

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Carl Theodor Dreyer: Clasicismo y cine

Autor/es:
Minguet, Joan M.

Citar como:
Minguet, JM. (1991). Carl Theodor Dreyer: Clasicismo y cine. Nosferatu. Revista de cine. (5):12-23.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40773>

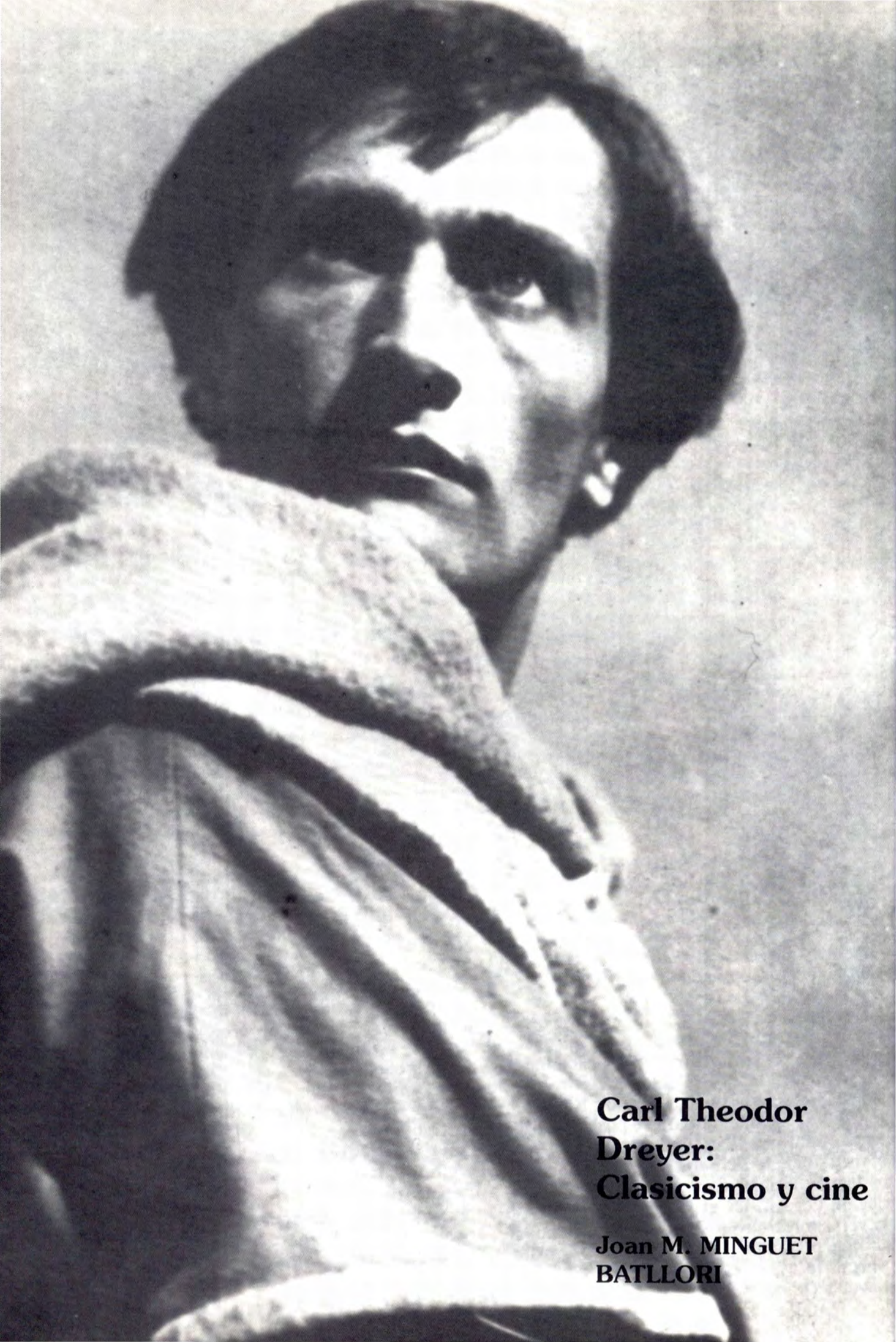
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



**Carl Theodor
Dreyer:
Clasicismo y cine**

**Joan M. MINGUET
BATLLORI**



Carl Th. Dreyer, "un humilde servidor del séptimo arte".

