

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Las películas del ciclo

Autor/es:

Aldarondo, Ricardo; Angulo, Jesús; Aparicio, José; Miguez, Mario; Puig, Xavier

Citar como:

Aldarondo, R.; Angulo, J.; Aparicio, J.; Miguez, M.; Puig, X. (1991). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (5):42-73.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40776>

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



**Las películas
del ciclo**

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

LARGOMETRAJES

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



CORTOMETRAJES

- Ayuda a las madres (Mödrehjaelpen, 1942)
- Los viejos (The Seventh Age/De Gamle, 1946. Dir.: Torben Anton Svendsen. Guión: C. Th. Dreyer)
- Iglesias rurales (Landsbykirken, 1947)
- La lucha contra el cáncer (Kampen Mod Kraeften, 1947)
- Alcanzaron el transbordador (De Naaede Faergen, 1948)
- Thorvaldsen (Thorvaldsen, 1949)
- El puente de Storström (Storströmbroen, 1950)
- Un castillo dentro de un castillo (Et Slot i et Slot/Krogen og Kronborg, 1954)
- La reconstrucción de Rønnes y Nexös (Rønnes og Nexös Genopbygning, 1954)
- Sobre la comunidad nórdica (Noget om Norden, 1956. Dir.: Bent Barfod. Idea original: C. Th. Dreyer)

El presidente

(*Praesidenten*, 1918-19)

Ficha técnica

Praesidenten. Dinamarca, 1918-19. **Producción:** Nordisk Films Kompagni, Copenhague.

Guión: Carl Th. Dreyer, basado en la novela de Karl Emil Franzos. **Fotografía:** Hans Vaagø.

Duración: 75 minutos (20 f/s).

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



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

La primera película dirigida por Dreyer cuenta ya con un hecho que se repetirá en cada una de sus siguientes realizaciones: el guión está basado en un texto literario. En esta ocasión se trata de la novela del mismo título escrita por Karl Emil Franzos, un autor alemán que a principios de siglo tenía bastante fama en Dinamarca. Al parecer, fue el propio Dreyer quien eligió esta narración de tintes melodramáticos, para transformarla en un guión que respetaba con bastante fidelidad el desarrollo de los hechos, pero reducía considerablemente todas las descripciones sobre la época y los detalles de ambientación.

Dreyer accedía por primera vez a la dirección después de haber escrito numerosos guiones para la productora *Nordisk Film Kompagni* que, habiendo confiado en él hasta hacerle consejero literario, le brindó la oportunidad de ponerse tras la cámara. El no parecía dar mucha importancia al salto, aunque lo acometió con detenimiento: *“Lo hice como cosa de estudio y experimento. Lo que me gustaba era el flashback, que por aquel entonces era algo nuevo. Pero ya entonces empezaba yo a hacerme mis propios decorados, y también trataba de simplificarlos. En cuanto a los actores, entonces había pocos. Especialmente en la Nordisk había dos o tres actores que hacían absolutamente todos los papeles de personajes ancianos, estaban*

especializados así, y les llamaban siempre que necesitaban algún viejo. Por primera vez, yo tomé para hacer de viejos hombres viejos y mujeres viejas. Hoy es una cosa muy normal, pero entonces era romper con la tradición. También, para papeles pequeños, tomé gente de la calle en vez de algunos otros actores que me ofrecían. También escogí dos actores de segunda fila, que eran mejores que los actores famosos y rutinarios que me ofrecían” (“Cahiers du cinéma”, nº 170, septiembre de 1965). Algunos métodos de trabajo bien personales que ya marcaban pautas para el futuro.

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

R. A.



Páginas del libro de Satán

(*Blade af Satans Bog*, 1919-21)

Ficha técnica

Blade af Satans Bog. Dinamarca, 1919-21. **Producción:** Nordisk Films Kompagni, Copenhague. **Guión:** Edgar Høyer, basado en la novela "The Sorrows of Satan", de Marie Corelli. **Fotografía:** George Schæenevoigt. **Duración:** 114 minutos (20 f/s).

