

jdulce@teleline.es

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD
Vol. XIII • Núm. 1 • 2000 • 71-89

El día. Av. Buenos Aires, 71. 38005, Santa Cruz de Tenerife. España.

Licenciado en Ciencias de la Información. Autor de la monografía *Dreyer* (Nickel Odeon, 2000).

Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte neoclásico

Carl Theodor Dreyer: A Filmmaker in the Threshold of the Neoclassic Art

RESUMEN: La crítica de arte se encuentra con serios problemas cuando la producción de un artista presenta divergencias internas y contradicciones que no pueden ser salvadas sólo mediante la apelación al genio. Este artículo trata de explicar la multiplicidad de estilos observada en la filmografía del danés Carl Theodor Dreyer, pluralidad que dificulta la comprensión general de su obra más allá de la admiración que suscitan sus jalones. Se tratará de explicar cómo, desde una primera época marcada por la influencia del naturalismo, esos diferentes estilos se van alternando en movimientos dialécticos de avance y regresión hasta consagrar la mirada neoclásica que caracteriza el periodo de madurez del cineasta.

ABSTRACT: Art criticism finds serious trouble when the artist output shows inner contradictions which cannot be explained by the artistic genius. This article tries to explain the multiplicity of styles found in the filmography of the Danish Carl Theodor Dreyer, plurality which makes difficult the general understanding of his work, beyond the admiration that his movies arise. It tries to explain how, beginning with a first period marked by the influence of naturalism, those different styles alternate according with dialectic movements of advance and regression, till consolidate the neoclassic gaze that explains the period of maturity of the filmmaker.

Palabras clave: cine - Dreyer - neoclasicismo

Key words: cinema - Dreyer - neoclassicism

Un siglo de cine y el esfuerzo de varias generaciones de estudiosos no han bastado para resolver algunas de las incógnitas que todavía pesan sobre los directores de la época clásica. La influencia de la novela decimonónica en las

estructuras narrativas de Griffith, el modo en que la cultura romántica alemana gravita sobre las imágenes de Murnau o la exploración de los ritmos dramáticos de la naturaleza por parte de Sjöström son campos que, aunque detectados, ofrecen aún muchos espejismos. Lejos de quedar esclarecido, el “caso Dreyer” resulta particularmente misterioso. Ante nosotros tenemos un director cuya evolución descubre una curva rara. En su primera época trabaja bajo la influencia del naturalismo literario, modelo que, al contacto con las vanguardias, superará en Francia a finales de los años veinte. El fracaso comercial de *Vampyr* (1930-31) lo condena al ostracismo y, tras verse obligado a retomar su antiguo oficio periodístico, ingresa en un tercer periodo donde conforme evoluciona hacia la completa desnudez formal, plantea una regresión consciente a los procedimientos lingüísticos del cine primitivo.

El autor de *Ordet* plantea problemas a los investigadores, que encuentran acusadas diferencias estilísticas entre sus películas. Para muchos de ellos los logros del periodo francés dividen simétricamente su obra, cuyos temas y formas nacen de una cultura, la nórdica, a cuya orilla terminan por volver como objetos devueltos por la marea. ¿Puede hablarse de un antes y un después de *La Pasión de Juana de Arco*? ¿Esta película y *Vampyr* señalan la cumbre avanzada de su obra mientras que el resto son jalones deliberadamente antiguos? ¿Hay razones para hablar de una pluralidad de estilos?¹ La crítica americana se ha esforzado en señalar esa diversidad sin explicar suficientemente sus causas; la europea los ha trascendido basándose en una síntesis ideal de los temas asociados al cineasta, empezando por el mayor de todos ellos: la denuncia de la intolerancia. Unos y otros coinciden en señalar que, por encima de su problemática diversidad, el cine de Dreyer constituye un sistema de representación regido por sus propias leyes.

El director concebía cada obra como un universo autónomo. Sólo el carácter visionario de sus soluciones ha permitido que el pensamiento del artista caminara por delante de sus propuestas, unificándolas a través del tiempo. No obstante, el propio director llegó a ser consciente del problema que había suscitado, primero de modo inconsciente y, más tarde, deliberado:

¹ Esta pregunta ha sido formulada a lo largo del tiempo por críticos de distintas culturas. Boris Tomaszevski, autor citado por David BORDWELL en su libro *The films of Carl Theodor Dreyer* (University of California Press, 1981), notaba que las dos películas francesas eran modernas mientras las cuatro últimas son “anticuadas”. En el mismo estudio, el propio Bordwell dedica un capítulo a la cuestión: “Problematic unities” (pp. 60-65). Por su parte, Paul SCHRAEDER, en su famoso libro *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer* (JC, Madrid, 1999) se refiere a la misma cuestión en términos de “esquizofrenia estilística” y de “estéticas opuestas” (cfr. pp. 135-176).

Un crítico danés me dijo un día: "Tengo la sensación de que hay al menos seis de sus películas que son completamente distintas entre sí por el estilo". Y me conmovió, porque es algo que me esforcé por conseguir: encontrar un estilo que no sea válido más que para una sola película, ese medio, esa acción, ese personaje, ese tema. *Vampyr*, *Juana de Arco*, *Dies Irae*, *Gertrud* son completamente distintas entre sí, en el sentido de que cada una tiene su estilo. Si algo las vincula es que, poco a poco, me he ido acercando cada vez más a la tragedia. Ahora soy consciente de ello pero, al principio, no lo hacía *ex profeso*. Llegó sin que me diera cuenta.²

Este artículo trata de explicar esa multiplicidad de estilos a la que se refieren tanto los estudiosos de Dreyer como el propio cineasta danés. Consciente de que esa pluralidad estilística dificulta la comprensión general de su obra más allá de la admiración que suscitan sus películas, trataré de explicar cómo, desde una primera época marcada por la influencia del naturalismo, esos diferentes estilos se van alternando en movimientos dialécticos de avance y regresión hasta consagrar la mirada neoclásica que caracteriza el periodo de madurez del cineasta.

