si Jesús de Nazareth era o no Dios. Respecto a lo de *místico*, lo primero que cabe preguntarse es qué entendía Dreyer por mística, porque místicas hay muchas y no todo el mundo entiende lo mismo al oír esa palabra. De hecho, hoy en día se ha dado en llamar “místico” a cualquiera que plantea una relación con la trascendencia. Un dato importante: en los escritos de Dreyer las palabras “alma”, “psiquismo” e “inconsciente” aparecen constantemente como intercambiables. Él no habló sino de un modo muy vago y confuso, en algún texto, de *religión intuitiva*, y no citó a ningún teólogo, sino a Einstein, afirmando que la ciencia moderna puede dar una explicación natural de los fenómenos aparentemente sobrenaturales y abrir el camino a una nueva comprensión de lo divino. Y es evidente, por otra parte, que el cine de Dreyer refleja un profundo rechazo a todo tipo de religión institucionalizada, a toda intolerancia dogmática. Esa es la única “ideología” propiamente dicha que se puede ver en sus películas. Todas y cada una de ellas son siempre un decidido y firme alegato contra la intolerancia. En cualquiera de sus formas, no sólo en la religiosa. Quizá sorprenderá a muchos enterarse de que Dreyer era, según quienes le conocieron, bastante anticlerical. Se dice que, si coincidía con un sacerdote, evitaba darle la mano. Del mismo modo que, durante los años en que dirigió su propia sala de cine en Copenhague —el Dagmar Teatret— evitó siempre estar presente en las visitas de la reina.



Fotografía de juventud de Carl Th. Dreyer, en la que aparece (en el centro) junto a algunos compañeros de colegio.

Aunque Dreyer no sea muy bien conocido, tiene verdadera fama. Eso que es la fama pura, absolutamente lo contrario de la popularidad, y que sólo consiguen los que han renunciado de un modo radical a todo tipo de publicidad y de propaganda. Se sabe que se le ha aplicado repetidas veces el epíteto de “*cineasta de cineastas*”, y se da por supuesto que su obra ha pasado a ser el patrimonio privado de los más exigentes y exquisitos círculos de la crítica cinematográfica mundial. Existe la firmemente enraizada idea de que sus películas son intelectuales, frías y difíciles —lo que se llama “*obras maestras nórdicas*”, ya volveremos sobre este adjetivo— aptas sólo para el consumo de unos pocos iniciados y *connoisseurs* que les rinden verdadero culto de latría. Se sabe también que dos de ellas —**La pasión de Juana de Arco** y **Ordet** han estado siempre en la extraña lista de las *top-ten*, las diez mejores películas de la Historia del Cine; y, lo que es más, **Ordet** ha permanecido durante años como



Dreyer durante el rodaje de **Ordet**, una de las películas incluidas invariablemente en las “*listas de favoritas*” de los críticos de cine.

indiscutible número uno a la cabeza del *ranking*. (Por qué se ha preferido esa película antes que **Dies Irae** o **Gertrud**, que son igualmente perfectas —ninguna está por encima de la otra— no deja de ser delator de la manera inconsciente que tiene todo el mundo de apreciar en cine una determinada estructura narrativa: esa es la única película de Dreyer que termina *bien*, la única en que hay algo parecido a una *salvación en el último momento*. Volveré sobre esto más adelante). Pero su verdadera reputación quizá sea la de “*cinesta para cineastas*”. Esto es cierto sobre todo en Francia, que ha sido siempre el trampolín para el reconocimiento universal de su obra. Desde los ditirambos que le dedicara Cocteau, pasando por la *Nouvelle Vague* en pleno, que lo tuvo por uno de sus santones —si no *el santón* por antonomasia—, y en especial Godard (‘*Gertrud es igual en locura y en belleza a las últimas obras de Beethoven*’, dijo), Rohmer (que dirigió un interesante documental sobre Dreyer) o Duras (quien declaró que cada vez que veía **Ordet** se sentía ‘*completamente renovada*’), pero también Robbe-Grillet, Resnais, Truffaut, Clouzot, Chabrol, Bresson y Rivette, y llegando a otros directores de las últimas promociones, es aquel el país en que el nombre de Dreyer representa más claramente *otra dimensión* del cine. De fuera de Francia son conocidos los testimonios de gente tan dispar como Bergman (**Mikaël** es ‘*sublime*’ —ha dicho— y **Gertrud** “*más apasionante que el más apasionante de los westerns*”). Pasolini (a quien, como a mí, le gustaban sobre todo Dreyer y Mizoguchi, y que, además, abordó alguno de los proyectos que Dreyer no pudo realizar) y una lista que incluye a Antonioni, Kawalerowicz, Straub, Tarkovski, Schrader —ha escrito un libro sobre Dreyer— o Cassavetes, entre otros. Algunos de ellos no sólo han expresado su devoción por él, sino que no han dudado en calificarlo como ‘*el mejor*’.



*Maessier (Antonin Artaud) entrega la Biblia a Juana (Falconetti). Fotograma de **La pasión de Juana de Arco**, un film que sufrió todo tipo de agresiones.*

Cito a todas estas personas porque, en general, se ha tendido a minimizar la influencia de Dreyer en el cine mundial, o europeo sobre todo. Se dice que ha sido más *ejemplar* que directa. Habría que responder, en primer lugar, que una influencia de ese tipo es siempre más profunda, enriquecedora y duradera que la de esos otros magisterios que sólo proporcionan un repertorio de formas y fórmulas para que las copien los mediocres. Pero, aparte de eso, aunque no ha sido su irradiación tan decisiva y constantemente palpable como la que pudieron tener en su momento un Griffith, un Eisenstein, un Ford o un Hitchcock, no verla es estar ciego. No ha sido igual su amplitud —ante todo por lo escaso y lento de su producción y difusión— pero tal vez sí su importancia. Basta con pensar en la obra de todos los arriba citados. La presencia de Dreyer en el cine posterior ha sido más secreta, más subterránea que la de otros directores de su talla. Abrió caminos para los que vinieron detrás, pero nadie ha pretendido hacer películas de Dreyer, dislate que se ha dicho respecto a obras muy personales —más allá de los resultados conseguidos en cada caso— de Bergman, Tarkovski o Gabriel Axel (lo leí de su deliciosa **El festín de Babette**), ninguno ha imitado a Dreyer. Cuántos en cambio han pretendido hacer películas de Hitchcock.

Lo escaso de su difusión, he dicho antes. Las filmotecas del mundo entero proyectan a menudo ciclos de todos los cineastas tradicionalmente considerados canónicos, salvo de Dreyer. Nadie sabe por qué. Quien se interese por él puede ser fácilmente presa de la desesperación. Al menos hasta ahora, si uno no podía asistir a esas ocasiones únicas, a esos contadisimos y muy localizados ciclos retrospectivos de su obra (el último en el MOMA de Nueva York, en 1988, que publicó un bonito pero desigual catálogo) había que completar, como es el caso de quien esto escribe, un esforzado lapso de catorce años para conseguir ver su filmografía íntegra. Confieso que ha sido una parte muy romántica de mi juventud el hacer intempestivos viajes relámpago a ciudades extranjeras para ver algunas de sus menos usuales películas. No obstante, les deseo a otros más suerte y facilidades.

Aunque tampoco puede ayudar a conocer en su justa dimensión la obra de Dreyer el aberrante estado actual de buena parte de ella. **Los marcados**, **Erase una vez** y **La novia de Glomdal** están incompletas; en dos casos falta incluso el final de la película. Es triste imaginar a Dreyer en esos largos años de su vida en los que, además de no conseguir realizar los proyectos que pretendía, muchas de sus cintas mudas se daban por perdidas. Las copias de **Vampyr** no coinciden entre sí: rodada en tres idiomas, en la versión francesa hay escenas que faltan en la alemana y en la inglesa; en ésta, escenas de las que carecen la alemana y la francesa, y en la alemana escenas que no están en las otras dos. Hay quien aduce la absurda posibilidad de que ese laberinto sea obra deliberada del propio autor. ¿Alguien que repetía siempre que no hay más que una forma en una película, un solo gesto, una sola expresión que es la que hay que buscar, una *sola* versión de la escena la que se puede dar por válida? ¿Alguien así haciendo esos juegucitos? El “*crimen Lo Duca*” merece ser tratado con detenimiento, porque es el perfecto ejemplo de la desconsiderada y tendenciosa admiración que ha sufrido a veces la obra de Dreyer. **La pasión de Juana de Arco** (un film que ya sufrió considerablemente al ser recortado en su día por la censura y al perderse el único negativo íntegro en un incendio unos meses después del rodaje) tiene, en la reedición comercial que preparó en 1952 para la casa Gaumont un tal Lo Duca, *media hora* menos de duración que la versión original. Este Lo Duca, que ni entendía de cine ni de religión (no hay más que leer sus artículos) ni tenía la menor idea de lo que es el respeto por obras ajenas, decidió sustituir las didascalias originales por súbitos vitrales góticos con los que torturar la retina del espectador (lo que Dreyer quería era evitar toda estética convencional, toda imagen reconocible como “medievalista”) y a sonorizar la cinta con una absurdamente explicativa voz en *off* y con partituras de Albinoni, Bach y Vivaldi contrarias no sólo a la época en que se desarrolla la acción, sino al propio sentido y ritmo del film. Lo Duca, en su fervor católico, pretendía *espiritualizar* la película (como si esa película pudiese espiritualizarse más) de un modo claramente tendencioso. Incluso estuvo a punto de doblarla y hacer una versión hablada (como si esa película, que está hecha como está hecha porque es un puro proceso *verbal* a Juana, pudiese ser más *hablada* de lo que

es). El pobre Dreyer quedó aterrado. Escribió una carta de protesta, pero carecía de derechos legales para intervenir. El “*crimen Lo Duca*”, esa arbitraria selección manipulada de algunas escenas de la gran película de Dreyer es la versión que recorre el mundo y sobre la que se habla sin saber de qué se está hablando. Hoy, tras haber visto la estupenda copia que fue encontrada en Noruega hace pocos años, sabemos que es posible restaurarla, y que quizá por fin sea sonorizada con la partitura que fue escrita expresamente para ella y que Dreyer consideraba de ejecución obligatoria durante cada pase de la cinta.



Item más: hay copias de **Dies Irae** en las que la cruz latina que cierra el film y que, completando el sentido del mismo, se transforma en cruz sepulcral, se suprime. En **Gertrud**. ¿qué ha sido de los fotogramas que incluían los versos, intercalados en la película, del poema de Grethe Risjberg? Es monstruoso que alguien no haya entendido que esos versos —y la música, el *quatuor* que los acompañaba, compuesto por el músico Jersild— son las pausas rítmicas fundamentales de la película, y están encastrados orgánicamente como los pilares de un edificio en la estructura de la misma. Un nuevo Lo Duca no se ha enterado de nada. Gertrud es cantante y sus amantes un músico y un poeta. La composición del film está fundamentada en —y pauta por— el canto, la música y la poesía; teniendo en cuenta las interrelaciones de esas artes. Si se suprimen esos versos, el vibrante castillo de cartas que con el más arriesgado equilibrio ha levantado Dreyer se desmorona, y volvemos a no saber de qué estamos hablando. Quien haya visto la película sin esos versos y sin esa música —casi todo el mundo, y ya es la copia que se ha comercializado en video sencillamente no la ha visto. Es imposible entender la dimensión y el alcance de ese íntimo, discreto y ponderado planteamiento de una *obra de arte total* que es **Gertrud** —luego hablaré de esto— si se presenta con esa monstruosa amputación.

Es obvio que en algunos casos han habido actitudes no sólo descuidadas sino tendenciosas. El “*crimen Lo Duca*” es claro, y la supresión de la cruz en **Dies Irae** también apesta a censura. Con el *religioso* Dreyer hay, no obstante, problemas de religión.



Gertrud, otras dos películas

Hay otro lugar común que es necesario aclarar. No se puede aplicar a Dreyer descuidadamente ese adjetivo que antes señalé: *nórdico*. En sí no tiene nada de malo, todo lo contrario. Pero en cine está muy desprestigiado. Se ha generalizado la opinión de que el cine nórdico en su mayoría, y desde sus orígenes en Sjöström y Stiller es, al

que sufrieron la
«persecución» de los
distribuidores, que, en
diferentes copias, suprimieron
escenas “poco significativas”
para ellos.

menos visto desde fuera, un cine cerrado, vuelto sobre sí mismo; y que dentro de él ha habido una corriente que se complace en mostrar problemas psicológicos truculentos, torturas morales, historias de pecadores arrepentidos, luchas del alma contra la carne. El sintagma “cine nórdico” llegó a ser a veces sinónimo de puritanismo carcomido por la sensualidad reprimida, y de un inconcreto, nebuloso y pretencioso misticismo poético. Se hablaba de Dreyer, Christensen, Bergman, Sjöberg, Molander o Mattsson a bulto, sin distinguir unos de otros y echándoles la culpa de todo a Grundtvig y a Kierkegaard. Y es bien cierto que hubo razones en una época para que si una película era calificada como “obra maestra” y era nórdica, esa fuese razón suficiente para decidir no molestarse en ir a verla. Se vendieron como cine “intelectual” muchas películas — sobre todo suecas— en las que los personajes no paraban de dialogar sobre la culpa y la redención, sobre el amor místico y el misticismo erótico. El paradigma fue aquella célebre y premiadísima película **El pan del amor (Kärlekens bröd, 1953)** de Arne Mattsson; cine intelectualoide donde lo hubiere, en el que a fuerza de tanto hablar de la trascendencia todo terminaba resultando completamente intrascendente. Hay, pues, que distinguir con cuidado. Nada de eso tiene que ver con Dreyer. Un dato que aclara las cosas es el hecho de que a él, en aquellos países se le suele considerar muy *diferente*. En Dinamarca ni siquiera les parece representativo de nada que tenga que ver con lo danés. Esta aparente paradoja tiene una explicación: no quiere decir que Dreyer sea ajeno a un sustrato cultural, que no sea ubicable en el marco de referentes —por especial o raro que pueda resultar dentro de él— de una tradición. Su caso, no obstante, es el de un artista que no se sintió nunca arraigado, que no quiso pertenecer a una comunidad determinada ni confinarse en una sola forma de cultura. Puede buscarse el impulso de esa voluntad en sus accidentados y dramáticos orígenes biográficos, o en el hecho de que viviera durante años continuamente fuera de Dinamarca y rodara sus películas en otros cuatro países.



*Esta escena de **El amo de la casa** (no incluida en el montaje final de la película) está inspirada en un recuerdo real de la infancia de Dreyer.*

Hay un punto fundamental en el que Dreyer se sitúa al margen de ese tipo de cine nórdico de dudosa reputación: su uso del humor, de la ironía, de lo cómico; virtud ésta que en muchas ocasiones parece querer negársele, contemplando sus obras con

una unción un tanto extralimitada. Ese es, creo yo, uno de sus rasgos más importantes, la marca distintiva que le separa de otros autores contemporáneos suyos que intentaron tratar los mismos temas que él. (A este respecto es muy aleccionador ver la versión de **Ordet**, más de diez años anterior a la de Dreyer, del sueco Gustav Molander. Aunque el intento de Molander sea, por otras varias razones, fallido, la principal diferencia es que en su película no hay ni una sola pizca de humor). Porque no debemos únicamente pensar en películas como **La mujer del párroco** o **El amo de la casa**, esas dos perfectas y cálidas joyas cuyo trazo fundamental es el de la comedia (ambas son *alegres sobre fondo grave*, como dijo de la primera el propio Dreyer), ya que el humor es algo que siempre está presente, de una u otra forma en toda su obra. ¿Cómo no disfrutar con el delicado tono de comedia que se establece entre Inger y el viejo Morten en **Ordet**, a partir del momento en que ella está rezando con la mirada levantada y Morten cree que mira las goteras del techo? ¿Cómo no sonreír con el gracioso desplante que hace Anne con su rueda a Merete en **Dies Irae**? O en **Gertrud**, ¿cómo olvidar la presencia de la madre de Gustav Kanning? No hay en ningún caso nada que tenga que ver con *gags* o golpes de efecto, sino el humor más fino y sutil que quepa imaginar. Y sólo cito algunos de los muchos pequeños detalles que se suelen —hay a veces una ironía mucho más distanciada e incisiva— de esas películas que se suelen considerar tan aplastantemente serias.

Ya hemos matizado un poco dos adjetivos transformados en lugar común cuando se habla de Dreyer que resultan no ser tan fáciles de usar. Aún queda otro lugar común. En este caso una cuestión debida a un general mal uso de la terminología. Se ha dicho que su cine, o algunas de sus películas —sobre todo **La pasión de Juana de Arco**, **Vampyr** y **Gertrud**— son vanguardistas. De la primera se ha hablado a veces como de una superación en lo plástico, del expresionismo, o como de una película —por sus atrevidos cambios de ángulo visual, por su modo de descomponer el espacio— cercana, en lo formal, al cubismo y hasta el futurismo. De la segunda se ha dicho que está próxima al surrealismo, a un cierto surrealismo expresionista. La tercera fue defendida en París, tras su estreno, como la película más vanguardista que cabía hacer en ese momento, afirmando que por ello no fue comprendida. En muchos estudios sobre Dreyer, quienes sí ven las distancias que le separan de las vanguardias apuntan, sin embargo, la idea de que él siempre fue más vanguardista que ellas. No se trata de eso. Lo que falla ahí es el término *vanguardista*, que no debe ser utilizado en el caso de Dreyer por la sencilla razón de que él nunca pretendió serlo.



Para su película *Mikaël*, rodada en Alemania, Dreyer contó con dos maestros de la fotografía del cine expresionista: Karl Freund y Rudolph Maté.