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



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

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

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

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

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

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

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

El último *sketch* se desarrolla durante la Revolución Rusa. En él, Satán es un comisario rojo que persigue a los blancos finlandeses que luchan por su independencia. Es el más conmovedor de los cuatro episodios, el llevado con una acción más viva, conservando toda la fuerza y el estilo que Dreyer dio a la totalidad de su obra. El decía que *"la semejanza que existe entre una obra de arte y un ser humano es muy estrecha: los dos tienen alma, y esto se manifiesta en el estilo. Gracias al estilo, el creador va fusionando los diversos elementos de su obra, obligando al público a que vea el argumento con sus propios ojos. La verdad artística, la verdad sacada de la vida real y purificada de todos sus aspectos secundarios, es la única que tiene valor. Lo que en pantalla se proyecta no es ni puede ser la realidad: el naturalismo no es arte"*.

P. M.



La mujer del párroco

(*Prästänkan*, 1920)

Ficha técnica

Prästänkan. Suecia, 1920. **Producción:** Svensk Filmindustri, Estocolmo. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en un relato breve de Kristofer Janson. **Fotografía:** George Schnéevoigt.

Duración: 83 minutos (20 f/s).

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



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

El 7 de Enero de 1920 apareció en el diario "Dagbladet" un largo artículo de Dreyer titulado "El cine sueco", en el que está resumida toda la concepción del cine que tenía en la cabeza cuando unos meses más tarde empezó a rodar **La mujer del párroco**. Se atacaban en ese texto la banalidad y falsedad del cine danés y se hablaba de los progresos del cine sueco en comparación con el americano. En este último -y Dreyer se refiere a Griffith- se reconocen decisivos hallazgos, aunque "todo era tan auténtico, tan verdadero, tan verosímil...; sin embargo no creíamos en ello. ¿Era sólo una cuestión de técnica? Era el espíritu lo que faltaba (...). El cine sueco -Sjöström y Stiller- ha hecho suyas las virtudes del americano y ha dejado los defectos, porque ha ahondado mucho más en el camino de la verdadera representación del hombre". Y Dreyer demuestra en **La mujer del párroco** haber asimilado perfectamente esas conquistas del cine sueco, pero -y esto se ve con mayor claridad gracias a la perspectiva que nos dan los 70 años transcurridos- deja a una distancia sideral a sus maestros; supera con mucho sus modelos porque Dreyer da un paso de gigante en su empeño por la verdadera representación del hombre. Sjöström fue el primer cineasta que se atrevió a darle el papel de campesino a un verdadero campesino; hoy seguimos admirando la sorprendente imaginación visual de sus hermosos melodramas, de sus historias convencionales y maniqueas. Tanto Griffith en América como Sjö-

tröm en Suecia hacen películas de buenos y malos. Algo que siempre ha sido elogiado en el cine de Dreyer como uno de sus rasgos y valores esenciales es su huida, desde el principio de su carrera, de todo tipo de maniqueísmo: en Dreyer nunca hay buenos y malos. Ya en **Páginas del libro de Satán** veíamos que ni siquiera el diablo -que llega hasta a ponerse de parte de los humanos- era el malo de la película. En **La mujer del párroco**, Söfren en principio se nos presenta como muy buen chico, y llega incluso a intentar un asesinato, y quien se presenta como una bruja malvada resulta no serlo en absoluto. Dreyer no quiere que sus personajes tengan una sola cara, no quiere que sean tipos convencionales.

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

En esta pequeña obra maestra ya está *todo* Dreyer. Es fácil ver lo mucho que tiene en común con lo que en futuro será **Dies Irae**. Hasta la historia de Söfren y Kari tiene más de un punto de contacto con la de Martin y Anne. El desarrollo es sutilísimo: desde un arranque de abierta farsa (la competición de los candidatos a la parroquia), se pasa a un ligero ambiente de enredo cómico, con todo tipo de ocultamientos y sorpresas; la acción termina resolviéndose en una atmósfera de gravedad y dulzura con la muerte de Margarete. El plano final, como acertadamente señaló Maurice Drouzy, parece un broche buñueliano.

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

M. M.



Los marcados

(Die Gezeichneten, 1921-22)

Ficha técnica

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

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



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

Después de haber sido retirada de cartel tras su estreno, nadie supo, durante cuarenta años, dónde había ido a parar esta película. Fue encontrada por casualidad en la Cinemateca de Moscú en 1961, con el título **Pogrom**. Pero, lamentablemente, la copia es una versión muy reducida del original: se aprecian numerosas lagunas y, para mayor desgracia, el montaje de muchas escenas ha sido alterado. Así pues, actualmente -cabe la posibilidad de que algún día aparezca, como ha sido el caso de **La pasión de Juana de Arco**, una copia en mejores condiciones- todo comentario sobre esta cinta ha de ser parcial o provisional.