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.

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 a 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 estupidez 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 pasión 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 filmicos. 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* filmico. 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 iræ**, **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 **Glomsdalbruden (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. Alguno 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 filmicas 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 pasión...**, 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).



Dos de los carteles anunciadores de la obra cumbre del Dreyer de la época muda: **La passion de Jeanne d'Arc** (1927-28).

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 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" dreyeriana. A la izquierda, primera imagen de **Ordet**; arriba, tres momentos del rodaje de **Gertrud**, en los que aparece Dreyer.

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".



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 **Napoleon**, 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.

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 documental 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 Mikkil, 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 larguísimo 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 filmicos.

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.



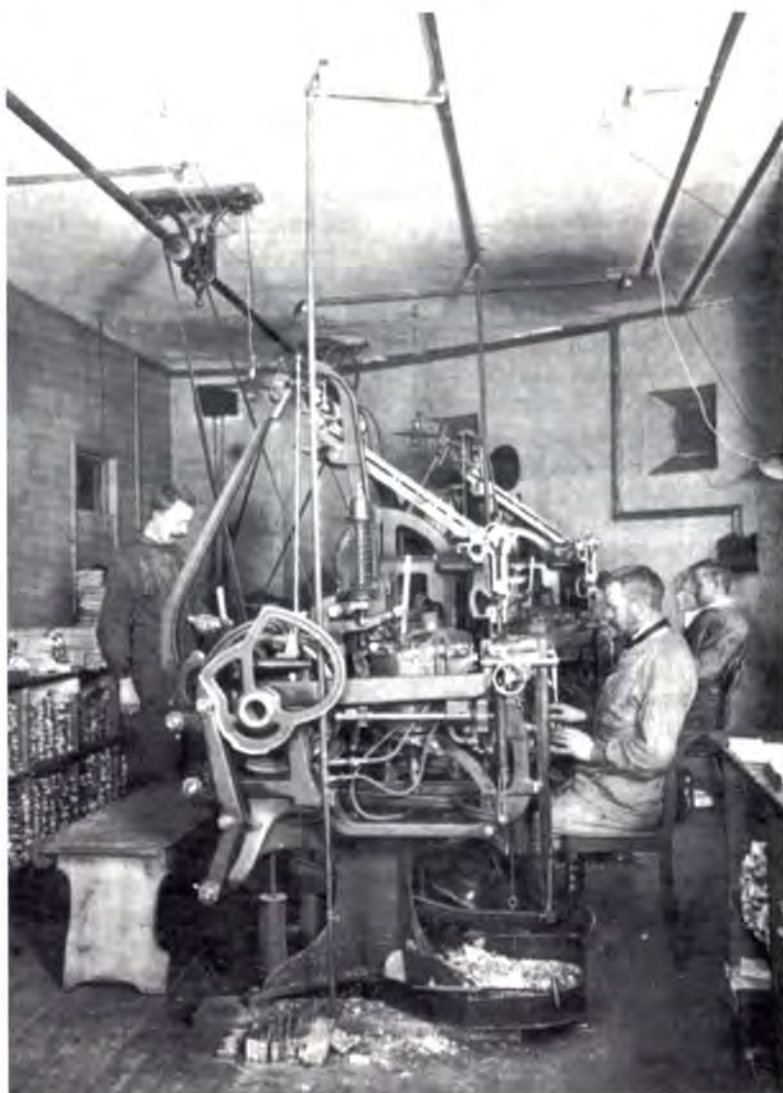
En **Gertrud**, los planos secuencia que estructuraban también **Ordet** se hacen "contemplativos y picturales". Más que "teatro filmado", **Gertrud** se acercaría a la "pintura filmada".

También la interpretación rehuye 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 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 pasión...** 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.



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.

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 **Mikáel** 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 **Mikáel** 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 **Mikáel**, por ejemplo, in-

timista, 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 francoalemana, **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 rehuye 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 posteriores films de Dreyer.



Dreyer con Emil Hass Christensen en un descanso del rodaje de **Ordet**, en el que éste interpretaba 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.