Veamos: **Mikaël** se rodó en Berlín en 1924. Casi todo lo que se rodaba allí por aquellas fechas eran películas declaradamente (quiero decir que lo *pretendían* ser) expresionistas. **La pasión de Juana de Arco** y **Vampyr** se rodaron en Francia entre 1927 y 1932, los años de pleno auge del surrealismo cinematográfico. Con Dreyer trabajaron, tanto en Berlín como en París, gentes que fueron de un modo u otro militantes de esas corrientes. Karl Freund, el magistral fotógrafo de algunas películas de Murnau o Lang, cuidó, junto con Rudolph Maté —otro maestro— de la fotografía de **Mikaël**, Hermann Warm, a quien se deben los inolvidables decorados del **Caligari** de Wiene y de **La muerte cansada** de Lang, fue también responsable de los de **La pasión de Juana de Arco**. Y Antonin Artaud —ya desengañado de su militancia en el grupo surrealista— hizo un brillante papel como actor en esta última película. También en 1933 parece ser que Dreyer entró en contacto con algunos miembros de la escuela de documentalistas ingleses, entre ellos Grierson y Cavalcanti. Es decir: Dreyer se sentó a la mesa de todas las salsas, y tal vez le salpicaran todas, pero no

llegó a degustar ninguna. Y esto, que le beneficia como artista, le ha perjudicado generalmente en la apreciación de los críticos. Tomemos el ejemplo más claro: **Vampyr**. Pocas películas han sufrido un destino más desdichado desde el pateo (como el de **Gertrud**) de su estreno. Sólo muy recientemente toda la crítica mundial ha empezado a reconocer en ella (como en **Gertrud**) la hermosa película que es. Hasta hace poco era casi imposible encontrarla citada siquiera de pasada en cualquier volumen de la Historia del Cine. ¿Por qué? Porque las Historias del Cine no son más que —como las mentes de los críticos que las escriben— catálogos y clasificaciones por tendencias o escuelas o géneros; y **Vampyr** no es catalogable. ¿Qué es? ¿Una película surrealista? Algo tiene de ello, pero no tanto como para incluirla en los anales. ¿Una película expresionista? También tiene algo de eso, pero no lo es. ¿Es cine de terror, un *thriller*? No responde exactamente a ese género: Dreyer no juega a asustar. Busquemos en la sección de películas de vampiros. Ahí aparece más citada, pero no mucho porque la vampira de esta película no da la impresión de ser lo fundamental de la película. En resumen, ya que no pertenece a ninguna escuela ni género, y todo es tan inconcreto, tan inasible, tan equívoco en ese turbador poema que es la película, se ha optado siempre por ignorarla. (Añádase a esto el que las obras de Dreyer, al haber sido rodadas en varios países, presentan también problemas a la hora de las clasificaciones por nacionalidades: **Mikaël** y **Los marcados** no aparecen en las historias del cine alemán, pero **La pasión de Juana de Arco** y **Vampyr** sí en las del cine francés).

El que Dreyer fuese siempre completamente radical en sus planteamientos, en sus formas, el que sea a la vez el autor de una de las películas con mayor número de planos que se recuerden (**La pasión de Juana de Arco**), y una de las de menor número (**Gertrud**), ha podido llevar a pensar que eso es ser vanguardista, aunque sea por libre. El adjetivo es incorrecto. No hay que mezclar a las vanguardias con determinadas personas que no quisieron firmar manifiestos ni hacer cuerpo común con ningún grupo. Un caso paralelo: la obra literaria de Trakl, de Else Lasker Schüller o de Kokoschka quiso ser expresionista, pero la obra literaria de Kafka nunca pretendió tal cosa; y es molesto verle siempre con esa etiqueta puesta encima cuando lo cierto es que, si bien se lee, apenas tiene nada que ver con ella. Quizá el término que mejor cuadra en esos casos —tanto en el de Kafka como en el de Dreyer— sea *moderno*. Aunque hoy también está tan sobado que parece no querer decir nada, si no es en el sentido en que lo usó Rimbaud. Dreyer hizo la película más *moderna*, no la más vanguardista, que podía ser hecha en cada momento. Lo que se discutió en París —tomando esas dos palabras por sinónimos— en la batalla de Hernani que se libró tras la proyección de **Gertrud** en 1964, no era qué significaba la vanguardia, sino la modernidad en el cine. La vanguardia, como su propio nombre indica, está destinada a caer en el combate, y siempre tiene un latido revolucionario que no puede adjudicársele a quien dijo: “*No creo en ninguna revolución, sólo en la evolución*”. Es, además, contradictorio que esa palabra se use para designar una obra como **Gertrud**,

que al mismo tiempo se alaba como la forma más acabada del *clasicismo* en el cine. En resumen, “*il faut être absolument moderne*” para ser un clásico.



... contrastan con la economía de planos con la que Dreyer rodó **Gertrud**. Ambas se pueden considerar como dos películas modernas, que no vanguardistas.

Si nos fijamos en las frases que pronunciaron Godard y Bertolucci sobre **Gertrud** hay un matiz que no puede dejar de llamar la atención. Son frases cargadas de razón, pero está claro que salen *en defensa* del cine de Dreyer. La de Godard fue dicha en el momento del escándalo del estreno, la otra es una velada réplica a quienes puedan tachar a **Gertrud** de aburrida. ¿Por qué hay que defender —aún hoy— el cine de Dreyer? El evidente problema que tienen muchos espectadores con él es que no habla la *koiné*, el dialecto común, la lengua franca del cine. El esfuerzo que puede suponer olvidar por un momento los hábitos visuales y narrativos, las convenciones a que nos tiene acostumbrados el cine —es decir: olvidar el idioma Hollywood— es lo único que puede hacer chocar con las películas de Dreyer. Por eso es necesario: porque es el único que obliga siempre a *desaprender*, y a repensar continuamente el cine. Por eso quizá quepa defenderlo. Aunque, claro está, con el espectador tonto, insensible o malintencionado nada pueden las *defensas*, y el espectador atento, sensible y libre de prejuicios no las necesite.



La gran cantidad de planos que forman *La pasión de Juana de Arco*...



Junto con Griffith, Victor Sjöström fue el maestro al que Dreyer reconoció. En la fotoa parece (a la derecha) acompañado por Ingmar Bergman y Bibi Anderson, durante el rodaje de *Fresas salvajes*.

¿Cuál es esa manera diferente de entender el cine que tiene Dreyer, ese idioma aparte, que supone otra mirada a las cosas distinta de la habitual? ¿Cuál es *la mirada Dreyer*? Se me ocurre una analogía entre el que ha sido llamado “*cineasta de cineastas*” y el que ha sido llamado “*pintor de pintores*”, Velázquez. Cualquier visitante del museo del Prado no dejará de percibir el inmenso contraste entre el modo de entender la pintura (de mirar las cosas) de Velázquez y el de todos los pintores anteriores a él y contemporáneos suyos. Velázquez es también un caso aislado, un *pájaro solitario*, como dijo de él Bergamín usando una expresión tomada de San Juan de la Cruz; y esa metáfora le cuadra muy bien a Dreyer que, no lo olvidemos nunca, se dedicó apasionadamente a la aviación antes de empezar a hacer cine. Nómbrase cualquier pintor anterior a Velázquez, el que se quiera de entre los mejores; se verá sin duda que la pintura dependía siempre de una anécdota concreta, o era siempre ilustrativa de algún motivo, mitológico o religioso *stricto sensu*; que estaba siempre apoyada en un soporte demasiado claramente ideológico o didáctico. El único modo de hacer un arte de verdadero interés humano era el retrato puro:

pintar a los hombres y las cosas tal como son, sin idealizaciones ni burlas. De ese principio partió Velázquez. “*Chi non sa far stupir vada a la striglia*” (“*quien no sepa asombrar —stupir— limpie caballos*”) había gritado en feo endecasílabo el manierista Marino unos años antes. Porque ese era el principio del arte: *stupir*, causar estupor, ser estupefaciente. Principio que Velázquez vino a negar. Algo muy similar es lo que hace Dreyer en el cine. En 1920 escribía que, con el uso del primer plano, los actores “estaban obligados a actuar de manera *natural y verdadera*. *El cine había encontrado el camino de la representación del hombre*”. Es decir, el camino del retrato. Al leer sus primeros escritos sobre el cine sueco y americano, se percibe, soterrada, la siguiente convicción: “*No es posible —parece decirse Dreyer— que las posibilidades conseguidas con el arte del manejo de la cámara no tengan otra finalidad que contar historias convencionales*”. Él admira los logros de algunos anteriores a él (Griffith y Sjöström, los únicos dos cineastas a los que consideró sus maestros), y los logros que otros fueron aportando en el curso del tiempo; pero su mirada sobre el cine que se hacía a su alrededor fue siempre la del arqueólogo: no vio más que modelos superados. Y eso se comprueba en sus escritos que lo sintió siempre, durante toda su vida. Vivió siempre frente a todos los valores cinematográficos que se establecían y se daban por indiscutibles. Su posición frente al cine se fue haciendo cada vez más distante y desdeñosa, y a veces se leen en sus textos matices despreciativos. En 1939 escribía: “*Los americanos consiguen hacer tragar los alimentos más pobres en vitaminas sirviéndolos en bandeja de plata*”. Y en 1955, hablando sobre el cine en color (son apasionantes sus particularísimas ideas — que nunca llegó a realizar— sobre el color en el cine) considera que, después de veinte años, “*sólo hay cuatro o cinco películas en color que puedan ser consideradas arte*”. Esta mirada sólo es posible en alguien que no trabajó *pane lucrando*, porque Dreyer nunca consideró el cine como un oficio del que tuviera que vivir, lo cual le permitió verlo siempre como estricto arte, como un puro problema estético a resolver.

¿Qué ve Dreyer a su alrededor? Que en todas las películas siempre se quiere crear una *tensión* a cualquier precio, y que todos los cineastas lo hacen con un espectáculo basado sólo en la acción, en la sorpresa, (en el *estupor* de Marino): que el cine sigue demasiado las lecciones de Griffith con sus *salvaciones en el último momento* (por esto —decíamos más arriba— suele preferirse **Ordet**); que el cine sólo busca excitar al espectador con el ritmo de la ficción. Usando una hipérbole cabe afirmar que normalmente el cine es, desde ese punto de vista, esencialmente “pornográfico”. El maestro Hitchcock es, por haber sabido excitar con la ficción como nadie, el más sutil pornógrafo que ha dado este arte: y no sólo por esa razón, obviamente. Pero a Dreyer le interesa otra cosa: no quiere excitación, sino emoción; no quiere *excitar con el ritmo de la ficción*, sino *emocionar con el tempo de la realidad*. “*Experimentar una tensión que sea menos el resultado de una acción exterior que el de los conflictos del alma*”, escribió. Es decir, para él el interés del cine no consiste en las peripecias de los personajes, sino en ahondar en su dimensión humana; no en hacerlos moverse en

la pantalla según lo que dicte la trama, sino en ajustar por completo esa trama a las posibilidades humanas que haya en ellos. La *mirada Dreyer* fue darse cuenta de que en el cine había *personajes*, no *personas*; darse cuenta de que incluso en las mejores obras de los mejores cineastas los personajes se mostraban respondiendo a convenciones, a *tipos* convencionales. Él quería —y logró— presentarlos en la simultaneidad de sombra y luz, de bien y mal, de sueño y verdad que nos compone. Es decir, situarlos a nuestra exacta altura humana, llevando esa emoción a lo mental, a ser una verdadera *emoción inteligente*.

El cine se presentaba como ficción, y en él se contaban historias que no eran reales —ni, por supuesto, pretendían serlo—. Pero Dreyer no quiso nunca tener nada que ver con ficciones. Repitió una y otra vez que todas sus películas eran *documentales*. Y es que Dreyer quiere rescatar la realidad en la pantalla porque para él ya es suficientemente sorprendente tal y como es. Lo real es un ámbito misterioso (todas las últimas películas de Dreyer son películas de *misterio*) en el que las cosas, cuando las miramos *pensándolas*, ya son de por sí fantasmagóricas, espectrales y equivocadas. No hace falta crear antes de ficción —*stupir* con el arte, hacerlo estupefaciente y (sospecho que para Dreyer) *estúpido*— cuando nos damos cuenta de que lo real también es ficticio, asombroso y estupefaciente. Esa es la *realidad pensada* que, sin dejar de ser lo que es —pero presentada como una realidad que tiene el carácter de lo irreal traslada Dreyer a la pantalla. Esa es la realidad de **Dies Irae**, de **Ordet**, de **Gertrud**. Y de esa también obra mayor en la filmografía de Dreyer que se titula **Alcanzaron el transbordador**. Sólo dura doce minutos: en la Historia del Cine nunca se ha dado más en menos tiempo. Todo lo que se perora sobre la “*mística*” de Dreyer, sobre su “*estilo trascendental*”, sobre su “*estilo reflexivo*” y sobre su metafísica podría haber sido provocado de sobra por ese trocito de celuloide.



“Todo lo que se perora sobre la ‘mística’ de Dreyer, sobre su ‘estilo trascendental’, sobre su ‘estilo reflexivo’ y sobre su metafísica podría haber sido provocado de sobra por ese trocito de celuloide” (**Alcanzaron el transbordador**, 1948).



El “estilo natural” de Dreyer: “Cuando lo encontramos nos sorprendemos, porque esperábamos ver un autor y vemos un hombre”. (Biaise Pascal).

Ningún otro cineasta ha llegado tan lejos como él en su renuncia a todo tipo de *manera* artística. Nunca tenemos la sensación, ante sus películas, de estar viendo a un autor queriendo demostrar lo que es; nunca quiere llamar él la atención. “Hay que utilizar la cámara para suprimir la cámara”, dijo. La poesía que percibimos en esa realidad que nos da no es algo exterior que Dreyer le agregue, sino el resultado de una filtración: “*La realidad filtrada a través de un artista*”. Es inevitable no señalar la diferencia con otros que, en el cine, el paso al hombre y a sus conflictos lo han dado siempre desde fuera, por alegoría, nunca desde dentro; los que utilizan a sus personajes, los que en el fondo no plantean los problemas de ningún

personaje, sino sólo sus problemas, los del director. En Dreyer, en cambio, hay una suerte de *mirada primera*. Se ha hablado mucho del *plano-secuencia* (lo que él llamó “*planos largos deslizantes*”) que se suele considerar uno de sus “virtuosismos”, pero

que de hecho no es sino la manera más sencilla de mirar, ese gesto natural y cotidiano que todos hacemos al mirar a una persona: seguirla con la mirada. Dreyer es una demostración de aquello que Pascal llamaba “*estilo natural*”. “*Cuando lo encontramos nos sorprendemos —dice Pascal— porque esperábamos ver un autor y vemos un hombre*”. Sí, siempre andamos buscando, como Diógenes, un hombre: y normalmente no encontramos nada más que autores, de cuyas obras puede decirse aquello que añade Pascal: “*Plus poeticequam humanus locutus est*”, donde “*poetice*” debe traducirse por *retóricamente*. En Dreyer tenemos, pues, algo rarísimo en el arte: no personajes vistos por un autor, sino hombres vistos por un hombre.

Él siempre tiene presente que una persona es una intimidad y que, como hemos dicho, sólo puede ser comprendida desde dentro. Por eso el centro, el núcleo, la médula de todas sus películas son sus actores —sus actrices— y más concretamente el rostro de estos: el rostro humano. “*Lo único que me interesa —dice— es mostrar tan sinceramente como sea posible sentimientos lo más sinceros posible. Penetrar en los pensamientos de mis actores a través de sus expresiones más sutiles, esas expresiones que desvelan el carácter de los personajes, sus sentimientos inconscientes (...). El rostro humano es un territorio que uno nunca se cansa de explorar*”. Y esa es otra vertiente de la mirada Dreyer: esto pudo hacerlo como nadie en sus tres últimas películas si pensamos que había pasado por una extraordinaria escuela para aprender a escrutar rostros: Dreyer asistió diariamente durante cuatro años —del 36 al 40— a las sesiones judiciales del Tribunal de Copenhague como cronista periodístico. Así su cámara llegó a ser un auténtico sismógrafo capaz de registrar la más mínima tensión expresiva en sus actores. No es de extrañar que se haya hecho famoso aquello de que Dreyer consigue “*radiografiar las almas*”. Pero existe el peligro de que esa frase pueda dar idea de algo demasiado estático o momentáneo, porque él logra obtener de sus actores una variedad de registros inabarcable. Hay en su obra personajes femeninos de una riqueza y complejidad que no tiene parangón: desde las deliciosas Margarete de **La mujer del párroco** o Mads de **El amo de la casa**, pasando por la soberbia Juana de la Falconetti, hasta llegar a la exquisita Inger de **Ordet**, la delicadísima Gertrud de Nina Pens Rode, o esa pasmosa creación que consigue Dreyer de una semidesconocida actriz danesa llamada Lisbeth Movin en **Dies Irse**. En uno de los últimos estudios que han aparecido sobre la película encuentro este pasaje: “*Lisbeth Movin, en el papel de Anne, resulta a veces tan independiente como Dietrich, tan emocionalmente intensa como Stanwick, tan misteriosa como Garbo y tan sugestivamente juguetona y femeninamente vulnerable como Monroe*” (Raymond



*Es ya casi proverbial el interés de Dreyer por el rostro humano, y su manera de llevarlo a la pantalla, el primer plano: “El rostro humano es un territorio que uno nunca se cansa de explorar”. En la fotografía, el rostro de la actriz Clara Wieth, intérprete del papel de Siri, “la Rosa Roja de Suomi” de la película **Páginas del libro de Satán**.*

Carney). No sé si es lícito proponer esos nombres como referentes —seguramente no —, pero es indiscutible que se trata de uno de los más descomunales trabajos actorales —porque es uno de los personajes más completos y complejos— que se hayan hecho nunca en el cine.