“**Los marcados** -dijo Dreyer- me permitió enfrentarme a un trabajo que no sólo tenía la finalidad de divertir sino también una misión social”. El guión está basado en la novela -aparecida en 1912- del danés Aage Madelung “*Amaos los unos a los otros*”, título que -dado que allí había sido un auténtico *best-seller*- se conservó en Dinamarca para la película. Madelung había vivido durante diecisiete años en Rusia, donde se había casado con una judía. Su libro describe detalladamente vivencias propias: los *pogroms* y la persecución que sufrieron los judíos durante la revolución de 1905, en la época zarista. Ese carácter testimonial, lleno de posibilidades documentalistas, fue lo que sin duda atrajo a Dreyer. Aunque la película tiene personajes principales,



la intención de Dreyer parece ser querer despegarse de la historia concreta, hacer trascender el caso particular sobre una más amplia panorámica, precisando y haciendo resaltar sobre todo el ambiente social y político que envuelve a los protagonistas. Dreyer pone más interés en lo social que en lo íntimo, le atrae aquí más la masa que el individuo. Destacable a este respecto es la impresionante escena final, con la exterminación de los judíos por una horda fanática en el pueblo natal de la protagonista. Si algún espectador encuentra momentos en la película que le traigan a la memoria la escuela rusa -hay secuencias que se dirían de Eisenstein- le recuerdo que en 1921, año del rodaje, a Eisenstein le faltaban aún tres años para hacer **La huelga**.

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

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

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

M. M.

Erase una vez

(Der Var Engang, 1922)

Ficha técnica

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

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



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

*“Al rodar **Erase una vez** pasé del más áspero realismo (**Los marcados**) a la magia. Saqué la amarga conclusión de que no se puede construir una película únicamente con atmósferas. Allí donde el film habría debido crecer en fuerza dramática y culminar en una tormentosa confrontación entre dos personajes, la intriga permanecía tranquila como un día de verano sin viento. Me di cuenta después de esta película de que los humanos se interesan sobre todo y ante todo por los humanos”.*

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

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

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

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

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

M. M.



Mikaël

(Mikaël, 1924)

Ficha técnica

Mikaël. Alemania, 1924. **Producción:** Erich Pommer para Decla-Bioscop, UFA, Berlín.

Guión: Carl Th. Dreyer, Thea von Harbou, basado en la novela de Herman Bang. **Fotografía:** Karl Freund, Rudolph Maté. **Duración:** 89 minutos (20 f/s).

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



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

Fue Erich Pommer, director de la UFA, quien propuso a Dreyer llevar a la pantalla la novela "Mikaël", de Herman Bang, autor danés muy conocido en Alemania, donde habían sido traducidas casi todas sus obras. "Mikaël", un auténtico *best-seller* en su momento, apareció en 1904. Su éxito fue debido a que la novela cobró fama de "escabrosa y decadente", era un libro considerado "inmoral". **Mikaël** es una historia autobiográfica, un pormenorizado análisis de la tormentosa relación que tuvo Bang -a quien Dreyer admiraba y conocía personalmente- con su joven amante Fritz Boesen. Ya había sido llevada al cine en 1916 en Suecia con el título **Las alas (Vingarna)** por Mauritz Stiller, versión que Dreyer no había visto a la hora de hacer la suya.

Pommer estaba muy unido a Thea von Harbou -la mujer de Fritz Lang- que supervisaba todos los guiones importantes a rodar por la UFA. Ella hizo correcciones al manuscrito que presentó Dreyer, y su nombre aparece falsamente como coguionista en los títulos de crédito. Él hizo caso omiso de la von Harbou y rodó según su propia idea del guión. Tuvo siempre una especial predilección por esta película. Estaba muy orgulloso de que en la época se hubiese dicho que era "el primer *Kammerspielfilm*", atento -según Dreyer- "a los conflictos interiores cuyo desenvolvimiento dramático se refleja en sutiles expresiones de los rostros". Ha sido una de sus obras peor comprendidas y menos estudiadas desde



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

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

El amo de la casa

(*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925)

Ficha técnica

Du Skal Aere Din Hustru. Dinamarca, 1925. **Producción:** Palladium Film, Copenhague.