1. Sus primeros trabajos

Carl Theodor Dreyer (1891-1968) pertenecía a la segunda generación de pioneros. Antes que él vinieron Griffith y los grandes maestros escandinavos, y su debut en el cine es contemporáneo de los de Stroheim, Murnau, Lang, Ford, Lubitsch y Vidor. Así pues, formaba parte del grupo de maestros que iban a sentar las bases del lenguaje visual en un momento en que el cine, todavía ayuno de la palabra, debía dar el salto desde el estadio arcaico –cuyo código era heredero de la pintura y el teatro– hacia su madurez, marcada por la emancipación respecto de los modelos formales y literarios que le habían servido de embrión.

Tras su paso por el departamento de guiones de la Nordisk Films Kompagni, Dreyer debuta como director en *Præsidenten* (*El presidente*, 1918). Por entonces defendía con juvenil vehemencia que el cine no debía rendir tributo a la pintura ni al teatro; sin embargo, el sustrato de sus dos primeras

² Entrevista con Michel DELAHAYE, "Entre le ciel y la terre", *Cahiers du Cinéma*, nº 170, septiembre 1965. Reproducida en *Carl Th. Dreyer, Réflexions sur mon métier*, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Etoile, París, 1983, pp. 113-137.

películas es literario, y para ser más exacto, novelesco. El *tour de force* al que Dreyer se obliga en *El presidente* es muy ilustrativo de su talante contradictorio: quiere hacer una obra osada desde el punto de vista narrativo, pero es el libro, con toda su carga folletinesca y discursiva, la que subsidia la obra desde el comienzo hasta su final³. La complicada estructura del filme se basa en la idea del relato encerrado en otro relato, pues a la manera de cajas chinas pasamos del *flash-back* al presente y de éste al *flash-forward*. En teoría, se trataba de un mecanismo idóneo para recrear las tribulaciones de una saga marcada por el juramento que —a través de tres generaciones— prohíbe el matrimonio entre personas de distinta clase.

El público del cine encontró el recurso un tanto alambicado, pero Dreyer tenía que ponerse a prueba como artista, demostrar que no le bastaba con ilustrar una historia. Por eso salpica su (en el fondo) modesto argumento con imágenes inspiradas en el imaginario naturalista. Los obsesivos planos dedicados a diversas especies animales tienen la función de equiparar la vida biológica con la existencia de los seres superiores, cuya moralidad es observada bajo la misma lente científica, de ahí que Dreyer agigante visualmente objetos como el árbol genealógico, el pasador de una puerta o la estola de un sacerdote, con el fin de que el espectador elabore inconscientemente las figuras retóricas (no me atrevo a hablar de símbolos) que se le van ofreciendo dentro del curso dramático de la obra.

Su siguiente película, *Blade af Satans bog* (*Páginas del libro de Satanás*, 1919) arroja todavía más luz sobre la relativa dependencia que Dreyer establece respecto a los modelos y géneros a los que teóricamente pretende escapar. Ya no se trata de muñecas rusas ni de cajas chinas, sino de exponer cuatro capítulos de la historia de la humanidad vinculados entre sí por la presencia del demonio, supremo tentador del hombre a lo largo de historia. Para hacer menos evidente la relación con Griffith, Dreyer, todavía bajo el influjo de *Intolerancia*, presenta las historias de forma correlativa, al igual que estaba haciendo Murnau en *Satanás*, película contemporánea cuya desaparición nos impide valorar el intento paralelo que otro maestro del cine estaba llevando a cabo a partir de un material parejo.

³ En el guión más famoso de su primera etapa, *Ned med vaabnene* (*Abajo las armas*, Forest Holger-Madsen, 1914), Dreyer dedicaba la primera página de su *manus* a presentar a la escritora Bertha de Suttner, autora del original, en la muy artística tarea de escribir. El sacro respeto a la fuente literaria fue una de las constantes del primer Dreyer, quien desde su tribuna periodística abogaba por incorporar a los grandes escritores al cine: "Nuestras empresas deberían asegurarse opciones prioritarias sobre las obras que estén preparando los ocho y diez autores más relevantes" (*Politiken*, 1 de enero de 1922).

La sombra novelesca de Griffith planea sobre estas *Páginas*, sembradas de huellas: las Pasiones del cine primitivo en el episodio de Jesús; el Gran Inquisidor de Dostoyevski trasladado a la Sevilla dominada por el Santo Oficio en el capítulo español; Dickens y la historiografía antirrevolucionaria para el episodio francés; Stiller y Sjöström en la cruda recreación de la Finlandia sometida al terror rojo. Pero Dreyer, como buen epígono del arte escandinavo de principios de siglo, sigue todavía bajo la impronta del naturalismo. La exhibición en primer plano de elementos como el pan ácimo, una yunta de bueyes, el remiendo de un calcetín o el incesante rodar de una afiladora tienen menos valor narrativo que documental, y el hecho de que Dreyer se afane en presentarlos como aspectos cruciales de la historia revela que ésta necesita hacerse densa a través del detalle. El elemento integrador de estas anécdotas sería la puesta en escena, pero ésta se limita a hilvanarlas para hacerse fuerte no en la unidad orgánica de la imagen, sino en los entresijos documentales proporcionados por la literatura que tales hechos han acumulado previamente.

2. Avance y regresión

Prästänkan (*La viuda del pastor*, 1920) constituye el definitivo paso hacia delante en la consolidación del estilo personal del director. Pese a los aciertos formales que contienen sus primeras películas, Dreyer se ha dado cuenta de que el naturalismo le proporciona materiales veraces pero caducos: clavos a los que aferrarse en la incierta ascensión a una montaña que se hunde bajo los pies de quien la escala. ¿Qué es lo que hace de *La viuda del pastor* una obra nueva? Aparentemente, nada. Su historia (que es la de una viuda casada en cuartas nupcias con el joven e inmaduro párroco de una comunidad rural noruega) sigue el patrón de la literatura regional escandinava de tema costumbrista, mientras que su forma visual está contaminada por la de los pioneros suecos. Pero, qué duda cabe, ya estamos ante una obra de Dreyer. Lejos de los estudios daneses, y al contacto con el saludable aire de los valles noruegos, el director danés deja a un lado los puzzles y sigue el ejemplo de los artistas nórdicos que, como Sibelius en la música, Sjöström en el cine o Ibsen y Strindberg en el teatro de ideas, habían apostado por la máxima unidad de los elementos expresivos frente a la dispersión y a la diversidad que caracterizaron al arte europeo postromántico. En *La viuda del pastor*, el director deja que la forma visual se empape no de las bondades del texto, sino de una naturaleza cuya presencia, áspera y sabia, se proyecta anímicamente sobre los per-

sonajes, impregnándolos de su vitalidad, como también sucederá en *La novia de Glomdal* y en *Ordet*.