Sabemos que Dreyer trabajó en **Los marcados** con actores rusos que venían de la escuela de Stanislawski, y que citaba ese nombre en algunas ocasiones al hablar de su manera de entender el trabajo actoral. Es obvio que de Stanislawski tomó la distinción que solía hacer entre los actores que trabajan *desde dentro* y los que construyen el personaje *desde fuera*. Puso, con toda razón, al que seguramente debió ser buen actor de teatro —pero que en el cine siempre resulta gestero, sobreactuado e insoportable— Emil Jannings como prototipo de estos últimos. Pero hay otra persona cuya influencia ha sido decisiva en todo el teatro contemporáneo y que, antes de ser arrastrado en un doloroso proceso que le condujo a la no distinción entre la mente y el cuerpo, antes de perder definitivamente la razón al no poder distinguir lo corporal de lo espiritual, dejó escritas una serie de ideas sobre el cine que es inevitable no poner en relación con las de Dreyer con quien, como hemos dicho, trabajó, y cuya obra comprendió —dejó testimonio de ello— como pocos. Me refiero a Antonin Artaud. Si tras leer los escritos de Dreyer se leen los de Artaud, se verá que nunca dos personas han coincidido tanto, *esencialmente*, en su manera de entender el cine. Esencialmente, repito, porque hay que hacer salvedades: Artaud, por ejemplo se equivocó de parte a parte al pensar que con el sonoro llegaría la muerte del cine; Dreyer, en cambio, estuvo siempre abierto a todo progreso técnico. No obstante, Artaud es el mejor comentarista que he encontrado —un comentarista “*avant l’image*”— del cine de Dreyer. Citémosle:



Dos importantes referencias en la concepción del cine de Dreyer fueron Antonin Artaud, que interpretó un importante papel en **La pasión de Juana de Arco**, y Stanislawski, cuyas teorías sobre la interpretación actoral influyeron claramente en Dreyer en películas como **Los marcados** (en la foto).

“Reivindico las películas fantasmagóricas, poéticas, en el sentido denso, filosófico de la palabra; películas psíquicas”. Fue Paul Morand quien escribió que **La pasión de Juana de Arco** era el primer film “puramente psíquico”. “El cine —continúa Artaud— reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa: el alma humana desde todos sus aspectos (...). Exige la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Necesita temas extraordinarios, estados culminantes del alma, una atmósfera de visión”. El cine “debe participar de lo maravilloso. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo (...). El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese fantástico que cada vez se advierte

más que es todo lo real, o no vivirá”. Atacando las primeras películas de Buñuel, Cocteau, que le parecen imágenes gratuitas y, puesto que hechas sólo con el fin de “*épater le bourgeois*”, no necesarias, aboga por “obras de esa poesía analógica

profunda, que yo llamo del inconsciente, a falta de un término mejor (Dreyer también usa en sus escritos esa palabra y se ve con claridad que lo hace a falta de un término mejor) *pero que es la única poesía posible, la poesía verdadera con tendencias metafísicas*". Pensemos que este texto es de enero de 1932: el 6 de mayo se estrenaría en Berlín **Vampyr**, con un artaudiano fracaso. Por su parte Dreyer escribe que lo que le interesa son "*las experiencias espirituales, psicológicas, que abran una puerta al mundo de lo inexplicable (...). Para el realizador ambicioso las imágenes no deben ser puramente visuales, sino espirituales*". Y esto se consigue "*mediante la abstracción y la simplificación, la esencialidad*". "*Esencialización*", acabamos de oír llamarlo a Artaud. Dreyer quiere lograr "*la reproducción de la realidad transformada en poesía—, no las cosas de la realidad, sino el espíritu que hay en las cosas y detrás de ellas*". Un "*realismo psicológico fuera del tiempo*".

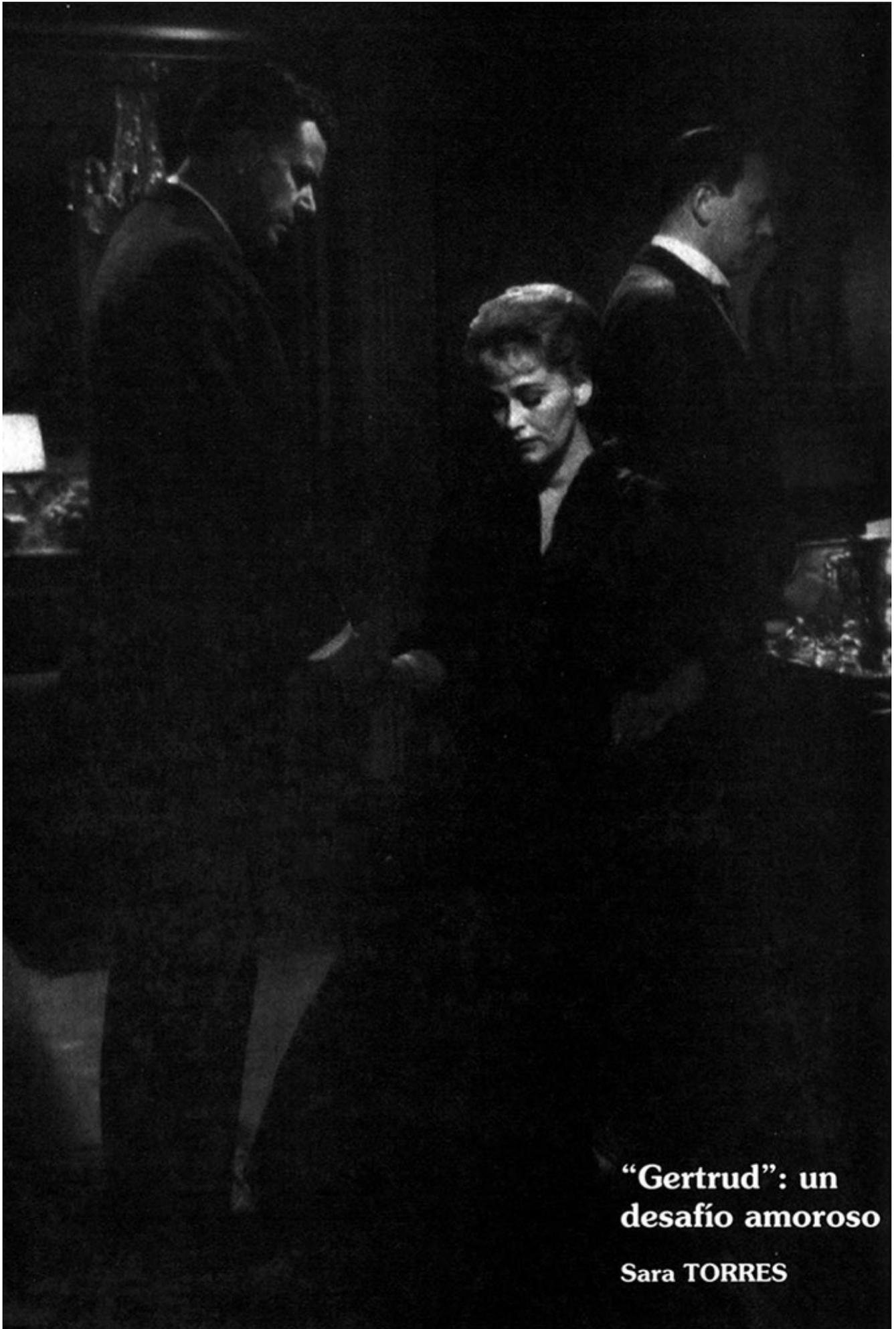
Artaud nunca pudo realizar sus películas ni, lo que le importaba más, sus proyectos teatrales. No pudo darle a su razón el rescate que ésta reclamaba, y por eso le abandonó. Dreyer, que sufrió graves depresiones nerviosas a partir de 1931 y estuvo también al borde de la locura, sí pudo —aunque no siempre que quiso— pagarlo: filmó siempre por estricta necesidad interior. Dreyer es —sería posible emular a Plutarco e intentar escribir unas vidas paralelas— en buena medida un Artaud que se salvó de la locura. Hay muchos puntos en común, muchas afinidades electivas entre ellos. André Bazin habló muy bien del cine de la *crueldad* —incluyendo en él a Dreyer, Hitchcock y Buñuel— y ese es un concepto tomado de Artaud. Pero creo que el más cercano a las complejas ideas que quería expresar el siempre genial balbuciente Artaud con esa palabra es Dreyer: Artaud no llegó a conocer **Gertrud**, pero yo sospecho que para él esa hubiese sido *la película*, sin más. Él vindicaba, por otra parte, la posibilidad del *Gesamtkunstwerk*, de la *obra de arte total* y no llegó a pensar que el cine era el arte que tenía más posibilidades de acercarse a esa idea. Porque cabe ver en **Gertrud**, esa verdadera *tragedia moderna* —la expresión no es mía, sino de Dreyer— en la que se conjuntan y armonizan delicadamente todas las artes, ese *film arquitectónico* —expresión de Dreyer— en el que se combinan la más refinada cultura plástica y literaria con la poesía, la música, el canto y hasta la danza (el movimiento de los actores, sus evoluciones, son de una perfecta coreografía) lo más cercano que se ha hecho nunca a una obra de arte total. No en dimensión wagneriana, sino en pequeño concierto de cámara. Es, como casi todas las películas de Dreyer, un *Kammerspielfilm*. Y qué lejos de las pretensiones que a ese respecto ha reclamado expresamente para sus obras —por lo demás espléndidas— Hans Jürgen Syberberg. Qué lejos —como siempre estuvo Dreyer— de la retórica del beligerante.

Tragedia moderna. Una cuestión básica en Dreyer, en la que sí es verdaderamente deudor, por vía directa, de Kierkegaard —con mucha mayor claridad que en los ambiguos planteamientos religiosos que muchos han querido ver en su obra— es su voluntad de aproximación a la tragedia, voluntad que expresó repetidas veces y que

es constante en su evolución. Qué podía ser *lo trágico moderno* era el tema que desarrollaba Kierkegaard en su famoso y hermosísimo texto sobre Antígona. Se ha dicho que Dreyer es el *poeta trágico* del cine, y ahí tenemos una de sus fuentes. Si observamos a Juana, a Anne, a Gertrud, todas ellas tienen los rasgos de los personajes trágicos. Viven la efectiva contradicción entre leyes opuestas, la interior y la escrita; viven ese choque de intereses irreconciliables con la paz de la *polis*. Anne incluso está marcada por una culpa hereditaria (su madre era bruja) como mandan los cánones clásicos. Y ninguna de ellas escucha las advertencias que se le dirigen, ni se persuade o transige; todas insisten en sus motivos, reiteran su obsesión, posesas y maniáticas, hasta destruirse. Los proyectos de Dreyer en los últimos años derivan hacia una mayor depuración de esa expresión moderna de lo trágico. No llegaron a filmarse, pero disponemos de dos textos de altísima calidad literaria: la extraordinaria adaptación de la “*Medea*” de Eurípides y el deslumbrante guión —una labor de treinta años— de “*Jesús de Nazareth*”, en el que se mantienen el tono y la visión de la tragedia. Dreyer pensaba adaptar además “*A Electra le sienta bien el luto*”, de O’Neill y “*Luz de Agosto*”, de Faulkner, otros dos de los artistas que en nuestro siglo han seguido contando las mismas viejas historias de los griegos con nuevas máscaras.



Gertrud, la última película de Carl Th. Dreyer, “una verdadera tragedia moderna”.



**“Gertrud”: un
desafío amoroso**

Sara TORRES



“Yo quiero sangre caliente, no me gusta la grandeza”.

(Gertrud)



Para comenzar, podemos dejar establecido que **Gertrud** es una de las reflexiones más duras y pesimistas sobre el amor que se hayan llevado nunca a la pantalla. Antes fue una pieza teatral escrita por el sueco Hjalmar Söderberg en 1906, de la cual Dreyer suprimió en su adaptación toda fioritura retórica. La frialdad del drama escénico se acentúa en la película, confirmando el habitual prejuicio sobre el carácter gélido de los nórdicos incluso en los desbordamientos pasionales. Sin embargo, quizá en este caso el distanciamiento controlado del análisis no se deba tanto a un problema de temperamento nacional como a un recurso narrativo.

Sería demasiado ingenuo contemplar la película como la crónica realista de sucesivos desamores. Los monólogos demasiado explícitos, el aire algo sonámbulo de los personajes que apenas se mueven en escena no responden a la literalidad de lo *exterior* sino que transcriben movimientos y agobios *internos*. Lo que Dreyer

retrata es el devenir casi puro del amor visto desde *dentro*, en toda su desolación y también en toda su fiera exigencia.

Si bien a una atención superficial **Gertrud** le puede parecer en ocasiones un film casi inerte, hay un punto de actividad constante en él, quizá el más vivaz y comprometido de todos: las miradas. Esas miradas son las que exteriorizan el interior que los monólogos recogen. En el amor, parece señalar Dreyer, la búsqueda de la mirada, su rechazo o su final encuentro son la clave de la suprema complicidad, del gran *acuerdo*. Cuanto se entrega o se rehúye asoma o se repliega por los ojos; en ellos caben estrategias casi de esgrima, pero no hay la posibilidad de encubrimiento falaz que en cambio acompaña casi inevitablemente a las palabras y aún más a las caricias.

Los personajes de la película miran fundamentalmente de dos modos, según se hallen en el momento de *soportar* el amor o en el de *demandarlo*. En las primeras escenas, el marido de Gertrud busca constantemente sus ojos, mientras ella le esquiva y los proyecta hacia el infinito o hacia adentro. En cambio, cuando por fin rompe su vínculo con ella, aparta por primera vez los ojos e incluso le da la espalda. Gertrud, por su parte, busca con dolorida ansia la mirada del joven músico al repetirle las cláusulas de su amor, sin encontrarla realmente jamás. Finalmente, en la escena de la ruptura ella también le vuelve la espalda y ni siquiera lanza una ojeada de despedida hacia él cuando se aleja vergonzosamente por el parque. En ambos casos, el amor continúa en uno de los dos personajes, pero se ha roto abiertamente esa sublimidad que es “cosa de dos”, como se insiste en la historia. Por último, las escenas de reencuentro entre el viejo poeta y Gertrud no presentan ninguna mirada directa: ambos miran hacia el frente, hacia sus recuerdos, hacia la irrevocabilidad del pasado. Creo recordar que tan sólo hay un momento en la película en el que ambas miradas coinciden de forma fugaz.



En cada pareja parece establecerse fatalmente una discontinuidad, una diferencia de niveles: uno de los amantes quiere de veras, solicita, exige, ruega, mientras que el otro concede a medias, escamotea, hurta o declaradamente finge. El pesimismo radical de la película tiene como una de sus cifras principales el que no concede ni un sólo momento de auténtica fusión real entre los atrapados por el juego amoroso.

A primera vista podría parecer que el film es un canto al puro amor femenino frente al siempre distraído y secundario que son capaces de brindar los atareados varones. Pero la cosa no es tan sencilla. En realidad, si Gertrud prefiere la caliente sangre amorosa a la grandeza de las labores varoniles es porque pone su propia grandeza en lograr la sumisión de su amante. Pretende una entrega absoluta, cercana a la plena esclavitud sentimental, casi diríamos que a la vampirización total de su compañero. Y también sabe ser cruelmente despiadada con quien la ama de veras, aunque sea al modo imperfecto de los hombres, como su marido, al que no oculta que nunca ha querido realmente y que sólo le ha servido para calmar las urgencias del cuerpo, que quiere su parte. Los reproches que hace a su marido —preferir su carrera y su trabajo a la total entrega erótica— son los mismos que hizo al

poeta Likman, pero ahora mucho más discutiblemente justificados. En este caso, es ella la que no le ha prestado plena atención, incluso por decirlo brutalmente: la que se ha aprovechado de él. Su marido se creyó amado y feliz con el mismo engaño con el que ella se había creído plenamente amada por Likman...

Gertrud concibe el amor como el sacrificio total de su *partenaire*. Pero para que haya tal sacrificio, para que se renuncie a algo valioso, sólo se fija en hombres de determinada posición y con dotes artísticas relevantes. Por su parte, también ella tiene educación y capacidad artística, pero el campo peculiar de su *grandeza* no lo ha puesto en desarrollar esas facetas, sino en vampirizar eróticamente las del otro. No pretende una compenetración intelectual o profesional, sino el homenaje de la completa inmolación. Sólo con Axel, el amigo al que no ama, es capaz de intercambiar libros y compartir aficiones, lo que nunca se rebaja a hacer con los preferidos de su orgulloso corazón.

Pone su auténtica complacencia en considerarse plenamente *reina*. Su divisa “*amor omnia*” debe leerse así: el amor que te concedo y que te exijo debe serlo todo para ti, como me probará la definitiva renuncia a cualquier otra compensación de distinto orden. Pero ese amor total se alimenta precisamente de la pugna, incluso de la resistencia traicionera. Finalmente, Gertrud se convierte en reina-esclava de su músico, algo que ella considera con lucidez como locura pero a lo que no puede

renunciar porque es el límite probatorio de su exigencia de grandeza. Una se pregunta si en su actitud con este mequetrefe, el menos merecedor de afecto de sus hombres, no hay una especie de voluntad de darles a todos la gran lección: ella, Gertrud, la reina, es capaz de renunciar a su marido ministro y a su dignidad burguesa para arrastrarse a los pies del amor, lo que nadie ha sido capaz de hacer con ella, que lo merecía mucho más.



Y tal es su verdadera creación. Por eso, cuando renuncia a todos los hombres y sigue su vida independiente, no olvida en dónde ha situado su auténtica grandeza. Por eso guarda para su tumba el epitafio “*amor omnia*”, para dejar constancia de que ha sido artista en un campo y sólo en uno, en el del amor. Aunque sus obras maestras hayan quedado inconclusas, como tantas extraordinarias sinfonías o la tarea de tantos políticos de genio. En este aspecto, Dreyer rescata sin duda a Gertrud, por ser la única capaz de llevar su empeño hasta sus últimas consecuencias de rechazo y soledad. Otros, como el poeta Likman, acaban en un estéril cinismo por no haber sido capaces más que de *cantar* exteriormente el amor-pasión sin límites, pero sin vivirlo realmente como tal hasta el fin: el músico se debate entre las prostitutas que escuchan sus chácharas de borracho y la mujer “inocente y pura” con la que sueña como coartada altisonante, para acabar viviendo con y probablemente de una vieja amante.