Guión: Carl Th. Dreyer, Sven Rindom, basado en la obra de este último "*Fall of a Tyrant*".

Fotografía: George Schnéevoigt. **Duración:** 97 minutos (20 f/s).

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



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

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

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

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

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

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

M. M.



La novia de Glomdal

(*Glomdalsbruden*, 1925-26)

Ficha técnica

Glomdalsbruden. Noruega, 1925-26. **Producción:** Victoria-Film, Oslo. **Guión:** Carl Th. Dreyer, basado en dos historias de Jacob Breda Bull, "*Glomdalsbruden*" y "*Eline Vangen*".
Fotografía: Einar Olsen. **Duración:** 61 minutos (20 f/s; película incompleta).
Intérpretes: Stub Wiberg, Tove Tellback, Harald Stormoen, Alfhild Stormoen, Einar Sissener, Oscar Larsen, Einar Tveito, Rasmus Rasmussen, Sofie Reimers, Julie Lampe.



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

La novia de Glomdal es una película inspirada muy libremente en dos narraciones del escritor noruego Jacob Breda Bull. Dreyer vuelve con ella al terreno de la escuela sueca, para hacer una obra eminentemente paisajística, apoyada en los exteriores. Nuevamente podemos hacernos sólo una idea de las pretensiones exactas del autor, porque la copia conservada es una versión muy abreviada, casi un resumen de la cinta original. El trabajo de Dreyer resulta -como en **Los marcados**- desequilibrado, descompensado, dañado en todos los sentidos por los recortes. Nos sirve, no obstante, para rastrear, investigar y arrojar luz sobre numerosos temas, motivos y detalles fundamentales que aparecen en otras obras de Dreyer. Encontramos aquí -esquematizados- muchos contrastes y oposiciones típicamente dreyerianos. El campesino rico y el campesino pobre que se oponen al amor de sus respectivos hijos: eso es una primera aproximación a una situación que también se da en **Ordet**. El empeño, constante en todas sus películas, por caracterizar a los personajes de acuerdo a un entorno vital: aquí mediante una

zona poblada, vegetal, y otra árida y seca. Las riberas opuestas del río que marcan también la separación de clases, las barreras sociales. Y esos personajes femeninos fieles a sí mismos y a sus sentimientos interiores -las mujeres inconformistas que toman la iniciativa, que se saltan las normas establecidas- y que son las figuras dreyerianas por excelencia.

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

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

M. M.



La pasión de Juana de Arco

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

Ficha técnica

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

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

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

Carl Th. Dreyer



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

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



Pese a que algunos críticos, entre ellos el prestigioso Georges Sadoul, afirmaron que Dreyer quiso hacer una película sonora, el propio realizador negó este extremo, declarando que siempre estuvo en su ánimo hacer un film mudo. Esto no impidió que Dreyer consiguiese en el público la sensación de oír los interrogatorios. Estos, que ocupan la mayor parte del film, fueron filmados en primeros planos, en los que los actores recitaban los diálogos, para darles mayor autenticidad, al tiempo que se intercalaban los necesarios rótulos. La música compuesta ex-profeso para acompañar sus proyecciones y un montaje fuertemente influenciado por la teoría "de choque" de Eisenstein (Dreyer había admirado poco antes el trabajo del cineasta ruso en **El acorazado Potemkin**) contribuyeron decisivamente a crear una tensión dramática que aún hoy sorprende al espectador por su fuerza expresiva. De la agilidad del montaje dan prueba los 1.499 planos, la mayor parte cortos e intensos, que forman la película. Los rostros crispados y coléricos de los jueces se enfrentan al, unas veces orgulloso, otras aterrado, de Juana. Cada mueca, cada mirada, cada mínimo detalle facial de los actores, lejos de ser gratuito, apuntala el texto. Los decorados, simples y con grandes superficies blancas, construidos con una perspectiva ligeramente deformada para que sus volúmenes fuesen perfectamente captados más allá de los primeros planos, de Hermann Warm (el autor de los decorados de películas expresionistas como **El gabinete del doctor Caligari**, **Las tres luces** y **El estudiante de Praga**) y la espléndida fotografía de Rudolph Maté (más tarde director de fotografía y realizador en Hollywood) ayudan decisivamente a componer estas impresionantes escenas. Dreyer decide desarrollar su película en una sola jornada, en la que condensa los veintinueve interrogatorios a los que su personaje fue sometido, y sólo escapa del esquema antes comentado en las primeras secuencias en que aparece Juana rezando en su celda o en la presentación, en la que es frecuente el uso de *travellings*, del tribunal, así como en los últimos minutos destinados a mostrar el martirio, en los que la cámara adquiere una extrema movilidad, entre los decorados, en cartón-piedra, de la Rouen medieval.