Son muchos los puentes que el director tiende hacia su obra posterior, pero a nosotros nos interesa pasar por uno: por primera vez en su carrera, Dreyer filma un ciclo de transformación espiritual, que en este caso nos lleva desde la vieja Margarete hacia la joven Mari, que a la muerte de aquella ocupa su puesto en la casa parroquial. Un camino similar es el que recorre Dreyer, quien, partiendo de las sátiras campesinas de Ludvig Holberg, cambia sin rupturas el registro cómico de su obra para conducirla hasta la tonalidad grave de la coda. Es el paso del Do mayor al Re menor; pero también el fluido tránsito de una vida que se extingue para dejar paso a otra que nace, aspecto que el director llevará a una segunda apoteosis en *Ordet*.

Die gezeichneten (*Los estigmatizados*, 1921) nos devuelve al Dreyer verista. Por contagio con un tema importante –la persecución de los judíos a través de los pogromos desatados en la Rusia zarista– el estilo del director se vuelve no ya austero, sino circunspecto. La seca, desoladora mirada vertida sobre la compleja trama de personajes está impregnada de la aridez naturalista. No obstante, por las rendijas realistas de la película se cuelan algunas brisas fantásticas, que por momentos sitúan al filme en el umbral de lo macabro, como sucede en la escena en que el abogado Segal se desdobra sobre el lecho para recibir al fantasma de su madre, o ese otro pasaje en el que el protagonista, cristiano converso, asiste al saqueo de las tumbas por un *mujik* supersticioso que hubiera hecho fruncir el ceño a Turguéniev.

Los críticos más atentos a la obra muda del director han advertido que esta película, por su textura, por su vigor y por el empleo del montaje analógico, prefigura a la escuela rusa⁴. Varios años antes de recibir la influencia de Eisenstein, Dreyer enseña el camino a Pudovkin. Así lo indica la escena en que el estudiante Krasnov, tras abandonar precipitadamente su domicilio, solicita un permiso de viaje mientras dos huevos se hacen compañía en la cacerola que había puesto al fuego. El contraste producido por la interacción dramática de dos elementos narrativamente desligados coloca al espectador en el umbral de *La madre*.

Después de esta amarga película, Dreyer volvió su mirada hacia las leyendas del norte europeo. La siguiente obra, (*Der var en gang*, 1922), *Érase una*

⁴ Uno de los primeros estudiosos que llamó la atención sobre este punto fue el francés Jean SÉMOLUÉ: "Les vues de la foule déchâinée, hurlante, alternant avec les gros plans de visages épouvantés annoncent presque la technique d' Eisenstein dans *Le Cuirassé Potemkine*" (Dreyer, Éditions Universitaires, París, 1962, pp. 32-33).

vez marca la primera de las regresiones que el director experimentará en el campo del lenguaje. Si *La viuda del pastor* había significado un paso adelante en la conquista de la unidad, si *Los estigmatizados* apuntaba con su complejo desarrollo a la escuela soviética, Dreyer se obliga ahora a volver sobre sus pasos. La vuelta a los apacibles remansos del cine comercial –para los que él había escrito tantos guiones en su etapa de aprendiz– no puede ser entendida como un síntoma de inseguridad. La regresión es deliberada por cuanto este proyecto le permite adentrarse en el imaginario cruel y fantástico de su admirado Hans Christian Andersen, en cuyo relato *El príncipe y el porquerizo* se inspira Holger Drachmann para su celebrada comedia, un extraño cruce entre el *Turandot* de Gozzi y *La doma de la bravía* de Shakespeare.

El estilo cinematográfico se subordina aquí a la brevedad del cuento, a su sencillez, imitada mediante toques ligeros bajo los que Dreyer esconde, como Andersen, un lúgubre acento dramático. El esquema del filme era parecido al de *La viuda del pastor*⁵. Si allí la comedia desembocaba discretamente en el drama, aquí la ópera bufa, de ambiente cortesano y vagamente dieciochesco que se propone en el inicio, acaba desliziéndose hacia la evocación legendaria de un mundo donde la naturaleza impone sus cotidianos sacrificios a la pareja de príncipes desterrados. Pero los recortes presupuestarios y un alocado calendario de rodaje impiden que Dreyer termine su película, de la que apenas nos ha llegado un bello torso amputado.

3. Superación del kammerspielfilm

Dreyer volverá a Alemania en 1924 para rodar *Mikael*. Pese a ser uno de los proyectos más personales que Erich Pommer impulsó dentro de la UFA, apenas ha encontrado eco entre los historiadores del cine alemán, que como mucho lo citan de pasada al tratar de los filmes realizados durante la república de Weimar⁶. La historia del hombre degradado por el amor de una mujer

⁵ “Quería saltar del áspero realismo a la magia –lamentaría Dreyer años más tarde–. Pero aprendí una amarga lección: no podía construir una película enteramente sobre la atmósfera. La confrontación final entre dos personajes más que la tempestad deseada por mí se convirtió en un día de verano sin viento” (NEERGAARD, Ebbe, *Dreyer*, Dansk Videnskab Forlag, Copenhagen, 1963, p. 48).