“¿Cómo filmar lo irremediable? ¿Cómo filmarlo hasta el fin? Tal fue siempre la obsesión de Dreyer.

¿Cómo filmar un mundo sin otro remedio imaginable que el amor para el cual no hay remedio alguno?”. Esta cita de Serge Daney en su libro “*Gertrud, Gertrud*” resume muy bien lo que está en juego ante la cámara implacable del gran director. Es a la vez una película difícil por su estatismo y su riqueza de leves matices; sencilla por lo nítido de su argumento, que todo el mundo conoce previamente. La maestría del director se revela en la habilidad con la que se mantiene constantemente al borde de la exageración y del ridículo, asechanzas estas que también son las que acosan al propio amor. Ciertas películas nos sacuden y agitan, pero otras, como **Gertrud**, nos atrapan: en ella, el espectador queda helado como un personaje más de la historia, a la vez apasionado sin remedio y fascinadamente inmóvil.

En **Gertrud** apenas hay más desbordamiento carnal que un simple beso y sin embargo es un film potencialmente sensual de principio a fin. ¿Cómo se explica esto? Por la sensualidad de la misma cámara, cuyo abrazo va deslizándose sobre los

personajes todas las caricias que no vemos, los roces y golpes de sangre que se dejan suponer y cuya inminencia oculta se hace más perentoria que cualquier revelación explícita. Es la cámara quien reproduce con intensa sobriedad todos los desbordamientos de los corazones, como cuando soñamos sujetos por la pesadilla con una única palabra sin imagen que vuelve y vuelve, un susurro que no cesa y que ni siquiera condesciende a revelarnos la tenue carne de ningún fantasma. Cuando al final de la película **Gertrud** se reafirma en que el amor lo es todo, están presentes misteriosamente ante el espectador todos los momentos pasados, todas las miradas que ya no volverán a buscarse. Los últimos ojos que siguen pidiendo amor cuando todo se borra son los del espectador mismo.





**Las películas
del ciclo**

**Jesús ANGULO
José APARICIO
Mario MIGUEZ
Pello MURGIÓNDO
Xavier PUIG**

LARGOMETRAJES

- El Presidente (*Praesidenten*, 1918-19)
- Páginas del libro de Satán (*Blade af Satans Bog*, 1919-21)
- La mujer del párroco (*Prästänkan*, 1920)
- Los marcados (*Die Gezeichneten*, 1921-22)
- Erase una vez (*Der Var Engang*, 1922)
- Mikaël (*Mikaël*, 1924)
- El amo de la casa/Honrarás a tu mujer (*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925)
- La novia de Glomdal (*Glomdalsbruden*, 1925-26)
- La pasión de Juana de Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1927-28)
- Vampyr (*Vampyr*, 1931-32)
- Dies Irae (*Vredens Dag*, 1943)
- Dos seres (*Två Människor*, 1944-45)
- Ordet (*Ordet*, 1954-55)
- Gertrud (*Gertrud*, 1964)



CORTOMETRAJES

- Ayuda a las madres (*Mödrehjaelpen*, 1942)

- **Los viejos (The Seventh Age/De Gamle, 1946.** Dir.: Torben Antón Svendsen.
Guión: C. Th. Dreyer)
- **Iglesias rurales (Landsbykirken, 1947)**
- **La lucha contra el cáncer (Kampen Mod Kraefte, 1947)**
- **Alcanzaron el transbordador (De Naaede Faergen, 1948)**
- **Thorvaldsen (Thorvaldsen, 1949)**
- **El puente de Storström (Storströmbroen, 1950)**
- **Un castillo dentro de un castillo (Et Slot i et Slot/Krogen og Kronborg, 1954)**
- **La reconstrucción de Rønnes y Nexös (Rønnes og Nexös Genopbygning, 1954)**
- **Sobre la comunidad nórdica (Noget om Norden, 1956.** Dir.: Bent Barfod.
Idea original: C. Th. Dreyer)

El presidente

(*Praesidenten*, 1918-19)

Ficha técnica

Praesidenten. Dinamarca, 1918-19. **Producción:** Nordisk Films Kompagni. Copenhague. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en la novela de Karl Emil Franzos. **Fotografía:** Hans Vaago. **Duración:** 75 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Halvard Hoff, Elith Pio, Carl Meyer, Olga Raphael-Linden, Betty Kirkeby, Richard Christensen, Peter Nielsen, Jacoba Jessen, Hallander Hellemann, Fanny Petersen, Jon Iversen, Chr. Engelstoft.



Argumento: Un magistrado descubre que la chica a la que tiene que juzgar, acusada de infanticidio, es su propia hija, nacida de las relaciones con una mujer a la que abandonó una vez. Tiene que elegir entre ocultar la verdad o perder el *status* social que posee, en el caso de que se descubra su pasado. Tres hombres de generaciones consecutivas de su familia han abandonado a las mujeres que amaban, y él tiene la oportunidad de compensar a una de ellas.

La primera película dirigida por Dreyer cuenta ya con un hecho que se repetirá en cada una de sus siguientes realizaciones: el guión está basado en un texto literario. En esta ocasión se trata de la novela del mismo título escrita por Karl Emil Franzos, un

autor alemán que a principios de siglo tenía bastante fama en Dinamarca. Al parecer, fue el propio Dreyer quien eligió esta narración de tintes melodramáticos, para transformarla en un guión que respetaba con bastante fidelidad el desarrollo de los hechos, pero reducía considerablemente todas las descripciones sobre la época y los detalles de ambientación.

Dreyer accedía por primera vez a la dirección después de haber escrito numerosos guiones para la productora Nordisk Film Kompagni que, habiendo confiado en él hasta hacerle consejero literario, le brindó la oportunidad de ponerse tras la cámara. Él no parecía dar mucha importancia al salto, aunque lo acometió con detenimiento: *“Lo hice como cosa de estudio y experimento. Lo que me gustaba era el flashback, que por aquel entonces era algo nuevo. Pero ya entonces empezaba yo a hacerme mis propios decorados, y también trataba de simplificarlos. En cuanto a los actores, entonces había pocos. Especialmente en la Nordisk había dos o tres actores que hacían absolutamente todos los papeles de personajes ancianos, estaban especializados así, y les llamaban siempre que necesitaban algún viejo. Por primera vez, yo tomé para hacer de viejos hombres viejos y mujeres viejas. Hoy es una cosa muy normal, pero entonces era romper con la tradición. También, para papeles pequeños, tomé gente de la calle en vez de algunos otros actores que me ofrecían. También escogí dos actores de segunda fila, que eran mejores que los actores famosos y rutinarios que me ofrecían”* (“Cahiers du cinéma”, n.º 170, septiembre de 1965). Algunos métodos de trabajo bien personales que ya marcaban pautas para el futuro.

La utilización del *flashback*, poco frecuente en aquellos momentos, es uno de los recursos más llamativos de **Praesidenten**, por su complejo pero efectivo entramado de historias pertenecientes a tres generaciones distintas de una misma familia, no ordenadas cronológicamente. El referente literario, remarcado por Dreyer al incluir como inicio del filme un plano del libro original abriéndose, no se come en ningún momento la expresividad de unas imágenes detalladamente construidas con un firme estilo, que Dreyer desarrollará plenamente en el futuro, pero indudablemente ya está ahí, como revelan algunos momentos de una fuerza visual insólita para la época y un sentido de la composición del encuadre conducido, ya, por la belleza y la austeridad: los rostros aislados y los decorados estilizados de las escenas del juicio, que ya prefiguran un poco los hallazgos de **Juana de Arco**; los puntos de luz que se encienden poco a poco en la oscuridad, antorchas portadas en la noche que forman un dibujo simétrico en la pantalla; la disposición vertical de las velas que acompañan al horizontal cuerpo yacente... Instantes de una genialidad en ciernes que no alcanza la perfección, pero destaca entre la obra inicial de Dreyer. En su momento se vio muy poco. Pero algunos clarividentes ya quedaron impresionados y volcaron en ella sus mayores alabanzas.

R. A.



Páginas del libro de Satán (*Blade af Satans Bog*, 1919-21)

Ficha técnica

Blade af Satans Bog. Dinamarca, 1919-21. **Producción:** Nordisk Films Kompagni. Copenhague. **Guión:** Edgar Hoyer, basado en la novela “*The Sorrows of Satan*”, de Marie Corelli. **Fotografía:** George Schéenevoigt.

Duración: 114 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Helge Nissen, Halvard Hoff, Jacob Texiere, Erling Hansson, Hallander Hellemann, Ebon Strandin, Johannes Meyer, Nalle Haldén, Hugo Bruun, Tenna Kraft Frederiksen, Viggo Wiehe, Emma Wiehe, Jeanne Tramcourt, Elith Pio, Emil Helsingreen, Sven Scholander, Viggo Lindstrom, Cario Wieth, Clara Wieth Pontoppidan, Carl Hillebrandt, Christian Nielsen, Karina Bell.



Argumento: La película consta de cuatro episodios situados en diferentes épocas y estilísticamente muy distintos entre sí. El primero, **En Palestina**, se desarrolla en la época de Jesús de Nazareth, con Satán representando a un fariseo que incita a Judas contra Jesús. En el segundo, **La Inquisición**, Satán es un inquisidor que provoca la detención de D. Gómez de Castro, astrónomo, y su hija, por herejía. En el tercero, **La Revolución Francesa**, mientras María Antonieta espera a ser ejecutada, Satán, haciéndose pasar por un mendigo, provoca la detención de las “heroínas”. En el cuarto y último, **La rosa roja de Suomi**, los protagonistas son perseguidos por Satán, esta vez un bolchevique que les amenaza por sus relaciones con los “blancos”.

Páginas del libro de Satán es la segunda obra en la filmografía de Dreyer. Realizada en el año 1919, se estrenó más tarde que **La mujer del párroco**, su siguiente película.

Quizá la más conocida de todas sus películas anteriores a **La pasión de Juana de Arco**, en ella se puede ver el uso que hace de primeros planos de los cuales él mismo decía: *“Cualquiera que haya visto mis películas sabrá la importancia que le concedo al rostro humano. Jamás se cansa uno de explorar ese campo inagotable. En un estudio, no existe experiencia más noble que la de registrar la expresión de un rostro sensible a la fuerza misteriosa de la inspiración, verle animarse desde el interior y llenarse de poesía”*.

Inspirándose en **Intolerancia**, de D. W. Griffith, Dreyer estructura el film de forma diferente. Los distintos relatos se suceden cronológicamente, desde el episodio centrado en la vida de Jesús hasta el único que se desarrolla en este siglo, siendo, a diferencia de la película de Griffith, totalmente independientes entre sí.

El primer *sketch* nos sitúa en los últimos días de la vida de Jesús, donde Satán, un fariseo, induce a que sea crucificado. Ya podemos apreciar en esta historia la forma tan personal de plasmar en imágenes la preocupación de Dreyer por un tema que estuvo siempre presente en su obra: la intolerancia.

En el segundo nos encontramos en la España de la Inquisición, siendo otra vez la intolerancia la que haga que unos inocentes sufran la desgracia y el horror de la tortura.

La Revolución Francesa es la época en la que discurre el tercer *sketch*. Dreyer no era muy amigo de las revoluciones: *“No soy un revolucionario, no creo en las revoluciones. Con demasiada frecuencia nos hacen retroceder. Más bien creo en la evolución, en el pasito adelante. Por eso me conformaré diciendo que las posibilidades de renovación artística del filme sólo pueden venir de su interior. La simplificación debe de transformar la idea en símbolo. Con el simbolismo nos encontramos ya en el camino de la abstracción, pues el simbolismo obra por sugestión. Abstracción puede sonar, al oído de los cineastas, como una palabra desagradable. Pero mi único deseo, mas allá de un naturalismo aburrido y gris, es que exista el mundo de la imaginación”*. Es de destacar en este *sketch* el travelling que toma a un personaje en un primer piso para conducirlo a la planta baja de un albergue.

El último *sketch* se desarrolla durante la Revolución Rusa. En él, Satán es un comisario rojo que persigue a los blancos finlandeses que luchan por su independencia. Es el más conmovedor de los cuatro episodios, el llevado con una acción más viva, conservando toda la fuerza y el estilo que Dreyer dio a la totalidad de su obra. Él decía que *“la semejanza que existe entre una obra de arte y un ser humano es muy estrecha: los dos tienen alma, y esto se manifiesta en el estilo. Gracias al estilo, el creador va fusionando los diversos elementos de su obra, obligando al público a que vea el argumento con sus propios ojos. La verdad*

artística, la verdad sacada de la vida real y purificada de todos sus aspectos secundarios, es la única que tiene valor. Lo que en pantalla se proyecta no es ni puede ser la realidad: el naturalismo no es arte”.

P. M.



La mujer del párroco

(*Prästänkan*, 1920)

Ficha técnica

Prästänkan. Suecia, 1920. **Producción:** Svensk Filmindustri, Estocolmo. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en un relato breve de Kristofer Janson. **Fotografía:** George Schnéevoigt. **Duración:** 83 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Hildur Carlberg, Finar Röd, Greta Almroth, Olav Aukrust, Kurt Welin, Mathilde Nielsen, Emil Helsengreen, William Ivarson, Lorentz Thyholt.



Argumento: Noruega, 1600. ¿Qué hacer con la mujer del párroco cuando éste ha muerto? Ni el Estado ni la parroquia quieren hacerse cargo de ella. Sólo les queda una solución: proponerle —o “imponerle”— un nuevo matrimonio. Margarete Pedersdotter, viuda por tercera vez, deberá, pues, contraer un cuarto matrimonio, a pesar de que el rumor público la acusa de haber enviado a la tumba a su segundo y a su tercer marido...

El 7 de Enero de 1920 apareció en el diario “*Dagbladet*” un largo artículo de Dreyer titulado “*El cine sueco*”, en el que está resumida toda la concepción del cine que tenía en la cabeza cuando unos meses más tarde empezó a rodar **La mujer del párroco**. Se atacaban en ese texto la banalidad y falsedad del cine danés y se hablaba de los progresos del cine sueco en comparación con el americano. En este último —y

Dreyer se refiere a Griffith— se reconocen decisivos hallazgos, aunque “*todo era tan auténtico, tan verdadero, tan verosímil, sin embargo no creíamos en ello. ¿Era sólo una cuestión de técnica? Era el espíritu lo que faltaba (...) El cine sueco —Sjöström y Stiller— ha hecho suyas las virtudes del americano y ha dejado los defectos, porque ha ahondado mucho más en el camino de la verdadera representación del hombre*”. Y Dreyer demuestra en **La mujer del párroco** haber asimilado perfectamente esas conquistas del cine sueco, pero —y esto se ve con mayor claridad gracias a la perspectiva que nos dan los 70 años transcurridos— deja a una distancia sideral a sus maestros; supera con mucho sus modelos porque Dreyer da un paso de gigante en su empeño por la verdadera representación del hombre. Sjöström fue el primer cineasta que se atrevió a darle el papel de campesino a un verdadero campesino: hoy seguimos admirando la sorprendente imaginación visual de sus hermosos melodramas, de sus historias convencionales y maniqueas. Tanto Griffith en América como Sjöström en Suecia hacen películas de buenos y malos. Algo que siempre ha sido elogiado en el cine de Dreyer como uno de sus rasgos y valores esenciales es su huida, desde el principio de su carrera, de todo tipo de maniqueísmo: en Dreyer nunca hay buenos y malos. Ya en **Páginas del libro de Satán** veíamos que ni siquiera el diablo —que llega hasta a ponerse de parte de los humanos— era el malo de la película. En **La mujer del párroco**, Söfren en principio se nos presenta como muy buen chico, y llega incluso a intentar un asesinato, y quien se presenta como una bruja malvada resulta no serlo en absoluto. Dreyer no quiere que sus personajes tengan una sola cara, no quiere que sean tipos convencionales.

El argumento está basado en una narración del noruego Kristofer Janson, escrita en 1901 e inspirada en una historia real sucedida en el tiempo de la Reforma, hacia 1600. Dreyer declaró haber buscado ante todo la *verdad* de la atmósfera. Para ello fue a un decorado real: la película se rodó en la aldea noruega de Lillehammer, en la que las casas se conservan intactas desde el siglo XVII. Los personajes secundarios son verdaderos campesinos del valle de Gudbrand. “*Si el medio es auténtico —dijo Dreyer— es más fácil que el espectador olvide que lo que está viendo es una película*”, Dreyer huyendo, como siempre, de la ficción. Subrayando incluso el carácter documental al filmar una danza folklórica. La crítica de la época llegó a hablar de “*retrato etnográfico*”. Pero también encontramos aquí, en germen, esas irrupciones de lo fantástico en lo cotidiano que son la esencia del cine de Dreyer. Söfren tiene una alucinación al mirar a Margarete, y cree ver una hermosa muchacha (recordemos que ya Don Fernández en **Páginas del libro de Satán** creía ver en la santa del altar a su amada Isabela).

En esta pequeña obra maestra ya está *todo* Dreyer. Es fácil ver lo mucho que tiene en común con lo que en futuro será **Dies Irae**. Hasta la historia de Söfren y Kari tiene más de un punto de contacto con la de Martin y Anne. El desarrollo es sutilísimo: desde un arranque de abierta farsa (la competición de los candidatos a la parroquia), se pasa a un ligero ambiente de enredo cómico, con todo tipo de ocultamientos y

sorpresas; la acción termina resolviéndose en una atmósfera de gravedad y dulzura con la muerte de Margarete. El plano final, como acertadamente señaló Maurice Drouzy, parece un broche buñueliano.

Y hay un importantísimo detalle de absoluto realismo. La anciana actriz que interpreta a Margarete —Hildur Carlberg, que contaba 76 años de edad— estaba gravemente enferma al comenzar el rodaje, y murió apenas terminarlo. “*Esté tranquilo* —le había dicho a Dreyer— *no moriré antes de acabar el trabajo*”. Las emocionantes escenas en que Margarete se prepara para morir también son —de cierto, Dreyer se dio perfecta cuenta de ello— escenas documentales.

M. M.



Los marcados

(*Die Gezeichneten*, 1921-22)

Ficha técnica

Die Gezeichneten. Alemania, 1921-22. **Producción:** Primusfilm, Berlín. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en la novela de Aage Madelung. **Fotografía:** Friedrich Weinmann. **Duración:** 84 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Polina Piekovska, Vladimir Gajdarov, Torleif Reiss, Richard Boleslawski, Duwan, Johannes Meyer, Adele Reuter-Eichberg, Emmy Wyda, Friedrich Kühne, Hugo Doblin, y unos 600 extras rusos y judíos.



Argumento: Hanna es una niña judía que tiene que soportar la desgracia de ser diferente. Conocerá lo que es ser pobre ante los ricos, pero, sobre todo, sufrirá el racismo y el odio religioso de la Rusia zarista. La joven encontrará en San Petersburgo a su hermano, rico abogado, convertido al cristianismo para poder hacer su carrera. Más tarde, volverá a tomar contacto con Sascha, antiguo compañero de infancia y miembro ahora de una célula revolucionaria. Su amistad se transformará pronto en una ardiente pasión.

Después de haber sido retirada de cartel tras su estreno, nadie supo, durante cuarenta años, dónde había ido a parar esta película. Fue encontrada por casualidad en la Cinemateca de Moscú en 1961, con el título **Pogrom**. Pero, lamentablemente, la copia es una versión muy reducida del original: se aprecian numerosas lagunas y, para mayor desgracia, el montaje de muchas escenas ha sido alterado. Así pues,

actualmente —cabe la posibilidad de que algún día aparezca, como ha sido el caso de **La pasión de Juana de Arco**, una copia en mejores condiciones— todo comentario sobre esta cinta ha de ser parcial o provisional.

“**Los marcados** —dijo Dreyer— *me permitió enfrentarme a un trabajo que no sólo tenía la finalidad de divertir sino también una misión social*”. El guión está basado en la novela —aparecida en 1912— del danés Aage Madelung “Amaos los unos a los otros”, título que —dado que allí había sido un auténtico *best-seller*— se conservó en Dinamarca para la película. Madelung había vivido durante diecisiete años en Rusia, donde se había casado con una judía. Su libro describe detalladamente vivencias propias: los *pogroms* y la persecución que sufrieron los judíos durante la revolución de 1905, en la época zarista. Ese carácter testimonial, lleno de posibilidades documentalistas, fue lo que sin duda atrajo a Dreyer. Aunque la película tiene personajes principales, la intención de Dreyer parece ser querer despegarse de la historia concreta, hacer trascender el caso particular sobre una más amplia panorámica, precisando y haciendo resaltar sobre todo el ambiente social y político que envuelve a los protagonistas. Dreyer pone más interés en lo social que en lo íntimo, le atrae aquí más la masa que el individuo. Destacable a este respecto es la impresionante escena final, con la exterminación de los judíos por una horda fanática en el pueblo natal de la protagonista. Si algún espectador encuentra momentos en la película que le traigan a la memoria la escuela rusa —hay secuencias que se dirían de Eisenstein— le recuerdo que en 1921, año del rodaje, a Eisenstein le faltaban aún tres años para hacer **La huelga**.



En la película hay conflictos de clase y denuncia de la intolerancia religiosa, pero ante todo es un alegato contra la barbarie antisemita. Dreyer fue durante toda su vida un fervoroso filosemita —y un apasionado sionista—, actitud que se acentuó enormemente a raíz de la Segunda Guerra Mundial. A los 70 años de edad —con vistas al rodaje en Israel de su película sobre Jesús de Nazareth— comenzó a estudiar hebreo, y llegó a hablarlo y escribirlo con cierta corrección.

Dreyer buscó actores rusos para los personajes principales (Richard Boleslawski, futuro director en Hollywood, hace el papel de Fedja) no sólo porque para él un personaje ruso tiene que interpretarlo forzosamente un actor ruso, sino también porque, habiéndose formado casi todos en la escuela de Stanislawski, los prefería antes que a los alemanes, que en general le parecían demasiado gesticulantes. Se ocupó de escoger personalmente a los 600 figurantes entre los rusos de un campo de refugiados y los judíos del *ghetto* de Berlín. El rodaje duró siete meses.

Madelung, el autor de la novela, declaró haber quedado asombrado por la fidelidad y la precisión documentales que Dreyer consiguió en la recreación de un ambiente que sólo conocía por referencias y no de modo directo.

M. M.

Erase una vez

(*Der Var Engang*, 1922)

Ficha técnica

Der Var Engang. Dinamarca, 1922. **Producción:** Sophus Madsen, Copenhague. **Guión:** Carl Th. Dreyer, Palle Rosenkrantz, basado en la obra de Holger Drachmann. **Fotografía:** George Schnéevoigt. **Duración:** 47 minutos (20 f/s; película incompleta).

Intérpretes: Clara Pontoppidan, Svend Methling. Peter Jerndorff, Hakon Ahnfeldt-Rønne, Torben Meyer, Viggo Wiehe, Mohamed Archer, Henry Larsen, Lili Kristiansson, Zun Zimmermann, Bodil Faber.



Argumento: La hija del rey de Iliria (país imaginario) desprecia a sus pretendientes y se enamora de un vagabundo, que resultará ser el príncipe de Dinamarca. Este vencerá su orgullo y arrogancia y confirmará su amor hacia él obligándola a pasar una serie de pruebas.

“Es una película completamente fallida. No se me dio lo que se me había prometido. Se me dejó en la más completa confusión en lo concerniente a los actores, los lugares y el tiempo de rodaje. Tuve que hacerlo todo deprisa y corriendo, sin ningún apoyo ni organización”.

*“Al rodar **Erase una vez** pasé del más áspero realismo (**Los marcados**) a la*

magia. Saqué la amarga conclusión de que no se puede construir una película únicamente con atmósferas. Allí donde el film habría debido crecer en fuerza dramática y culminar en una tormentosa confrontación entre dos personajes, la intriga permanecía tranquila como un día de verano sin viento. Me di cuenta después de esta película de que los humanos se interesan sobre todo y ante todo por los humanos”.

Erase una vez es la pieza más popular del teatro danés, del extravagante tardorromántico Holger Drachmann, escrita en 1887. Se trata de un cuento fantástico, cuya tradición es muy antigua (el mismo asunto se encuentra en el texto “*La princesa y el porquero*”, de Hans Christian Andersen), y que ya había sido llevado al cine en dos ocasiones: por Viggo Larsen en 1907 y por Axel Breidhal en 1916.

La bella y desdeñosa princesa del imaginario reino de Iliria, que ha rechazado a todos sus pretendientes, se enamora de un vagabundo que pasa cerca de su castillo. Ese amor la obliga a renunciar a toda riqueza y a perder toda su arrogancia y su orgullo; pero el esfuerzo es premiado con un final feliz, porque el vagabundo resulta ser el príncipe de Dinamarca. Dreyer basa toda la película en un sencillo juego de oposiciones y contrapuntos: la afectada falsedad de la corte rococó, con sus casacas y sus pelucas, opuesta a la naturalidad campesina; las escenas de interior, con sus intrigas y amores de conveniencia, opuestas a los espacios abiertos para la libre pasión amorosa; los polvos de arroz y los lunares pintados, contra el encanto —obsesión dreyeriana— de los rostros sin maquillaje. Pero Dreyer, que en su juventud había sido miembro de las Juventudes Liberales y de la Sociedad de Estudiantes, hace también abiertamente una amable sátira de la monarquía.

Durante largos años este film se consideró definitivamente perdido. Como anécdota hay que recordar que la Cinemateca Danesa poseía tan sólo 75 metros de la película, encontrados por casualidad en la tienda de un anticuario, donde se usaba para enseñar a los niños el funcionamiento de un proyector de juguete. En 1964 se encontró otra copia. La película había sido dividida en tres bobinas, y faltaba la tercera; la media hora final de la cinta, de la que no obstante se conservan algunos fotogramas sueltos.

A la vista de la parte conservada, fuerza es reconocer que Dreyer resulta, en sus comentarios a la película, excesivamente duro consigo mismo. A pesar de tratarse de una obra evidentemente menor en su filmografía tiene, en su limitación de recursos y su obligatoria economía, una sencillez encantadora. Dreyer cuidó muchísimo la presencia poética del paisaje —apoyada en la excelente fotografía de Schnéevoigt— y ya se ha comentado muchas veces que en esta película están quizá algunas de las más hermosas escenas de exteriores de todo el cine escandinavo.

M. M.



Mikaël

(Mikaël, 1924)

Ficha técnica

Mikaël Alemania, 1924. **Producción:** Erich Pommer para Decla-Bioscop, UFA. Berlín. **Guión:** Carl Th. Dreyer. Thea von Harbou, basado en la novela de Herman Bang **Fotografía:** Karl Freund, Rudolph Maté.

Duración: 89 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Benjamín Christensen, Walter Slezak, Nora Gregor, Robert Garrison, Grete Mosheim, Alexander Murski, Max Auzinger, Didier Aslan, Karl Freund, Wilhelmine Sandrock.



Argumento: Un célebre y rico artista, Claude Zoret, vive rodeado de bellas obras de arte, solo con su modelo preferido, Mikaël, a quien ha hecho su hijo adoptivo, Lucia Zamikof, una princesa rusa más o menos arruinada, le convence para que pinte su retrato. En las continuas visitas a casa de Zoret, no tardará mucho en seducir a Mikaël.

Fue Erich Pommer, director de la UFA, quien propuso a Dreyer llevar a la pantalla la novela “Mikaël”, de Herman Bang, autor danés muy conocido en Alemania, donde habían sido traducidas casi todas sus obras. “Mikaël”, un auténtico *best-seller* en su momento, apareció en 1904. Su éxito fue debido a que la novela cobró fama de

“escabrosa y decadente”, era un libro considerado “inmoral”. **Mikaël** es una historia autobiográfica, un pormenorizado análisis de la tormentosa relación que tuvo Bang —a quien Dreyer admiraba y conocía personalmente— con su joven amante Fritz Boesen. Ya había sido llevada al cine en 1916 en Suecia con el título **Las alas (Vingarna)** por Mauritz Stiller, versión que Dreyer no había visto a la hora de hacer la suya.



Pommer estaba muy unido a Thea von Harbou —la mujer de Fritz Lang— que supervisaba todos los guiones importantes a rodar por la UFA. Ella hizo correcciones al manuscrito que presentó Dreyer, y su nombre aparece falsamente como coguionista en los títulos de crédito. Él hizo caso omiso de la von Harbou y rodó según su propia idea del guión. Tuvo siempre una especial predilección por esta película. Estaba muy orgulloso de que en la época se hubiese dicho que era “*el primer Kammerspielfilm*”, atento —según Dreyer— “*a los conflictos interiores cuyo desenvolvimiento dramático se refleja en sutiles expresiones de los rostros*”. Ha sido una de sus obras peor comprendidas y menos estudiadas desde que se reencontró tras darse por perdida durante años. Porque Dreyer aquí es extremadamente sutil: explicó que, en el caso de **Mikaël**, era “*la primera vez que un determinado estilo se aplicaba conscientemente en el cine*”. Esa frase debería servir de guía a los que ven en esta película una obra

“*poco dreyeriana*”. Porque es todo lo contrario. **Mikaël** es un difícilísimo *tour de force*, un delicadísimo equilibrio entre un gusto estético que no es el del autor —pero que es absolutamente necesario para la película—, un voluntario gusto estético ostentoso y pésimo, expresado por la epatante decoración de Hugo Haring, que lo refleja a la perfección, y una muy diferente voluntad estética por parte de Dreyer. De manera que hay que conseguir que los personajes queden perfectamente definidos por el entorno y, al mismo tiempo, que en la película sea, plásticamente, evidente la opuesta intención estética del autor. Dreyer quiere mostrar que los seres que habitan esa atmósfera son tan hipócritas, tan falsos como ella, que sus sentimientos son acordes con ese decorado. **Mikaël** es una película de una profunda tristeza, es —Dreyer lo definió con exactitud— “*el retrato verdadero de un mundo falso*”. **Mikaël** recoge a la perfección la imagen de una época en la que los sentimientos “*eran voluntariamente exacerbados*”. Hay en ella una reflexión sobre los dolorosos encuentros entre lo público y lo privado, una meditación llena de dulzura y amargura sobre las relaciones de la creación artística con el mundo exterior, sobre la imposible coincidencia y acuerdo del sentimiento íntimo con la escena colectiva. También ha dado a muchos críticos la impresión de que **Mikaël** es una película aislada, rara en la filmografía de Dreyer, aun cuando se reconoce su intención y su belleza. Pero **Mikaël** tiene profundas conexiones con el resto de sus obras. Todos esos temas que acabamos de señalar también están en **Gertrud**, con la que guarda una especial relación de tono fundamental. Dreyer mismo la señaló.

Por último, una anécdota: parece ser que la película se distribuyó en América con el envidiable título de **The Invert...**

M. M.

El amo de la casa

(*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925)

Ficha técnica

Du Skal Aere Din Hustru. Dinamarca, 1925. **Producción:** Palladium Film. Copenhague. **Guión:** Carl Th. Dreyer, Sven Rindom, basado en la obra de este último "*Fall of a Tyrant*". **Fotografía:** George Schnéevoigt.

Duración: 97 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Johannes Meyer, Astrid Holm, Karin Nellemose, Mathilde Nielsen, Clara Schønfeld, Johannes Nielsen, Petrine Sonne.



Argumento: Ida Frandsen es la madre de dos niños y su marido es un verdadero "tirano doméstico", egoísta y ruin. Con graves problemas nerviosos, Ida se marcha de casa por un tiempo. En su ausencia, será Mads, la anciana nodriza del marido, la que asuma las labores del hogar y la que vaya consiguiendo transformar a éste.

El amo de la casa (La traducción del título danés es en realidad **Honrarás a tu mujer**) está basada en la pieza de teatro "*La caída de un tirano*", escrita por Svend Rindom en 1919. Lo ideal para Dreyer hubiera sido rodarla en un verdadero apartamento pequeño-burgués, pero ante la imposibilidad técnica hizo reconstruir en estudio con toda exactitud un apartamento concreto, en el que incluso se instalaron

convenientemente el gas, el agua y la electricidad.

Con esta deliciosa obra maestra, Dreyer explicó que su pretensión había sido “*observar al microscopio la banalidad cotidiana que constituye la vida de miles de ciudadanos*”. Para ello volvió a insistir en las dimensiones del *Kammerspiel* (apenas hay algún plano de exteriores, y siempre con el celaje recortado, o como fondo cerrado), en esa radical limitación del tiempo y el espacio que sirve para marcar un reducido campo emotivo con el máximo posible de tensión interior y para crear un entorno que explique psicológicamente a los personajes, en el que todos los elementos —tras un minucioso proceso de depuración— se corresponden y ensamblan a la perfección.

Dreyer hace también uso de un simbolismo medido. Muchos de los objetos simbólicos que aparecen en la película son constantes en su obra: recordemos el papel que la presencia de la jaula del pájaro o del reloj de pared juegan en **Ordet**. Por otra parte, según conjeturas verosímiles, muchos de los recuerdos de la vida familiar del propio Dreyer entran aquí en juego. Y todo funciona y se desenvuelve con un tono y un ritmo de estricta cotidianeidad y naturalidad.

El desarrollo de la acción está marcado por la eterna tendencia dreyeriana a la mayor esencialidad, a la abstracción. Las primeras escenas, hasta la llegada de la vieja Mads —magnífica e inolvidable Mathilde Nielsen— son planos claramente diseñados, puras líneas horizontales y verticales que expresan el rígido orden impuesto por Victor en su hogar. La llegada de la anciana sirvienta sólo está dada con una sencillísima acción: se limita a tender una cuerda de colgar la ropa, desplegando una serie de líneas diagonales y transversales, y el orden se rompe: la encantadora revolución y el divertido caos provocados por Mads en la familia quedan dados. Victor, que en principio la arroja por el suelo, terminará pasando cuidadosamente bajo esa simbólica cuerda. El final, como ya sucedía en **La mujer del párroco** —la otra tragicomedia de Dreyer— es ambiguo, irónico: no se sabe a ciencia cierta si la situación ha cambiado o si en realidad el fondo de la cuestión permanece inalterado porque es inalterable.

Fue uno de los mayores éxitos de Dreyer. En su época le dio una enorme reputación internacional. Dreyer sonreía cuando en los años cincuenta se le hablaba del neorrealismo italiano, y decía que todo eso él ya lo había hecho en **El amo de la casa**.

M. M.



La novia de Glomdal

(*Glomdalsbruden*, 1925-26)

Ficha técnica

Glomdalsbruden. Noruega, 1925-26. **Producción:** Victoria-Film. Oslo. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en dos historias de Jacob Breda Bull, "*Glomdalsbruden*" y "*Eline Vangen*". **Fotografía:** Einar Olsen. **Duración:** 61 minutos (20 f/s: película incompleta).

Intérpretes: Stub Wibeberg, Tove Tellback, Harald Stormoen, Alfhild Stormoen, Einar Sissener, Oscar Larsen, Einar Tveito, Rasmus Rasmussen, Sofie Reimers, Julie Lampe.



Argumento: Berit, hija de un rico granjero, es destinada por su padre a Gjermund, hijo de otro conocido terrateniente. La fecha del matrimonio está ya convenida con el pastor. Berit, que está enamorada en secreto de Tore, hijo de un pobre campesino, no acepta de muy buen grado la boda a la que su padre la obliga.