⁶ En su estudio del cine germano de la época, la aclamada historiadora Lotte H. EISNER omite las dos grandes aportaciones dreyerianas, no sin antes lamentar que la “invasión nórdica” tras la Primera Guerra Mundial, “la llegada de realizadores y actores daneses a los estudios berlineses –si bien han abierto la vía al claroscuro– no haya marcado de manera más profun-

era común en el cine alemán de la época; pensemos en *La calle* de Grune, en *Der gang in die nacht* y *Phantom* de Murnau o en *Crisis* de Pabst. Pero Dreyer, quien firma la adaptación de la novela de Bang junto a Thea von Harbou, sigue su propia senda. El desafío del joven que, inconsciente del pecado, mantiene una relación ilícita al margen de su tutor o cónyuge ya había sido abordado en *La viuda del pastor* y será el fermento temático del que surgirá más tarde *Dies Irae*. En el plano formal, la sofisticación que el *look* de la productora impone al estilo del cineasta hubiera hecho tambalear a un talento menos seguro de sí mismo. Sin embargo, Dreyer ya está en condiciones de demostrar que el *kammerspielfilm* sólo es un punto de partida para su genio. El intercambio de miradas lacerantes formaba parte de la sádica coreografía expresionista, pero el danés convierte esa fórmula en una excusa para moralizar sobre la fidelidad y la conciencia. Sus personajes sufren por sentir, y Dreyer, secretamente apiadado de sus criaturas, les erige un altar artístico en el que inmolarse. Cada uno de los objetos, cuadros y estatuas que integran el suntuoso decorado de la obra exteriorizan aspectos ocultos de los personajes, mortificados por la discreción que les imponen los usos sociales. En manos de Dreyer, el drama mundano que pretendía Pommer se convierte en una elegía erótica, anunciadora de *Gertrud*.

Mikael triunfó en las carteleras alemanas y fracasó en las danesas. Pese a ello, su autor no se integró en la máquina del cine alemán. Viendo frustrado su siguiente proyecto —la adaptación de la obra de Sophus Michaelis *Revolución nupcial*, que habría querido filmar en los estudios Templehof— regresó a su Copenhague natal para rodar una de las mejores películas de su primer periodo: *Du skal aere din hustru* (*Honrarás a tu esposa*, 1925). Es un argumento muy dreyeriano: la historia de una familia amedrentada por un tirano doméstico al que su antigua nodriza consigue “reformular” después de tomar el lugar dejado por la esposa. Pero, al igual que en *La viuda del pastor*, Dreyer sirve la cadena de conflictos cotidianos con un filtro de humor que embarga cualquier atisbo de drama. Rodada en el auténtico apartamento de una familia obrera, *Honrarás a tu esposa* permite al cineasta conquistar esa unidad de estilo que venía buscando desde 1918. El joven director había rechazado las ataduras del teatro e instado a que el cine saliera a la calle en

da al cine alemán” (*La pantalla demoniaca*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 53). En otro texto canónico, *De Caligari a Hitler*, Sigfried KRACAUER cita de pasada a *Mikael*, película que coloca en el pelotón de obras menores realizadas a partir de 1924, año en el que fecha la disolución del cine expresionista (cfr. *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 23)

busca de argumentos⁷. La película que nos ocupa podría ser la perfecta ilustración de esta exigencia, pero Dreyer, menos radical en el plano artístico que en el teórico, decide no seguir al pie de la letra sus propios postulados; deja que su mirada oscile de forma natural entre la exterioridad del marco teatral y la constante intromisión (subjética) que la cámara hace en el engranaje dramático del filme para pulsar sus notas cómicas, como sucede en los episodios dedicados a la relación del padre de familia con los pájaros. Dispuesto a evitar la influencia paternalista del teatro, Dreyer abraza la causa del reportaje, pero a través de la puesta en escena logra que el simple, fehaciente documento de una realidad imparcialmente observada se convierta en una implacable sátira de los usos sociales, en una línea dramaturgica próxima a Molière y Chéjov.

Tanto esta película como *Mikael* ocupan un lugar de privilegio en el "ciclo de aprendizaje" emprendido por Dreyer, que por entonces ha decidido desprenderse de las muletas naturalistas para andar con los flamantes botines del estilo *kammerspiel*, a cuya consagración cinematográfica contribuyó de forma decisiva.

Después de este pequeño drama doméstico todo apunta hacia un golpe de timón, hacia un cambio de estilo. Hacia *La Pasión de Juana de Arco*. Sin embargo, Dreyer regresa a Noruega para filmar una película situada de nuevo en la línea de las grandes películas suecas de tema campesino rodadas a finales del segundo decenio. *Glomdalsbruden* (*La novia de Glomdal*, 1925) narra los amores difíciles de una joven pareja formada por la hija rebelde de un huraño viudo latifundista y el primogénito de un labriego bondadoso cuya pobreza le condena a extraer el magro fruto de los baldíos. El conflicto entre intolerancia y benevolencia es presentado por Dreyer como una prolongación maniquea de los escenarios naturales: de un lado los ricos valles, de otro el campo de turberas, simétricamente divididos por ese río cuya frontera debe salvar el héroe para alcanzar el rito nupcial. El fantasma de *Romeo y Julieta* planea sobre este primario argumento, trillado a fondo por la literatura provincial escandinava. Hubiera sido lo más lógico que Dreyer rodará esta película a comienzos de su carrera, poco antes o después de *La viuda del pastor*, cuando todavía se hallaban bajo la influencia de los pioneros suecos. Pero en 1925 el danés ya ha andado un buen trecho en pos de la modernidad. ¡Por

⁷ "El cine comenzó en las calles y callejuelas, como reportaje. Por desgracia, fue capturado por la gente del teatro, en un abrazo del que afortunadamente se está liberando el cine serio, ya que para convertirse en un arte independiente tiene que volver a encontrar el camino que conduce a las calles y callejuelas, hacia el reportaje" (*Politiken*, 13-11-1933).

qué se produce, entonces, esta deliberada regresión, esta vuelta atrás? La respuesta no es fácil, pero intuyo que el director, por razones muy íntimas, quiso recapitular antes de dar el decisivo paso hacia delante. Reunió los temas y las formas de un modelo precedero (el cine nórdico primitivo, en el que se había educado), del mismo modo que Beethoven, al componer su Octava sinfonía, regresó a la estética del clasicismo haydniano y mozartiano antes de proyectarse hacia el futuro con la problemática "Novena".

4. *El díptico francés: dos películas modernas*

Pese a su fama de creador encastillado y solitario, Dreyer era un artista sumamente permeable. La mejor prueba de ello se encuentra en *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La Pasión de Juana de Arco*, 1927-28), que es, a la vez, una consumada invención y el producto de las fiebres contagiadas por las vanguardias que trazaban sus cartas sobre el mapa cultural francés de finales de los años veinte. El director hace realidad su sueño unificador: reduce a una sola jornada todo el proceso y a uno solo los veintinueve interrogatorios de la causa, mientras que la acción queda limitada a la Capilla Real del Castillo de Rouen y a los espacios dramáticamente aledaños: la prisión, el cementerio de Saint-Ouen y el mercado viejo de la ciudad.