La novia de Glomdal es una película inspirada muy libremente en dos narraciones del escritor noruego Jacob Breda Bull. Dreyer vuelve con ella al terreno de la escuela sueca, para hacer una obra eminentemente paisajística, apoyada en los exteriores. Nuevamente podemos hacernos sólo una idea de las pretensiones exactas del autor,

porque la copia conservada es una versión muy abreviada, casi un resumen de la cinta original. El trabajo de Dreyer resulta —como en **Los marcados**— desequilibrado, descompensado, dañado en todos los sentidos por los recortes. Nos sirve, no obstante, para rastrear, investigar y arrojar luz sobre numerosos temas, motivos y detalles fundamentales que aparecen en otras obras de Dreyer. Encontramos aquí —esquemáticos— muchos contrastes y oposiciones típicamente dreyerianos. El campesino rico y el campesino pobre que se oponen al amor de sus respectivos hijos: eso es una primera aproximación a una situación que también se da en **Ordet**. El empeño, constante en todas sus películas, por caracterizar a los personajes de acuerdo a un entorno vital: aquí mediante una zona poblada, vegetal, y otra árida y seca. Las riberas opuestas del río que marcan también la separación de clases, las barreras sociales. Y esos personajes femeninos fieles a sí mismos y a sus sentimientos interiores —las mujeres inconformistas que toman la iniciativa, que se saltan las normas establecidas— y que son las figuras dreyerianas por excelencia.

Y sobre todo hay en esta película un símbolo interesante: el río. Ese río que también aparece en **El presidente** y en **Dies Irae**, en **Vampyr** y en **Alcanzaron el transbordador**. Ese río en el que Tore está aquí a punto de ahogarse. Quizá diferentes formas de un Leteo fundamental. Diferentes apariciones del agua, con la que Dreyer parece obsesionado. Véase también **El puente de Storström**, ese corto en el que la belleza del puente está en su funcionalidad, en que sirve para unir territorios que separa el agua. Recordemos al joven Dreyer de 22 años, en 1911, mucho antes de dedicarse al cine, atravesando el mar, sentado en el tren de aterrizaje de un avión, entre Malmö y Copenhague.

Hay que destacar en **La novia de Glomdal**, las espléndidas actuaciones de Stub Wiberg (en el papel de Ola) y de Harald Stormoen (Jacob). “*Dos actores maravillosos*” —dijo Dreyer— en cuyo trabajo dejó reposar gran parte de la cinta. Nunca la tuvo por una de sus buenas películas —tuvo que rodarla en muy poco tiempo— pero tampoco se mostró nunca insatisfecho con ella.

M. M.



La pasión de Juana de Arco

(*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927-28)

Ficha técnica

La Passion de Jeanne d'Arc. Francia, 1927-28. **Producción:** Société Générale des Films, París. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en los documentos originales del juicio y en las obras "*Vie de Jeanne d'Arc*" y "*La Passion de Jeanne d'Arc*", de Joseph Delteil **Fotografía:** Rudolph Maté. **Duración:** 98 minutos (20 f/s).

Intérpretes: Marie Falconetti, Eugène Silvain. André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Michel Simon, Jean d'Yd, Ravet, André Lurville, Jacques Arma, Alexandre Mihalesco, Robert Narlay, Henri Maillard, Jean Aymé, Leon Larive, Fromet, Argentin, Piotte, Polonsky, Dmitrieff, Mamay, Gitenet, Foumez, Goffard, Ridez, Beri, Delauzac, le Flon, Velsa, Nikitine, Bazaine.

"El arte debe describir la vida interior, no la exterior"

Carl Th. Dreyer



Argumento: Rouen, 30 de Mayo de 1431. Juana de Arco comparece acusada de blasfemia, ante un tribunal eclesiástico, bajo la autoridad del ejército de ocupación inglés. Los duros interrogatorios de teólogos y juristas chocan contra la inmovible firmeza de Juana, hasta que la presión y las amenazas de tortura la llevan a abjurar y retractarse. Condenada a morir en la hoguera, su ajusticiamiento provoca las protestas del pueblo, que es reprimido por los soldados ingleses.

Tras el éxito obtenido en Francia por su película **Le maitre de logis** (1926), la *Sociedad General* contrata a Dreyer para realizar un film histórico que debía tener como protagonista la figura de María Antonieta, Catalina de Médicis o Juana de Arco. Dreyer elige inmediatamente a la tercera, un personaje que le permitiría profundizar en uno de sus temas obsesivos, la intolerancia (ya central en sus **Páginas del libro de Satán** —1920— y que retomaría en **Dies Irae** —1943—). Se encarga el guión al escritor Joseph Delteil, que el año anterior había publicado su “*Vida de Juana de Arco*”. Pero la recreación que de la figura histórica hace Delteil choca frontalmente con la idea de Dreyer de ser absolutamente fiel a las fuentes históricas. De ese guión original no quedaría mucho, y Dreyer, ayudado por el historiador Pierre Champion, prefirió ceñirse casi totalmente a los documentos conservados en torno al expediente del proceso. A partir de ellos, el realizador filma un drama personal, más humano y universalizador del que hubiera resultado de un tratamiento épico de la heroína.



Pese a que algunos críticos, entre ellos el prestigioso Georges Sadoul, afirmaron que Dreyer quiso hacer una película sonora, el propio realizador negó este extremo, declarando que siempre estuvo en su ánimo hacer un film mudo. Esto no impidió que Dreyer consiguiese en el público la sensación de oír los interrogatorios. Estos, que ocupan la mayor parte del film, fueron filmados en primeros planos, en los que los actores recitaban los diálogos, para darles mayor autenticidad, al tiempo que se intercalaban los necesarios rótulos. La música compuesta ex profeso para acompañar sus proyecciones y un montaje fuertemente influenciado por la teoría “de choque” de Eisenstein (Dreyer había admirado poco antes el trabajo del cineasta ruso en **El acorazado Potemkin**) contribuyeron decisivamente a crear una tensión dramática que aún hoy sorprende al espectador por su fuerza expresiva. De la agilidad del montaje dan prueba los 1499 planos, la mayor parte cortos e intensos, que forman la película. Los rostros crispados y coléricos de los jueces se enfrentan al, unas veces orgulloso, otras aterrado, de Juana. Cada mueca, cada mirada, cada mínimo detalle facial de los actores, lejos de ser gratuito, apuntala el texto. Los decorados, simples y con grandes superficies blancas, construidos con una perspectiva

ligeramente deformada para que sus volúmenes fuesen perfectamente captados más allá de los primeros planos, de Hermann Warm (el autor de los decorados de películas expresionistas como **El gabinete del doctor Caligari**, **Las tres luces** y **El estudiante de Praga**) y la espléndida fotografía de Rudolph Maté (más tarde director de fotografía y realizador en Hollywood) ayudan decisivamente a componer estas

impresionantes escenas. Dreyer decide desarrollar su película en una sola jornada, en la que condensa los veintinueve interrogatorios a los que su personaje fue sometido, y sólo escapa del esquema antes comentado en las primeras secuencias en que aparece Juana rezando en su celda o en la presentación, en la que es frecuente el uso de *travellings*, del tribunal, así como en los últimos minutos destinados a mostrar el martirio, en los que la cámara adquiere una extrema movilidad, entre los decorados, en cartón-piedra, de la Rouen medieval.

La película sufrió ataques furibundos de todo tipo. La extrema derecha se quejó del trato que un director extranjero había hecho de la heroína francesa por excelencia. El arzobispo de París consiguió que le fuesen efectuados diversos cortes. Las mismas autoridades censuraron algunas escenas más por su crudeza. Finalmente, el negativo original no tuvo mejor suerte. Quedó destruido en un incendio de los estudios berlineses de la UFA en 1928. Durante años se pensó que no existía ninguna copia original de la misma, hasta que fue encontrada una, en perfecto estado, en un hospital psiquiátrico noruego.

J. A.

Vampyr/La extraña aventura de David Gray

(Vampyr, 1931-32)

Ficha técnica

Vampyr. Alemania/Francia, 1931-32. **Producción:** Nicolas de Gunzburg y Dreyer para Tobis Klangfilm, Berlín, y Carl Th. Dreyer Filmproduction. París. **Guión:** Carl Th. Dreyer, Christen Jul, basado parcialmente en “*In a Glass Darkly*”, de Sheridan le Fanu. **Fotografía:** Rudolph Maté. **Duración:** 70 minutos.

Intérpretes: Julián West (alias de Nicolas de Gunzburg), Henriette Gérard, Jan Hieronimko, Maurice Schutz, Sybille Schmitz, Rena Mandel, Albert Bras, N. Babanini, Jane Mora.



“La distancia entre el teatro y el cine viene dada por la diferencia entre representar y ser”

“La esencia más íntima del cine es una necesidad de verdad, y está en su naturaleza, huir de la exageración y el vacío”

Carl Th. Dreyer
(*“Réflexions sur mon métier”*)

Argumento: La llegada del joven David Gray a una posada y la visita nocturna de un desconocido que le hace entrega de un paquete con la inscripción “*para abrir después de mi muerte*” al mismo tiempo que le dice “*Ella no debe morir*”, será el comienzo de una “extraña” aventura para nuestro protagonista.

Aunque Carl Th. Dreyer comenzará el rodaje de **Vampyr** a principios del verano de 1930 en las afueras de París, la película no verá su estreno definitivo hasta dos años

más tarde, una vez realizado el acoplamiento de la banda sonora en los estudios UFA de Berlín, pues se realizarían tres versiones de la misma, correspondientes a las secuencias habladas (francés, inglés y alemán), y en las que los actores se limitaban a diccionar las palabras en cada idioma para, posteriormente, ser añadidas en la banda sonora en su montaje en estudio.

Banda sonora que será utilizada por Dreyer en su primera realización sonora, para la creación con la música (cuerda) o los diferentes sonidos de animales, de esa atmósfera envolvente e “irreal” que caracteriza —y es a la vez— protagonista constante del film. Señalemos en este punto el excelente trabajo realizado por Rudolph Maté al frente de la cámara, ya que es debido a su gran profesionalidad el que en las condiciones horarias (al alba) y atmosféricas (niebla) en que fue rodada la película, obtenga ésta esa pátina onírica que parece “filtrar” a las imágenes (y no por algún tipo de trucaje —velo o grasa— en el objetivo de la cámara). Asimismo, merece igualmente destacarse el trabajo del decorador Hermann Warm (**El gabinete del Doctor Caligari**, de Robert Wiene —1919—, **Las tres luces**, de Fritz Lang —1921— o **La pasión de Juana de Arco**, del propio Dreyer —1928—)^[1].

Este noveno largometraje en la obra cinematográfica de Dreyer —basado en la novela “*In a Glass Darkly*”, del inglés Sheridan Le Fanu—, no es un film de terror, sino *sobre* el terror: sobre la perplejidad y desasosegante terror que suponen para nuestra cognición o, lo que es lo mismo, para nuestra identidad, la alteración y/o confusión de las dos esferas que por excelencia nos “significan”: lo Real y lo Imaginario (= Verdad/Apariencia). Confusión que ya viene premonitoriamente anunciada en el largo título de la película: **Vampyr** —con “y”, en lugar de la gramaticalmente correcta “i” - /**La extraña aventura de David Gray** (gratuitamente traducida en su distribución española por **Vampyr, la bruja vampiro**)^[2].

Dreyer articulará esa alteración/confusión identitativa a través de un punto de vista narrativo que —al mismo tiempo— se constituye en una profunda reflexión sobre el espacio/tiempo que conforma la mirada (= sentido)^[3]. Efectivamente, ya desde su comienzo, el film nos es narrado a guisa de “*viaje iniciático*” por su protagonista, hasta situarse —en su momento más álgido— más allá del espacio/tiempo reales: de sublime sin paliativos podemos calificar la secuencia en que David Gray, debilitado tras la transfusión de sangre a



que se ha sometido para salvar la vida de Léone, yace recostado en un banco y su “otro” (¿o es un sueño?) asiste a su propio funeral (filmado en continuos

contrapicados subjetivos, alternados con primeros planos de su alucinado rostro) hasta el regreso a su propio cuerpo para, a continuación, ayudar en la definitiva muerte de la supuesta vampira exhumada de su tumba (¿realmente tenemos “hechos” —y no sólo apariencias y/o supersticiones— para adjetivar de vampira a la anciana?).

También reúne e integra **Vampyr** todas las convicciones que para Dreyer definen el arte y, muy especialmente, a aquéllas que justifican con este epíteto a la cinematografía: *“El arte debe describir la vida interior, no la exterior. Es por lo que debemos abandonar el naturalismo y encontrar el medio de introducir la abstracción en nuestras imágenes. La facultad de abstracción es esencial a toda creación artística... No son las cosas de la realidad lo que el realizador debe privilegiar, sino más bien el espíritu en y de detrás de las cosas”*^[4].

Así, esa búsqueda apasionada de una “forma” que dé cuenta de ese *espíritu*, de esa anhelada esencialidad a través de la abstracción (Paul Klee) —corolario de un previo proceso de simplificación—, será plasmada por Dreyer en la elaboración de una magistralmente estilizada puesta en escena que, en su logro sintetizador, convierte a **Vampyr** en “*clave de bóveda*” de toda su filmografía.

Otro de los aspectos capitales en la articulación de las convicciones dreyerianas de la cinematografía entendida como arte, es aquél que viene referido al importantísimo rol otorgado a los actores^[5] —y especialmente al rostro— en la composición de los personajes: *“No hay nada en el mundo que pueda ser comparado a un rostro humano... No hay más noble experiencia en un estudio que constatar cómo la expresión de un rostro sensible, bajo la fuerza misteriosa de la inspiración, despierta del interior y se transforma en poesía”*^[6]. Resaltemos en este punto la secuencia de la agonía del propietario del castillo —del que previamente hemos “visto” su asesinato, en un brillante plano de luces y sombras— y en la que, en un magistral montaje de primeros planos junto a la inolvidable interpretación del actor, “vivimos” paso a paso, segundo a segundo —fotograma a fotograma—, la consciencia del encuentro con la muerte.

Si para Dreyer, la realización cinematográfica era su absoluta y verdadera pasión, con este profundo ejercicio de estilo que es **Vampyr**, el arte, el cine y la vida quedan aunados en una única e indivisible obra que —más allá del tiempo y su contingencia— perdura inagotable en su contemplación y en nuestra memoria.

X. P.

Dies Irae

(*Vredens Dag*, 1943)

Ficha técnica

Vredens Dag. Dinamarca, 1943. **Producción:** Palladium, Copenhague. **Guión:** Carl Th. Dreyer. Mogens Skot-Hansen, Poul Knudsen, basado en la obra "*Anne Pedersdotter*", de Hans Wiers-Jensen. **Fotografía:** Karl Andersson. **Música:** Poul Schierbeck. **Consultor histórico:** Kaj Uldall. **Duración:** 100 minutos.

Intérpretes: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neiiendam, Preben Lerdorff Rye, Anna Svierkier, Albert Høberg, Olaf Ussing, Sigurd Berg, Dagmar Wildenbrück, Emilie Nielsen, Kirsten Andreasen, Harald Hoist, Preben Neergaard.



La Cólera implacable de las Tinieblas

Argumento: Dinamarca en el siglo XVII, una sombría comunidad protestante. En ese decorado, iluminado de vez en cuando por las hogueras donde arden los acusados de brujería, vamos a asistir a un tenso drama de amor, pasión, superstición y muerte. La joven esposa de un grave y riguroso pastor luterano vivirá una breve e intensa historia de amor con el hijo que aquél tuvo de su primer matrimonio. Al final, tras haber “provocado” la muerte del sacerdote, la adúltera será acusada de brujería y condenada a las llamas.

Tomando como base una pieza teatral del noruego Wiers-Jenssen, Dreyer interrumpió el vacío de más de 10 años desde su anterior largometraje (**Vampyr**, 1932) para realizar, en 1943, **Dies Irae**, la que sería una de sus obras mayores.

La citada obra teatral (una oscura historia de brujería, a la que con tanta frecuencia ha recurrido el cine nórdico), reunía ya en su argumento los suficientes elementos como para despertar el interés del cineasta.

Esta sombría historia ofrecía un soporte perfecto para ilustrar algunas de las preocupaciones esenciales del director escandinavo. Hombre profundamente creyente, íntimamente comprometido con los problemas derivados de la fe cristiana, Dreyer había expresado ya en otros films anteriores el conflicto existente entre una religión que, para él, habría de ser enriquecedora y liberadora y el complejo aparato eclesiástico en que se materializa, con su intolerancia, sus inclementes dogmas y su rigor opresivo, tendente todo ello a negar cualquier posibilidad para el hombre de ser feliz en la tierra.

Ese enfrentamiento de esas dos opciones está magistralmente trasladado a la pantalla con la oposición entre los dos mundos reflejados en la película. Por una parte, el mundo del torturado pastor Absalón y su anciana e implacable madre, Merete. Estos personajes son la vejez, la oscuridad, el sufrimiento y, en definitiva, la muerte. Frente a ellos, la enamorada Ana que es la juventud, la fecundidad, la ignorancia del pecado, la vida.

La plasmación de este conflicto la realizaría Dreyer con su maestría inigualable, de perfección absoluta. Todos y cada uno de los planos de la película, ajustados al máximo, son “los necesarios” en función de lo que tienen que expresar. Ningún adorno, ninguna divagación superflua que pueda resultar distractora tiene aquí cabida.

Similar proceso había tenido lugar en la elaboración del guión, donde el texto original fue sometido a un “adelgazamiento”, hasta dejarlo reducido a lo estrictamente esencial, desnudándolo de todo lo accesorio.

El resultado final de tanta sobriedad es una de las películas de más deslumbrante belleza que nos sea dado contemplar. Contando con la colaboración de Karl Andersson, Dreyer (de quien se ha dicho que es “uno de los mejores pintores escandinavos”) nos ofrece un estallido inagotable de planos bellísimos que nos

remiten sin esfuerzo a los grandes maestros del claroscuro y ya es un lugar común al hablar de **Dies Irae** mencionar a Rembrandt.

Lógicamente, ese tratamiento estético está conectado nuclearmente con lo que nos está siendo contado por el director. El opresivo mundo del presbiterio donde viven el pastor y su familia nos es mostrado con grandes contrastes de luz donde predominan las tinieblas. En el interior de desnudas habitaciones, los personajes se desplazan lentamente, en silencio, con sus amenazantes ropajes negros, sin que sus rostros (los prodigiosos rostros de los actores de Dreyer) expresen las tensiones que les invaden, en una sofocada atmósfera regida por el orden, por la ley, por el miedo.