En esta película todo transcurre "de una sola vez". Precisamente cuando su estilo se halla más amenazado por la dispersión, Dreyer se obliga a condensar las múltiples líneas de fuerza que transitan por el filme mediante recursos que hasta ahora no había puesto en práctica o que sólo había ensayado en determinados pasajes de sus filmes anteriores (recordemos el rostro de la nodriza que, en *Honrarás a tu esposa*, se abalanza con actitud recriminatoria sobre la cámara para agredir tanto al personaje situado en contraplano como al espectador).

Dado que se maneja con elementos proteicos, Dreyer hace que su mirada (que es una mirada escandalizada, emboscada entre rostros de tumulto) fluctúe constantemente entre polos: lo grande disminuye y lo pequeño se agiganta; lo cercano se aleja y lo lejano salta hacia la proximidad; los muros de la catedral de Rouen se contraen mientras los rostros obsesivos de los jueces se expanden para allanar los espacios reservados a la nada. Parecen recursos artificiosos, de hecho el filme ha sido acusado de magnificar teatralmente lo que cinematográficamente podría resultar inane⁸. También se le ha repro-

⁸ Léase la crítica que Rudolph ARNHEIM realiza en su célebre ensayo *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 39.

chado a Dreyer haber trabajado bajo la influencia tremebunda del *film d'art*, cuya retórica habría asumido sin contestación⁹. Por añadidura, el montaje cobra una importancia desusada para tratarse de un cineasta que lucha a favor de la unidad y en contra la fragmentación.

Pero el lenguaje del maestro está atravesando por una metamorfosis: la austera presencia de sus últimas películas tiene que salir del capullo donde el inquieto gusano de las percepciones dreyerianas hilvana los conocimientos adquiridos durante una larga etapa que él considera "de aprendizaje".

La crisálida toma la forma de una *Pasión profana* en la que todos los ensayos originales del cine vienen a precipitarse. Asombra que Dreyer, tan enemigo del efectismo, elija difíciles ángulos de toma; que Dreyer, tan discreto, dramatice la gestualidad del rostro humano hasta el límite de lo grosero; que Dreyer, la máxima encarnación de la pureza y el orden, contamine su estilo con recursos panfletarios, cuando no declamatorios. Sin embargo, una visión atenta de la obra revela que su mecanismo alucinatorio está respaldado por lúcidas reflexiones acerca de la capacidad del cine para retroalimentarse con las fórmulas que históricamente se consideran superadas. Cuando Dreyer decapita visualmente a los personajes o hace que sobre sus cabezas pese un gran techo blanco está hablando del miedo a la aniquilación física por parte de Juana, pero también del terror que las primitivas audiencias experimentaban ante el trauma de la mutilación corporal, representado por aquellos figurantes a los que, por ser encuadrados, se les privaba de manos o de los que únicamente se mostraba el torso o la cabeza. Del mismo modo, cuando Dreyer agiganta los rostros de la acusada y de los jueces está actualizando el resultado de los ensayos realizados con el primer plano por los pioneros anglosajones, cuya fascinación por el rostro oscilaba entre lo atractivo y lo repulsivo, rayando siempre la procacidad. *La Pasión de Juana de Arco* se ofrece, pues, como un fabuloso compendio de las primeras conquistas del cine, desde el linternismo hasta Eisenstein. Y, al mismo tiempo, es una obra perfectamente moderna: las panorámicas que muestran el dolor de la multitud ante el calvario de la Doncella ofrecen una síntesis de piedad religiosa y denuncia política consonante con la mirada humanista del director.

¿Hubiera podido hacerse todo ello en 1921, cuando se rodó *Los estigmatizados*? No es probable. Siete años antes, las vanguardias no se hallaban en su

⁹ A juicio de algunos críticos, las ataduras del *film d'art* y los paroxismos interpretativos de Falconetti son poco menos que las "camisas de fuerza" de las que Dreyer supo desprenderse después de rodar su obra maestra. Véase, por ejemplo, el comentario que Fernando TRUEBA dedica a la película en su *Diccionario de cine* (Planeta, 1999).

apogeo y el director, que sin embargo ha negado la vocación vanguardista de su obra, aún no contaba con que el arte de su tiempo, y por extensión el cine, le permitieran un grado tal de atrevimiento, sujeto como estaba a las convenciones naturalistas.

Dreyer nunca se enfrentó al mismo problema de dos formas iguales. *Vampyr* (1930-31) prolonga el discurso visual de *La Pasión de Juana de Arco*, pero, entretanto, el cine se ha hecho sonoro. ¿Qué hacer, entonces, con el trillado argumento proporcionado por varios cuentos de fantasmas escritos por el victoriano Sheridan Le Fanu? Dreyer mira hacia Estados Unidos y ve que las contemporáneas películas de terror son argumentos fantásticos servidos por una mirada realista. Mira, en cambio, hacia Europa y observa que las primeras películas habladas, de asunto realista, balbucean fantásticamente al tratar de conjugar los ritmos específicos de la imagen con los de la palabra y la música recién incorporados¹⁰. Entonces se le ocurre una idea genial. Rodará una película en la que la cámara —expulsada de su paraíso mudo— viajará a placer por un universo de pesadilla plagado de sugerencias tanáticas, un mundo en el que los personajes aparecerán sumidos en la nebulosa psicológica de los escenarios, pero también en un magma sonoro hecho de frituras acústicas y voces apagadas. Como ya he señalado en varios lugares, Dreyer concede a la cámara una absoluta autonomía de movimientos; en tanto vehículo enunciador del relato tan pronto participa del punto de vista del personaje como escapa a él, sugiriendo al espectador al espectador la existencia desarticulada de dos narradores, uno de los cuales es testigo privilegiado de las maniobras del otro¹¹. Resulta de ello una magistral película iniciática en la que Dreyer logra que todos los elementos visuales y sonoros, confluyan en una absoluta visión de horror. *Vampyr* no sólo es una de las cumbres del cine moderno, sino una de las cimas del arte visionario.

Convencional desde el punto de vista del argumento, *Vampyr* es, en cuanto al lenguaje fílmico, la película más avanzada de Dreyer. La extrema liber-

¹⁰ Sospecho que Dreyer llegó a esta conclusión tras ver los primeros conatos de cine sonoro producidos para el consorcio francoalemán Tobis-Klang Film, y en particular *Premio de belleza* (1930) de Augusto Genina, con el que *Vampyr* comparte, además de la productora y el año de rodaje, la pareja de operadores formada por Rudolph Maté y Louis Née, que ya habían trabajado a las órdenes del maestro danés en *La Pasión de Juana de Arco*. Es una hipótesis que cabría investigar en el futuro.

¹¹ Las sugerencias derivadas de la articulación del punto de vista en *Vampyr* fueron el principal objeto de mi conferencia "Desdoblamiento de la mirada y exploración de los lugares fantásticos", impartida el 3 de marzo de 1999 en la Universidad de Navarra con ocasión de la retrospectiva dedicada al director danés. También desarrollo este aspecto en "Lugar de pérdida", undécimo capítulo de mi libro *Dreyer* (Nickel Odeon, Madrid, 2000, pp. 247-293).

tad con la que el director maneja los materiales de género nos induce a pensar que éstos no son más que una disculpa para desencadenar una fantasía sobre el movimiento cinematográfico¹². El clasicismo inherente a la mirada dreyeriana experimenta aquí una quiebra momentánea de los valores que culturalmente la sustentan. Bajo la realidad que la cámara fotografía en aras de la convención genérica (la crónica histórica, avalada por la fiabilidad de sus fuentes documentales, en *La Pasión de Juana de Arco*; el relato "de terror" con su previsible repertorio de incidencias macabras en *Vampyr*), late una segunda realidad que sólo puede ser explorada mediante una mirada hambrienta de conocimientos prohibidos, una mirada al tiempo heterodoxa y visionaria. Sobrenatural.

5. Replanteamiento estilístico

Tendrán que pasar doce años para que el director regrese al largometraje. La tortuosa posproducción de *Vampyr*, seguida de un estrepitoso fracaso comercial, sumen en el agotamiento nervioso a Dreyer, quien por razones alimenticias se ve obligado a volver a desempeñar su antiguo trabajo periodístico. Después de rehabilitarse industrialmente gracias al documental *Mödrehjaelpen* (*Ayuda a las madres*, 1942), tiene que decidir cómo va a volver a expresarse en términos cinematográficos. Su posición es aún menos cómoda que la de Chaplin cuando rueda *Tiempos modernos*. Puede reanudar su carrera en el mismo punto que la dejó, es decir, retomando el hilo fantaseador y subversivo de sus dos películas francesas, pero el mundo se halla en guerra, su país ha sido ocupado por los alemanes y él tiene tres bocas que alimentar; además, sus nuevos movimientos artísticos están siendo seguidos muy de cerca por los productores daneses, a su vez acechados por el invasor teutón. En estas condiciones, es natural que el estilo de Dreyer experimente una forzosa regresión. Su mirada se vuelve circunspecta, hierático su modo de representación, solemne su historia y grave la forma de contarla. *Vedrens Dag* (*Dies Irae*), con su predominio de la composición horizontal, de los encuadres estáticos y de la ortodoxa mirada pictórica que el director vierte sobre los escenarios, fue interpretada por algunos críticos de la época como

¹² En un breve estudio sobre el filme, José María LATORRE aduce que el empleo *animado* de la cámara obedece al propósito de Dreyer de "sugerir el sentido oculto de las relaciones entre personas y objetos (entre Apariciones y Acontecimientos), en una mezcla insólita de paroxismo narrativo y de intuición poética" (*El cine fantástico*, Dirigido por, Barcelona, 1987, p. 107).

una película inanimada, arcaica, cuando no un extemporáneo regreso a las fuentes del cine mudo¹³. A su lado, *La viuda del pastor* y *La novia de Glomdal* –inmediatos referentes dentro de la obra de Dreyer– aparecerían como películas de vanguardia.

Sin embargo, el director ya empieza a estar lejos de algunos de sus modelos, en este caso del bronco naturalismo que caracteriza a la pintura costumbrista nórdica de finales de siglo. En 1943, prefiere retrotraerse a las tablas flamencas del taller de Rembrandt y a las escuetas formas de la escuela de Delft, con Jan Vermeer a la cabeza. ¿Acaso él no trabajaba como los antiguos maestros, reducido a la esclavitud del dinero, sometido a los vaivenes del mecenazgo? ¿No le consideraba el Estado como un artista al que había que purgar de su orgullo? Si a todo ello se añade el clima de coacción política que reinaba en Dinamarca después de tres años de ocupación, convendremos en que las elecciones formales de Dreyer se corresponden con el coherente pensamiento de un artista situado en la encrucijada de dos mundos. A la vez moderno y antiguo, construye una obra contemporánea a partir de recursos poéticos tomados del pasado: la miniatura medieval, los códices protestantes, el *Cantar de los Cantares*, las “lecciones de anatomía” de Rembradt, los retratos hieráticos de Van Eyck o las escenas domésticas pintadas en cámara oscura por los artesanos holandeses. Forjada con materiales antiguos, *Dies Irae* abre la etapa neoclásica del director.

Después de que las autoridades alemanas aconsejasen a las danesas que Dreyer se exiliara “por su propio bien”, el director marcha a Suecia, donde rodará para la Svensk Filmindustri *Två människor* (*Dos seres*, 1944), drama pasional plagado de convenciones que Dreyer sublimará mediante una dúctil puesta en escena¹⁴. Como en *Honrarás a tu esposa*, el director persigue la máxima concentración de los materiales cinematográficos, no ya a través del respeto a la regla teatral de las tres unidades, sino de un aspecto sobre el que los maestros japoneses estaban trabajando desde la irrupción del sonido: la modulación interior del plano¹⁵.

¹³ Maurice DROUZY señala la división de opiniones que se produjo tras el estreno de la película, que la crítica danesa juzgó, en líneas generales, como “inactual” (cfr. *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*, Les Editions du Cerf, París, 1982, p. 298).