Por el contrario, en el luminoso mundo exterior, de acogedora naturaleza, donde Ana vivirá deslumbrada su breve historia de amor, sí son posibles los sentimientos y la pasión. Su necesidad de felicidad sólo podrá realizarse fuera de los amenazantes muros de la casa familiar.

Realizada en plena Guerra Mundial y en un país ocupado por las tropas alemanas, no nos podemos sustraer a la tentación de pensar que, tal vez, **Dies Irae** sea una extraordinaria alegoría y que Dreyer, al denunciar la intolerancia y las persecuciones religiosas del siglo XVII, estaba realmente denunciando otra intolerancia y otras persecuciones mucho más urgentes y mucho más dramáticas para la sociedad de su tiempo. Así, las delaciones, las torturas y las ejecuciones llevadas a cabo por la Inquisición que nos son narradas en la película, serían las delaciones, torturas y ejecuciones cometidas por los nazis en ese momento, del mismo modo que la superstición que impregnaba a la sociedad retratada en el film, sería equivalente a la irracionalidad colectiva que llevó a Hitler al poder en la Alemania de los años 30.

Poco importa compartir o no esta interpretación de **Dies Irae**, que ha de ser contemplada como lo que realmente es y que el paso del tiempo se encarga de confirmar cada vez más: una obra magistral de un artista de excepción, un humanista que se valió de este film tremendo para hacer una vigorosa denuncia de la intolerancia, de los dogmas, de la superstición y de los estragos que todo ello provoca.

J. APARICIO



Dos seres

(*Två Människor*, 1944-45)

Ficha técnica

Två Människor. Suecia, 1944-45. **Producción:** Svensk Filmindustri, Estocolmo. **Guión:** Carl Th. Dreyer, Martin Glanner, basado en la obra de W. O. Somin "*Attentat*". **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Música:** Lars-Erik Larsson. **Duración:** 78 minutos.

Intérpretes: Georg Rydeberg, Wanda Rothgarth, Gabriel Alw, Stig Olin.



Argumento: Un joven científico, Arne Lundell, es acusado por los periódicos de haber plagiado la tesis de un colega, Sander. Poco después se descubre que Sander se ha suicidado. La intriga da un giro inesperado cuando Lundell descubre que su mujer ha sido la amante de Sander, lo que, a la postre, modifica todas las hipótesis barajadas hasta entonces.

En 1944, con la excusa oficial de ir a vender a Suecia **Dies Irae**, acabada el año anterior (la película se había rodado en plena ocupación alemana) Dreyer salió de

Dinamarca: era una de las personalidades intelectuales que podían correr peligro si permanecían en el país. En Suecia se le ofreció la posibilidad de realizar un film basado en un texto de W. O. Somin, autor alemán establecido en Suiza, titulado “*Atentado*”. Dado que el asunto tenía una extraordinaria similitud con otro proyecto que Dreyer había esbozado en 1933 (“*El Señor Lamberthier o Satán*”, sobre una obra de Louis Verneuil), aceptó el encargo y de ahí surgió **Dos seres**. Del resultado dijo en 1949: “*Mi intención no era en absoluto realizar un film policíaco refinado. Al contrario. Lo que yo quería mostrar como trasfondo del conflicto psicológico era un caso de asesinato simple, verosímil. El crimen en sí no tenía más que una importancia secundaria —no era más que el medio para lo que bajo mi punto de vista era el fin: mostrar los sucesos psicológicos corolarios del caso, y que finalmente llevan a la pareja a elegir la muerte—. Si la presentación de esa sucesión de hechos psicológicos ha parecido desconcertante, incluso banal, a los críticos y a otros espectadores, la falta no debe imputárseme. Hay que acusar al señor Dymling y a Víctor Sjöström*”.



Ambos eran los mandamases de la *Svenk Filmindustri* (Sjöström ya había concluido su carrera como director). Lo que sucedió fue simplemente que la compañía tenía actores contratados a los que estaba obligada a dar trabajo. Se impuso a Dreyer la utilización de dos protagonistas que eran claramente inadecuados para los papeles. “*En lugar de dos personas jóvenes sin experiencia de la vida conyugal me dieron una pareja que parecía casada desde hacía largos años*”. Las protestas de Dreyer fueron inútiles. Rodó la película porque le fue imposible romper el contrato.

Gunnar Fischer, el fotógrafo (conocido por sus posteriores trabajos con Bergman) contaba que Dreyer sabía que la película iba a ser un fracaso, pero que no obstante se entregó con buen ánimo a la realización e hizo todo lo mejor que pudo. Posteriormente, Dymling y Sjöström retocaron el trabajo de Dreyer sin consultarle. Incluso añadieron escenas que él había suprimido en el montaje. No se le consultó sobre la música y se cambió el plan de la banda sonora.

Cuando se le preguntaba a Dreyer por esa película respondía: “*No existe*”; e incluso pidió expresamente que jamás fuera incluida en ninguna retrospectiva de su obra.

Sólo pueden disfrutarla los espectadores dreyerianos de estricta observancia. Tiene la factura de un *dreyer*: ritmo, encuadre, iluminación, movimiento..., pero falla lo fundamental. Los actores no están en el papel, y su simple falta de correspondencia física con el personaje que están tratando de sacar adelante es enorme. Se ve, no obstante, la intención del director. Ese hiperdreyeriano juego de oposición interior-exterior. Se adivina que Dreyer quería lograr que el espectador no supiese muy bien si la amenaza que debía latir en la película es exterior —de ese mundo sólo sugerido a través de la radio, el teléfono, el correo, el periódico y los ruidos de la calle— o interior, de la propia conciencia de los personajes.

M. M.

Ordet

(Ordet, 1954-55)

Ficha técnica

Ordet. Dinamarca, 1954-55. **Producción:** Palladium, Copenhagen. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en la obra de Kaj Munk. **Fotografía:** Henning Bendtsen **Música:** Poul Schierbeck. **Duración:** 126 minutos.

Intérpretes: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Cay Kristiansen, Birgitte Federspiel, Ejner Federspiel, Syivia Eckhausen, Gerda Nielsen, Ove Rud, Henry Skjaer, Ann Elisabeth, Susanne, Hanne Aagesen, Edith Thrane, granjeros y pescadores de la zona de Vedersøe.



Argumento: La acción se desarrolla alrededor del personaje del viejo Borgen, un campesino acomodado de la costa oeste de Jutlandia. Borgen, tras su bondadosa apariencia, ejerce una férrea tiranía familiar sobre sus hijos, que se resisten a su ortodoxo cristianismo, mediante el que pretende controlar sus destinos.

En 1932 Dreyer, que acababa de rodar **Vampyr** y de superar la primera de sus depresiones nerviosas, asistió a una representación de “Ordet” (“La Palabra”) obra que el pastor danés Kaj Munk había escrito en 1925. La película no se rodó hasta 1954. El proyecto evolucionó en la cabeza de Dreyer durante 22 años. Esta película ha sido descaradamente utilizada por intérpretes de las más variadas tendencias

espiritualistas, hallando en ella moralejas con las que Dreyer hubiera quedado horrorizado. **Ordet** ha sido utilizada como la “*película teológica*” en la que se hace la “*apología del milagro*”. Pero en **Ordet** ni hay apologías de ningún tipo ni se trata ningún tema de teología abstracta. Se ha querido ver una intención muy determinada por parte de Dreyer, pero no hay nada en la película que apunte hacia posibilidades cerradas o unívocas. Ni siquiera es ambigua, porque en ella el sentido no sólo se bifurca sino que se multiplica. Dreyer no impone nunca una tesis, un punto de vista. Eso no lo hizo en ninguna de sus películas. Dreyer muestra en **Vampyr**, en **Dies Irae**, en **Ordet** y en otras películas hechos aparentemente sobrenaturales, pero teniendo muy en cuenta las exigencias de la razón. Y deja todas las posibilidades abiertas. Lo que sucede puede ser —para el espectador— un hecho sobrenatural, o puede tener una explicación psicológica o científica, o puede ser una suma de coincidencias y un engaño de los sentidos. Dreyer suspende su juicio personal; parece decirle al espectador: “*juzga tú si quieres o si puedes*”. Sabemos que Dreyer consideraba en el guión, sobre el papel, los “poderes” de Anne en **Dies Irae** como un caso de telepatía, de hipnotismo a distancia, y la resurrección de Inger como un caso de catalepsia. Pero a la hora de rodar sabe que no debe imponer su opinión: ni fuerza la explicación racional ni deja que se imponga la irracional. En sus películas ambas cosas quedan en tablas. Inger resucita, pero hemos percibido antes un pequeño gesto de duda en el médico a la vista del cadáver. Por supuesto que Dreyer hace una película religiosa, espiritual en el más amplio sentido, pero no hay juicio sobre nada: ni del ateísmo de Mikkel, ni del delirio místico de Johannes, ni de la religión optimista de Morten ni del culto pesimista de Peter. Sí podemos quizá sospechar —y sólo sospechar— una íntima simpatía de Dreyer por las figuras de Inger y de la pequeña Maren, que son *epifánicas* en un extraño y difícil sentido, más *natural* que religioso. Pero este es un film de personajes en el que paradójicamente no hay protagonistas. Mejor dicho: la *atmósfera* de Borgensgaard es la verdadera protagonista. Nunca el cine había dado una mayor impresión de autenticidad. Tenemos la impresión de ser “*testigos invisibles de hechos reales*”. Se rodó en Vedersö, la parroquia de Munk, y los figurantes son campesinos de la zona. El mobiliario es auténtico: Dreyer hizo disponer los objetos a los granjeros a su propio gusto, y luego él eliminó lo que no era estrictamente necesario. Birgitte Federspiel (Inger) estaba realmente embarazada durante el rodaje. Los gritos del parto fueron grabados en la clínica y añadidos a la banda sonora. Dreyer logra que todo y todos no *representen*, sino que *sean*. Y extrema su arte, con secuencias de hasta ocho minutos de una sencillez y ligereza asombrosas. Con esa *cámara-sismógrafo* que se mueve con suavidad felina, creando una *imagen-campo magnético* llena de emoción, en la que la repartición de tonos blancos, grises y negros, la distribución de volúmenes en el encuadre, la relación entre la masa de cada cuerpo y su movimiento, son pasmosamente armónicas. Todos los ritmos armonizan: el ritmo de la narración, el del movimiento interior, el de las voces de los actores, el de cada respiración, el de la música de Schierbeck, el de los

relojes y el del fondo de ruidos ambientales.

La película es extremadamente compleja —aunque sencillísima— tanto en sus planteamientos como en su realización y resultados. Es obvio que supera infinitamente las intenciones del propio autor. Sigue haciendo correr ríos de tinta, y nunca se termina de examinarla y escrutarla.

M. M.



Gertrud

(*Gertrud*, 1964)

Ficha técnica

Gertrud. Dinamarca, 1964. **Producción:** Palladium. Copenhague. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en la obra de Hjalmar Söderberg. **Fotografía:** Henning Bendtsen. **Música:** Jorgen Jersild. **Duración:** 115 minutos.

Intérpretes: Nina Pens Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode, Baard Owe, Axel Strøbye, Karl Gustav Ahlefeldt, Vera Gebuhr, Carlo Johan Hviid, William Knoblauch, Lars Knutzon, Anna Malberg, Edouard Mielche.



Argumento: Gertrud es una mujer de fuerte personalidad que busca, sobre todo en la vida, el amor auténtico. No se contenta con ser simple objeto de deseo o *reposeo del guerrero*. Así, sus relaciones amorosas están siempre destinadas al fracaso, ya sea con su antiguo prometido, Lidman, con su marido, Kanning, o con su joven amante, Jansson.

Poca gente sabe que llevar a la pantalla “*Gertrud*”, la pieza de teatro de cámara al estilo de Strindberg escrita en 1906 por el sueco Hjalmar Söderberg, era un proyecto que Dreyer tenía desde el inicio de su carrera, un proyecto que maduró lentísimamente durante toda su vida. Es imposible sintetizar, hacer una reseña de una obra inagotable que es, en sí misma, pura síntesis; ni menos hablar de “*lo esencial*” de una película en la que todo es esencialidad, sublimación. **Gertrud** es *sublime* en el más exacto sentido del término. Sublime y paradójica. Su superficie es limpia, diáfana, pero esa claridad está llena de misterios. Se ciñe a la realidad, pero para mostrar lo que ésta tiene de alucinación. Parece fundamentada en el diálogo, y sin embargo está basado en lo no dicho. Parece rígidamente estática y sin embargo es

dulcemente coreográfica. No hay película de apariencia más clásica, pero tampoco hay película más moderna. Todo conflicto entre clasicismo y modernidad queda liquidado. Del neorromántico teatro simbolista de Söderberg Dreyer accede —por sublimación, por abstracción— a una ceremonia de la *crueledad* (en el sentido más profundamente artaudiano) y a la forma y el estilo de la *tragedia* cinematográfica. Parece una película de amor, pero es la única película que se ha hecho sobre el amor. Personaje inaudito el de Gertrud, pura paradoja. ¿Está su conflicto fuera de ella, en el egoísmo de los hombres que la rodean, o en ella misma, en su propia intransigencia para el amor? ¿Es acaso posible hacer una elección íntima *verdaderamente radical* sin ser inevitablemente intolerante? Mujer recia y quebradiza, tierna e inflexible, fascinante e insoportable, de una extraordinaria elegancia pero no exenta de algún pequeño gesto afectado. Dreyer ha querido mostrarla con todas las paradojas y contradicciones de su identidad: completa en cuerpo y espíritu, en su ser verdadero y en los reflejos que éste proyecta. Gertrud y sus imágenes dispersas, que forman parte esencial de ella misma: la vemos en las sombras de una pared, y en unas fotografías que se rompen, y en la figura simbólica dibujada en un tapiz; está en la narración de un sueño, y reflejada en un espejo, y en el sonido de su nombre que se repite como un eco obsesivo a lo largo de la película; y la oímos, en una suerte de transfiguración (la del momento de la entrega amorosa) definirse como rocío, luna, cielo, boca, nube..., y sueño. Gertrud como término real que sólo alcanza su verdadero ser completo por medio de sus metáforas. Gertrud en su trágico deseo erótico total y en su soledad irremediable (el asunto está enraizado en Kierkegaard, para quien el deseo erótico absoluto que se expresa fundamentalmente en música era un tema *moderno* en un sentido social y psicológico radical). **Gertrud** es un *lied*, en el que la palabra ha de concretarse en canto, ha de aunar, para *ser* realmente, la poesía y la música. La película lo consigue, pero el personaje —trágica paradoja— no: Gertrud se desmaya al iniciar su canto. La música y la poesía están repartidas significativamente, arquitectónicamente —**Gertrud** es el *film arquitectónico*, en el que armonizan todas las artes, que Dreyer planeó toda su vida— hasta en sus mejores alusiones, pero siempre como vindicación del canto íntimo, como renuncia a la escena colectiva. Las referencias clásicas están estratégicamente distribuidas en la arquitectura, en las estatuas, en los cuadros y hasta en la greca del vestido de Gertrud; pero sobre todo en la alusión a Racine: ahí Dreyer se descubre y muestra su voluntad de analogía. En **Gertrud** están también Eros y Thanatos, y una sutil fusión de los mitos de Diana y Acteón; con una explícita referencia al psicoanálisis y a la hipnosis. La propia película tiene una atmósfera de rememoración hipnótica. El juego de los actores — esas miradas divergentes, el gesto estatuario, la frontalidad de los rostros, solución genial con la que Dreyer demuestra que el único equivalente posible de la máscara griega en la forma cinematográfica de la tragedia es el rostro humano mostrando los más delicados matices expresivos— ha sido tachado por los tontos de “*antinatural*.” No: en **Gertrud** todo es completamente *natural*. Pero no *naturalista*. “*El cine*” —

dijo Dreyer— *sólo podrá evolucionar si se aleja del naturalismo para tender a lo abstracto*". 89 secuencias en 111 minutos. Ahí se suele señalar la apoteosis técnica del plano-secuencia. Pero esta película plantea la duda de que la segmentación y la alternancia tengan que ser forzosamente la base del lenguaje cinematográfico. Cada secuencia tiene algo de verso delicadamente escandido. Cada encuadre es una composición plástica en la que la tensión y la distribución de líneas de fuerza son siempre perfectas. Y Dreyer lleva al límite su paradójico lema: "*usar la cámara para suprimirla cámara*", Se ha dicho que más que puesta en escena hay en **Gertrud** "*puesta en abismo*". Se ha escrito que Dreyer "*reinventa el cine*". Se ha comentado que es una "*lección de cine del futuro*". Cada día es más nutrido el grupo de los que creen que al lado de **Gertrud** cualquier otra película resulta trivial. Este sencillísimo testamento de un sabio artista de 75 años es una de las más ambiciosas, hermosas y desoladoras obras de arte que ha producido el siglo xx.

M. M.



Cortometrajes



A excepción de **La ayuda a la maternidad** (1942), trabajo con el que Dreyer vuelve al cine tras diez años de inactividad, sus cortometrajes cubren el lapso que va del 46 al 56; pero fueron casi todos realizados en esa otra década, del 43 al 53, que separa **Dies Irae** de **Ordet**. Se trata de encargos del Comité Cinematográfico Gubernamental: cintas propagandísticas sobre mejoras sociales o aspectos de la cultura danesa. Dado que muchos de ellos son, en gran parte, obra colectiva, es difícil saber en algunos casos qué es obra de Dreyer. El titulado **La lucha contra el cáncer** está firmado por él, pero sabemos que nunca lo consideró suyo. En **Los viejos** son de Dreyer la secuencia de la boda entre asilados y la del baile: T. A. Svendsen, que es quien firma la cinta, las redujo y

añadió otras explicativas de la asistencia social a la tercera edad. En los títulos de crédito de **La reconstrucción de Rønnes** y **Nexøs** figura como realizador Poul Bang, pero Dreyer habló del corto como de obra propia. **Shakespeare y Kronborg** es oficialmente obra de Jørgen Roos, pero Dreyer lo consideraba uno de sus cortometrajes preferidos.