¹⁴ “El argumento de *Dos seres* –escribe Dreyer a su amigo Ebbe Neergaard en 1949– es banal. ¿Pero no lo son en realidad todos los crímenes pasionales?” (testimonio recogido por Maurice DROUZY en su libro *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*, op. cit., p. 302).

¹⁵ No sólo preocupa al director el modo en que los elementos visuales son ordenados y jerarquizados dentro del encuadre, sino el sentido con el que habrán de fluir ante la mirada del espectador. Tras el rodaje de *Ordet*, asegurará que “a través de la puesta en escena, el director

Este será el pilar sobre el que Dreyer construirá sus dos últimas obras maestras, separadas de la anterior por un ciclo de ocho cortometrajes en el que, bajo premisas didácticas escrupulosamente definidas, asoma la rebelde inventiva del director, capaz de convertir la hagiografía de un escultor neoclásico (*Thorvaldsen*) en un viaje a la belleza ideal del arte antiguo; la descripción física de un puente (*Storstrømsbroen*) en un prodigioso estudio sobre el movimiento, o el mensaje oficial de alerta dirigido a los jóvenes conductores (*De nåaede færgen / Alcanzaron al transbordador*) en una macabra negación del libre albedrío.

Varios de estos trabajos –en particular los centrados en la arquitectura danesa– se presentan, además, como estudios sobre la luz, el movimiento y la perspectiva. Condicionado por el planteamiento realista y pedagógico que le imponen las autoridades culturales, el director vierte una mirada expresamente clásica sobre sus motivos. La prueba se halla en los finales escogidos, que sólo en apariencia respetan las convenciones del documental de arte. Un repicar de campanas o el vuelo del ave que va a posarse en el pináculo de un templo no son para el director sino figuras retóricas, metonimias a través de las cuales se expresa un alto propósito creativo. En el fondo, Dreyer comulga con el orden superior que late bajo las obras intemporales del pensamiento humano. Seduce a su espíritu la secreta verdad del arte, eterno e idéntico como el Dios de los patriarcas de *Ordet*. Es significativo que por lo menos tres de estas obras concluyan con imágenes apoteósicas, exaltadoras de la simetría clásica. Pensemos en las representaciones cristianas que señorean la imagen al final de *Iglesias rurales* y *Thorvaldsen* o en el encuadre verticalmente dividido por el mástil de un barco que pasa por debajo del puente de Storstrøm en la obra dedicada a esta magna construcción.

6. Consagración del neoclasicismo

Viendo cómo su proyecto sobre la vida de Jesús se le escapa irremediablemente de las manos, Dreyer afronta en el verano de 1954 el rodaje de *Ordet*

asume el papel de *arquitecto*. A partir de su visión interior, conjuga los diversos ritmos y tensiones del filme con las curvas dramáticas procedentes de la obra literaria y las variaciones psicológicas del juego y la dirección de actores". ("Imaginación y color", *Politiken*, 30-VIII-1955). Este artículo de *Politiken* reproduce los contenidos de una conferencia pronunciada en el Festival de Edimburgo el 29 de agosto de ese año. Numerosas ediciones posteriores lo recogen, entre ellas dos en castellano: *Carl Th. Dreyer. Sobre el cine* (40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995); y *Carl T. Dreyer. Reflexiones sobre mi oficio* (Paidós, Barcelona, 1999).

(*La palabra*). Tiene ya sesenta y cinco años, y un buen número de frustraciones se acumulan sobre sus espaldas; se le ha concedido la licencia de exhibidor y la idea de rodar en otro país que no sea el suyo empieza a alejarse. Pone rumbo a Jutlandia, la patria de Kaj Munk, el pastor-dramaturgo que, por defender sus ideas, había sido asesinado por miembros locales de la Gestapo en enero de 1944. Pero no quiere resucitar este fantasma. Es el espíritu de su *Ordet*, preñado de amor humano, lo que Dreyer va a exhumar para gloria del cine.

El discurso formal de la película empieza donde había terminado *Dies Irae*. Si aquí era el conjunto de afinidades artísticas del director las que decidían su estilo por simbiosis con la humillante situación política, once años después es la naturaleza la que con sus ritmos, voces y deslizamientos arcanos, se proyecta anímicamente sobre los pobladores de la región de las dunas y, en especial, sobre los habitantes de Borgensgaard, principal escenario de la historia. Como en *Vampyr*, Dreyer deja que su mirada vague libremente por las estancias de la granja, buscando un lugar privilegiado desde donde detectar la presencia de lo invisible en el mundo tangible.

La puesta en escena no sólo está marcada por el calculado movimiento *natural* de los actores y por las relaciones de ascendencia/dependencia que los personajes establecen entre sí, sino por la búsqueda de un centro visual. Durante toda la película, la cámara barre los distintos campos de interés dramático con el fin de que el núcleo formal o el elemento más atractivo para el ojo se sitúen sobre el eje de la imagen. Al mismo tiempo, los desplazamientos de la cámara –casi siempre laterales, hacia derecha o izquierda del cuadro, casi nunca en profundidad– remiten a espacios inexplorados, confines de la visión; como si se tratara de un métronomo visual, la mirada de Dreyer oscila de forma natural entre puntos de atención determinados por las evoluciones de los intérpretes, cuyas líneas de fuga apuntan a un limbo situado fuera del zócalo doméstico. Esta combinación de fuerzas centrípetas y centrífugas convierten a *Ordet* en una galaxia con sus planetas, lunas, soles, órbitas y satélites, sobre los que el director hace sonar su particular música de las esferas, que en este caso se confunde con un himno universal al quietismo. La resurrección de Inger –filmada en un espacio desnudo, dominado por la figura central del féretro– marcará el fin de la ilusión demiúrgica, pues el creador decide convocar a todos sus personajes, cuyos espíritus se reúnen en la fe después de una larga y fascinante odisea interior.

Ordet marca una de las cimas del cine clásico, o si se prefiere del clasicismo como medio de expresión cinematográfica. Pero Dreyer, quien ya ve cercana su muerte, aún renovará su voto de desnudez en *Gertrud* (1964). No

sólo se trata, como se ha dicho, de una película solemne y austera (ello es evidente para cualquiera que navegue en la bruñida superficie de sus aguas), sino de una obra deliberadamente arcaica, hecha contra la moda, de espaldas al gusto dominante, exiliada de su tiempo y en cierto sentido —como las últimas películas de Visconti— concebida por el artista para su liturgia privada.

En primer grado, Dreyer evoca el teatro de ideas escandinavo de finales de siglo XIX y principios del XX, representado por Henrik Ibsen, August Strindberg y Hjalmar Söderberg, quien inspira la película a través de su drama de 1906 *Gertrud*¹⁶. Pero el maestro, siempre fiel a sus orígenes, aún experimentará una serie de retrocesos deliberados hacia formas extinguidas del arte: el cine primitivo, con sus composiciones homogéneas y frontales¹⁷; la pintura interiorista de Vilhelm Hammershøi, tardío discípulo de los artistas holandeses del siglo XVII; el *lied* romántico, cuyos melancólicos ecos se proyectan sobre el espíritu de la protagonista, cantante retirada de los escenarios¹⁸; y, por último, pero no en último lugar, la cultura griega, tan amada del director. Dreyer no sólo viste a su heroína con un sayo adornado con grecas; quiere que Gertrud sea una versión moderna de las antiguas heroínas trágicas. Dreyer percibe en la odisea de su personaje un eco de las tragedias antiguas, pobladas por mujeres infaustas a las que el matrimonio aherrojaba y colocaba en un callejón sin salida desde el punto de vista de la condición femenina. Las sucesivas venganzas de Gertrud serían la moderna trasposición de aquellos ecos misóginos que se detectan en el drama clásico. No estamos lejos de Eurípides ni de esa *Medea* que Dreyer, por desdicha, va a dejar pendiente.

Provengan de la música o del teatro, los acentos arcaicos se adhieren de forma natural al clasicismo del estilo dreyeriano, que con el paso del tiempo ha ido despojándose de todo cuanto no le era estrictamente necesario.

¹⁶ Sin embargo, tiende a olvidarse que, además del original, Dreyer y su productor Tage Nielsen manejaron una herramienta complementaria. Me refiero a la tesis del investigador sueco Sten Rein: *Hjalmar Söderbergs Gertrud, Studier kring ett kärleksdrama* (Bonniers, Estocolmo, 1962).

¹⁷ Noël BURCH ha querido ver en esta horizontalidad de signo quietista un regreso a la frontalidad arcaica del cine primitivo, el retorno a ese estadio original de la imagen donde casi se percibe la suprema detención del fotograma en su avance. Cfr. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 243-267.

¹⁸ Frustrada cantante wagneriana, según sugiere la propia Gertrud en el original de Söderberg, la protagonista expresa su sensibilidad en los dos motivos que interpreta a lo largo del filme: "Ich grölle nicht", séptima canción del ciclo *Amor de poeta*, opus 48, de Robert Schumann, sobre versos de Heinrich Heine; y "Ruego en la noche", magistral reinterpretación del *lied* romántico a cargo del compositor danés Jorgen Jersild.

Dotada de cierta cualidad estatuaría, *Gertrud* permite que el director se concentre en los aspectos más íntimos del drama, borrando de su paisaje humano cualquier huella retórica. Blanco sobre blanco, el autor de *Thorvaldsen* va construyendo ante nuestros ojos su propio mausoleo artístico, modelado con materiales poéticos procedentes de la cultura antigua. Estamos ante lo que en el lenguaje de la música se llama una obra neomoderna, es decir una creación que recurre a estéticas pretéritas para formalizarse en el presente antropológico del arte. En términos visuales, *Gertrud* marca el apogeo del neoclasicismo dreyeriano, el definitivo umbral que el director traspone después de medio siglo dedicado a la tarea de explorar la secreta genealogía que desemboca en el lenguaje cinematográfico.

Se nos invita a pensar que estamos ante una reliquia viviente: la obra retrógrada de un anciano que, por resistirse a comulgar con revoluciones, vanguardias y nuevas olas, propone una involución en toda regla del lenguaje fílmico. Y, sin embargo, *Gertrud* es radicalmente moderna. O, si se prefiere, intemporal. Mientras el cine caminaba, ya entonces, hacia una desalfabetización alentada por intereses industriales, el director danés construía para el futuro: propuso un modelo de cine en el que la abstracción sería la llave maestra para alcanzar la tierra prometida del arte. "El cine —declararía esperanzado— no será nunca en tres dimensiones, pero la abstracción sí puede abrir una cuarta y hasta una quinta dimensión"¹⁹.

Como otros creadores escandinavos, Dreyer prefirió servir a su arte antes que a los dictados culturales de su tiempo, arriesgándose a ser calificado de conservador, cuando no de reaccionario. Hoy aparece como el gran artista neoclásico del cine. Su estilo se alimenta de constantes regresiones y saltos hacia delante. Apasionado de la Antigüedad, proyecta hacia el futuro soluciones pasadas, ecos de voces extintas que encuentran en su cine una nueva e inagotable caja de resonancia.

Bibliografía citada

- ARNHEIM, Rudolph, *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1990.
 BORDWELL, David, *The films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, 1981.

¹⁹ "Imaginación y color", op. cit.

- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, Madrid, 1987.
- DELAHAYE, Michel, "Entre le ciel y la terre", *Cahiers du Cinéma*, nº 170, septiembre 1965.
- DREYER, Carl T., *Carl Th. Dreyer. Sobre el cine*, 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995.
- _____, *Carl T. Dreyer. Reflexiones sobre mi oficio*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DROUZY, Maurice, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Les Editions du Cerf, París, 1982.
- DULCE SAN MIGUEL, José Andrés, *Dreyer*, Nickel Odeon, Madrid, 2000.
- EISNER, Lotte H., *La pantalla demontaca*, Cátedra, Madrid, 1988.
- KRACAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler*, Paidós, Barcelona, 1985.
- LATORRE, José María, *El cine fantástico*, Dirigido Por, Barcelona, 1987.
- NEERGAARD, Ebbe, *Dreyer*, Dansk Videnskab Forlag, Copenhague, 1963.
- REIN, Sten, *Hjalmar Söderbergs Gertrud, Studier kring ett kärleksdrama*, Bonniers, Estocolmo, 1962.
- SCHRADER, Paul, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer, JC*, Madrid, 1999.
- SÉMOLUÉ, Jean, *Dreyer*, Éditions Universitaires, París, 1962.