Hay dos grupos. Por un lado dos cortos de ficción: el primero, no excesivamente interesante en sí mismo, es **La ayuda a la maternidad**, sobre la asistencia social a las madres solteras; pero no olvidemos que Dreyer era hijo de madre soltera. El segundo, **Alcanzaron el transbordador**, es una de las más impresionantes obras maestras de Dreyer, lo que significa que es, sin hipérbole ni discusión, el mejor corto jamás filmado. Basado en una narración del Premio Nobel Johannes V. Jensen — amigo de Dreyer desde la juventud— debía ser, en teoría, un documental didáctico sobre los peligros de la circulación en carretera. Y Dreyer, por su objetividad y su enorme capacidad de síntesis reúne las cualidades fundamentales del didactismo. Pero su genio aprovechó la ocasión. Es un documental sobre la prevención de accidentes, pero ¿qué ha filmado aquí Dreyer? ¿Lo que se puede prevenir o lo

irremediable? De pronto, el más estricto realismo se impregna de irrealidad, como en todas las obras mayores de Dreyer. Técnicamente es una lección magistral de montaje, y la economía expresiva de los detalles poéticos (el coche mortuorio, el conductor cadavérico, las gaviotas) no puede ser más eficaz y sobrecogedora. Dreyer deja en jaque la oposición entre ficción y documental, que se supone una de las bases lógicas del cine. **Alcanzaron el transbordador** demuestra que esa oposición es falsa.

El segundo grupo tiene un denominador común: la arquitectura. Para Dreyer, *“la forma de arte más perfecta”* y *“la más parecida al cine”*. El primero es **Las iglesias rurales**, seguido del magnífico **Shakespeare y Kronborg**, y de **Un castillo en un castillo** (ambos sobre el castillo en que transcurre la acción de *“Hamlet”*, —el segundo desde un punto de vista más puramente histórico y arqueológico—), y por fin **La reconstrucción de Rønnes y Nexös**, rodado en esos pueblos de la isla de Bornholm bombardeados por los rusos. Delectación en la arquitectura que también abarca la ingeniería en **El puente de Störström**, un puente de tres kilómetros que une dos islas al sur del Seeland. Este documental, del que siempre se habla como de *“una colección de postales”* es en realidad un delicado estudio, un fino bosquejo dramático. Dreyer capta la dinámica de líneas y superficies en su relación con el exterior al insistir en los medios de locomoción. Destacables son el *travelling* de la locomotora y el plano final de tres minutos en el que un barco pasa bajo el puente y la cámara sube verticalmente hasta la cruz del remate, que parece ir a chocar: un estudio —abstracto— de suspense (*“la tensión se crea en la calma”*) y de dramatismo (*“toda verticalidad es dramática”*): pura estética dreyeriana. Otro estudio sobre la belleza plástica es el soporte de **Thorvaldsen**, dedicado al escultor contemporáneo de Canova. Dreyer escoge algunas estatuas y bajorrelieves de tema mitológico y, mediante un delicado juego de luces y volúmenes en movimiento, logra darles vida, difuminar su academicismo, y así unas frías estatuas neoclásicas de mármol blanco adquieren ante su cámara una sensualidad insospechada.

Quedan tres cintas sin interés apenas: **El agua en el campo** —sobre la polución de los pozos en las granjas— además de **La infancia de la radio** y **Sobre la comunidad nórdica**. Estas dos últimas se suelen incluir en las filmografías, pero Dreyer no tuvo casi nada que ver con ellas.



Alcanzaron el transbordador (1948).



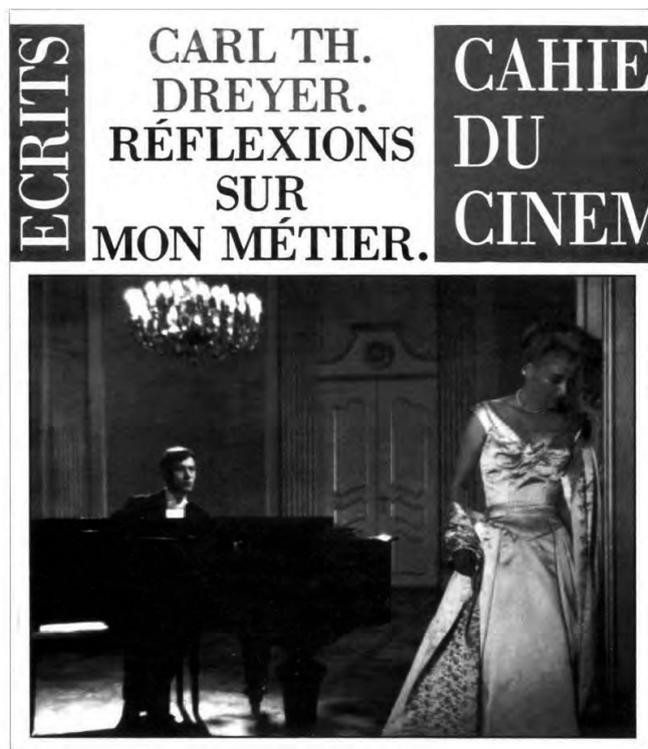
La ayuda a la maternidad (1942).



M. M.

APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

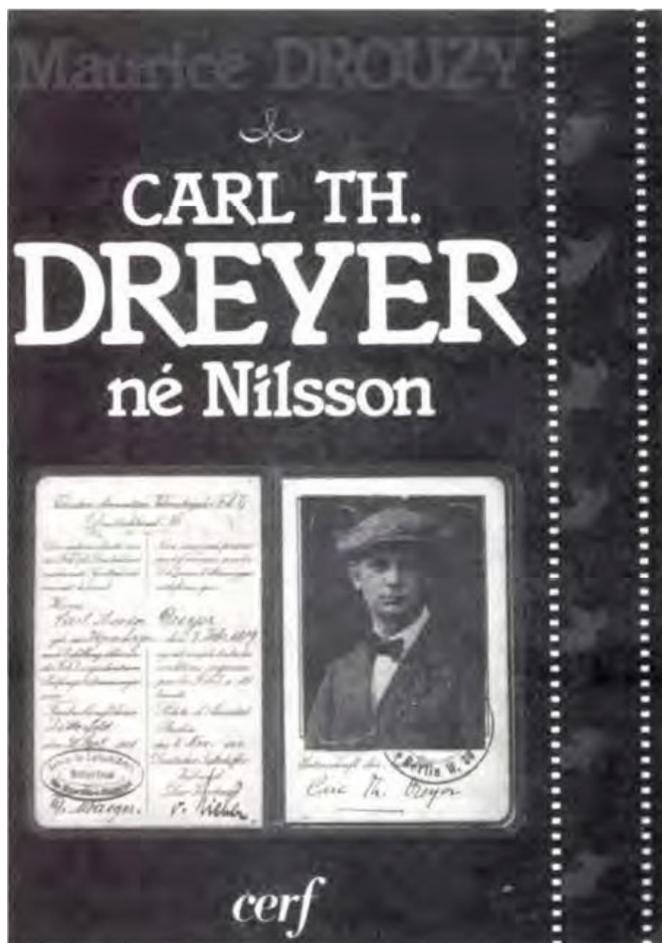
Mario MÍGUEZ



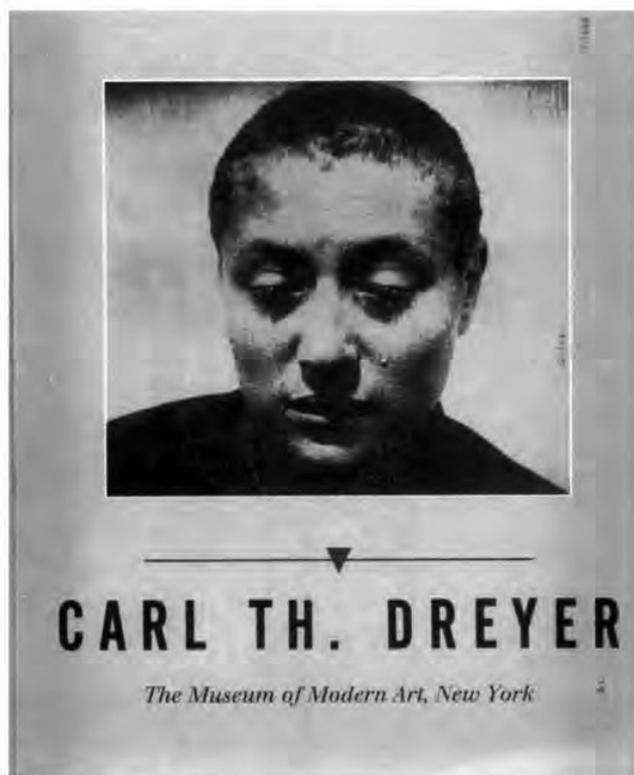
Dreyer es uno de los cineastas que han sido objeto de más abundante literatura, y de unos años a esta parte ha aumentado el ritmo de aparición de publicaciones que le están dedicadas. Exégetas y hermeneutas del mundo entero han encontrado en él la presa ideal en cine para dictar sus más esmeradas disertaciones, el expediente idóneo para llegar a la tan ansiada cátedra. En el campo académico de la teoría cinematográfica, su prestigio intelectual no admite comparación. Parece no haber otro tan seductor para intentar las más audaces piruetas del pensamiento, las más intrincadas interpretaciones de carácter filosófico y religioso.

Afortunadamente, han ido cambiando las posiciones de los comentaristas, porque Dreyer fue víctima de las más tendenciosas y descaradas apropiaciones por parte de ciertos sectores del cristianismo militante. Resulta cómico que determinados críticos —en España el ejemplo fue Fernández Cuenca— pudieran ver en **Páginas del libro de Satán** (una película en la que Satán lamenta hacer el mal y que, por su peculiar posición teológica, desató las más encendidas iras eclesiásticas en su época) la obra de un “cristiano convencido”. Luego pretendieron poner la obra de Dreyer en relación con la de Gabriel Marcel, con la que tiene tanto que ver como con la de, por ejemplo, Althusser: absolutamente nada. Se ha probado casi todo: Platón, Nietzsche, Kierkegaard por supuesto —pero tomando la obra de Dreyer como una simple ilustración de la del filósofo— y un heideggerianismo tan mal traído como llevado, sobre todo aplicado a sus tres últimas películas: Dreyer como el artista que logra filmar el “*advenir presentando que va siendo sido*” de la famosa definición. También se ha aplicado el budismo zen: Dreyer como el *maestro* que provoca en el espectador el estado de *satori*, el único cineasta que nos hace *ver*. Hay incluso quien subraya la capacidad de sus películas para provocar cambios positivos en los biorritmos del espectador. Pero el cine de Dreyer, de expresión fuertemente conceptual y, a la vez, profundamente intuitiva, sigue resistiéndose a todo asedio.

Por supuesto, hay que leer primero al propio Dreyer. El libro *“Réflexions sur mon métier”* (*Cahiers du Cinéma, Edition de l’Etoile*. París, 1983) es indispensable: una selección de artículos fundamentales y entrevistas de diversas épocas, con un sugerente prefacio de Charles Tesson. En inglés hay un libro similar —no es exacta la coincidencia de textos—, titulado *“Dreyer in double reflection”* (Ed. Dutton. New York, 1973) y editado por Donald Skoller. Es magnífico el libro *“Carl Th. Dreyer, oeuvres cinématographiques 1926-1934”* (Cinémathèque Française. París, 1983), irreprochablemente prologado y comentado por Maurice Drouzy y Charles Tesson, que incluye el guión de la película cuyo rodaje interrumpió Dreyer en Somalia —**L’homme ensablé**—, además de los esbozos de guión *“Nocturne”* y *“M. Lamberthier ou Safan”*. Los guiones de *“Jesús de Nazareth”* y *“Medea”* componen un volumen de la colección *“Art” de Les Editions du Cerf* (París, 1986); con una espléndida información respecto a ambos a cargo de Maurice Drouzy. Hay que advertir que la edición original del primero —que fue redactado por Dreyer en inglés—, *“C. Th. Dreyer: Jesús”* (The Dial Press. New York, 1972) está incompleta: inexplicablemente, se han suprimido y recortado escenas del texto. El guión de *“Medea”* está también incluido en el catálogo *“Carl Th. Dreyer”* (The Museum of Modern Art. New York, 1988).



En cuanto a biografías, aún merece ser leída la clásica de Ebbe Neergaard *“C. Th. Dreyer: A Film Director’s Work”* (*British Film Institute*. London, 1950), a pesar de que ofrece datos ya no demasiado fiables —parece ser que fueron “retocados” por el propio Dreyer— y silencia otros importantes. El libro de Maurice Drouzy *“C. Th. Dreyer, né Nilsson”* (Les Editions du Cerf. París, 1982) es la biografía de referencia hoy en día. Drouzy ha querido correr el peligro de la psicobiografía. Sus investigaciones sobre los dramáticos orígenes del cineasta le llevan a ver toda su obra como un reflejo de esos hechos, haciendo un uso vicario de los datos para apoyar su exagerada tesis. Con todo, el libro es ameno, y tiene la virtud de situar a Dreyer en una perspectiva humanista (con raíces en el ambiente cultural danés provocado por el movimiento brandesiano) y también la de tener en cuenta el comentario detallado de sus proyectos no realizados.



El libro de Philippe Parrain “*Dreyer: cadres et mouvements*” (Col. *Etudes Cinématographiques*, n.º 53-56. Minard. París, 1967) sigue siendo muy útil, por su sencillez expositiva y su voluntad no interpretativa, como introducción al mundo plástico y técnico de Dreyer. Pier Giorgio Tone en “*C. Th. Dreyer*” (*La nuova Italia*. Firenze, 1978) sigue ese camino desde el punto de vista de la evolución estilística. Interesante es también el libro de Jean Semolué “*Dreyer*” (*Editions Universitaires*. París, 1962). Simplemente curioso el de Claude Perrin “*C. Th. Dreyer*” (*Seghers*. París, 1969). Pésimo el de Tom Milne “*The cinema of C. Th. Dreyer*” (*A. S. Barnes*

Limited and co., New York, 1970). Milne llega a decir que **Ordet** ganaría como película sin la presencia de Johannes. Pero es instructivo, porque demuestra a la perfección lo que quiso decir Cervantes con aquello de que “*los tontos alaban lo que no entienden*”. En América hay que tener en cuenta las contribuciones de David Bordwell “*The films of C. Dreyer*” (*University of California Press*, 1981) y Raymond Carney “*Speaking the Language of Desire*” (*Cambridge University Press*, 1989): en ambos libros alternan conclusiones muy objetables con enfoques valiosos. Por último, es excelente el estudio de Fabrice Revault d'Allones “*Gertrud*” (Col. *Long Metrage. Editions Yellow Now*. Crisnée, Belgique, 1988).

Para una bibliografía más minuciosa —incluidos libros que no se ocupan únicamente de Dreyer, pero que dedican una muy especial atención a su obra: textos de Barthélemy Amengual, André Bazin, Gilles Deleuze y Paul Schrader— remito a la que figura en la biografía de Maurice Drouzy arriba citada.



NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] Carl Theodor Dreyer: “*Lidt om Filmstil*”, *Politiken*, 2 de diciembre, 1943. Reimprimido en Donald Skoller, ed. “*Dreyer in Double Reflection*” (New York: E. P. Dutton, 1973). <<

[2] Dreyer: “*Selvbiografisk Notat*”, 1939. Publicado en: Maurice Drouzy, “*Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer*” (Copenhagen: Institut for Filmvidenskab. Københavns Universitet, 1982), p. 61. <<

[3] Dreyer: “*Fantasi og Farve*”, *Politiken*, 30 de agosto, 1955. Basado en una conferencia organizada durante el Festival de Cine de Edimburgo. Publicado como “*Réflexions sur mon métier*”. *Sight and Sound*, invierno de 1955-56. Reimprimido en: Skoller, “*Double Reflection*”. <<

[4] “*Kosmorama*” (publicado por el Danish Film-museum), n.º 53, vol. 10 (octubre, 1963), p. 19. <<

[1] En **Vampyr**, además de estar rodada en un castillo verdadero, y para dar más verosimilitud a la “atmósfera” de determinadas secuencias. Dreyer hizo traer a cientos de arañas para que tejiesen sus telas en los lugares que él deseaba. <<

[2] También cabría citar en esta perplejidad/confusión anunciada la secuencia que, al inicio de la película, nos muestra reiteradamente a un campesino con guadaña (=muerte) a través de la mirada del protagonista al asomarse a la ventana del albergue, en el que casualmente se ha alojado. <<

[3] Si todo viaje implica atravesar territorios, Dreyer —en esa “mirada” que crea el espacio/tiempo del sentido— lo concretizará en la connotación simbólica otorgada a lo geográfico; así, el río que atraviesa nuestro protagonista —en la secuencia final “en pareja”—, ejerce de límite o frontera entre dos territorios de sentido absolutamente inconmensurables. <<

[4] Carl Th. Dreyer en “*Réflexions sur mon métier*”. Cahiers du Cinema/Editions de l’Etoile. París, 1983, págs. 96 y 97. <<

[5] El protagonista de **Vampyr** —y a la vez productor del film— es el barón Nicolás de Gunzburg (alias Julian West en los títulos de crédito) y actuaba en su única incursión cinematográfica. Asimismo, el resto de los actores que intervienen en el film eran totalmente ajenos al mundo del cine o del teatro, a excepción del dueño del castillo (Maurice Schutz) y de una de sus hijas “cinematográficas”. Léone (Sibylle Schmitz), actriz alemana de un cierto renombre en su época sobre la que, inspirado en su vida y carrera, el director alemán R. W. Fassbinder realizaría en 1981 la película **La ansiedad de Veronika Voss**. <<

[6] Op. cit., pág. 99. <<