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

J. A.

Vampyr/La extraña aventura de David Gray

(Vampyr, 1931-32)

Ficha técnica

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

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

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

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

Carl Th. Dreyer
("Réflexions sur mon métier")



Aunque Carl Th. Dreyer comenzará el rodaje de **Vampyr** a principios del verano de 1930 en las afueras de París, la película no verá su estreno definitivo hasta dos años más tarde, una vez realizado el acoplamiento de la banda sonora en los estudios UFA de Berlín, pues se realizarían tres versiones de la misma, correspondientes a las secuencias habladas (francés, inglés y alemán), y en las que los actores se limitaban a diccionar las palabras en cada idioma para, posteriormente, ser añadidas en la banda sonora en su montaje en estudio.

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

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

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

Dreyer articulará esa alteración/confusión identitativa a través de un punto de vista narrativo que -al mismo tiempo- se constituye en una profunda reflexión sobre el espacio/tiempo que conforma la mirada (= sentido). Efectivamente, ya desde su comienzo, el film nos es narrado a guisa de "viaje iniciático" (3) por su protagonista, hasta situarse -en su momento más álgido- más allá del espacio/tiempo reales: de sublime sin paliativos podemos calificar la secuencia en que David Gray, debilitado tras la transfusión de sangre a que se ha sometido para salvar la vida de Léone, yace recostado en un banco y su "otro" (¿o es un sueño?) asiste a su propio funeral (filmado en continuos contrapicados subjetivos, alternados con primeros planos de su alucinado rostro) hasta el regreso a su propio cuerpo para, a continuación, ayudar en la definitiva muerte de la supuesta vampira exhumada de su tumba (¿realmente tenemos "hechos" -y no sólo apariencias y/o supersticiones- para adjetivar de vampira a la anciana?).



También reúne e integra **Vampyr** todas las convicciones que para Dreyer definen el arte y, muy especialmente, a aquéllas que justifican con este epíteto a la cinematografía:

"El arte debe describir la vida interior, no la exterior. Es por lo que debemos abandonar el naturalismo y encontrar el medio de introducir la abstracción en nuestras imágenes. La facultad de abstracción es esencial a toda creación artística... No son las cosas de la realidad lo que el realizador debe privilegiar, sino más bien el espíritu en y de detrás de las cosas" (4).

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

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

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

X. P.

NOTAS

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

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

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

(4) Carl Th. Dreyer en "Réflexions sur mon métier", Cahiers du Cinema/Editions de l'Etoile. Paris, 1983, págs. 96 y 97.

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

(6) Op. cit., pág. 99.

Dies Iræ

(Vredens Dag, 1943)

Ficha técnica

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

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



La Cólera implacable de las Tinieblas

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

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

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

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

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

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

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

El resultado final de tanta sobriedad es una de las películas de más deslumbrante belleza que nos sea dado contemplar. Contando con la colaboración de Karl Andersson, Dreyer (de quien se ha dicho que es “uno de los mejores pintores escandinavos”) nos ofrece un estallido inagotable de planos bellísimos que nos remiten sin esfuerzo a los grandes maestros del claroscuro y ya es un lugar común al hablar de **Dies Iræ** mencionar a Rembrandt.

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

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

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

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

J. APARICIO



Dos seres

(*Två Människor*, 1944-45)

Ficha técnica

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



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

En 1944, con la excusa oficial de ir a vender a Suecia **Dies Irae**, acabada el año anterior (la película se había rodado en plena ocupación alemana) Dreyer salió de Dinamarca: era una de las personalidades intelectuales que podían correr peligro si permanecían en el país. En Suecia se le ofreció la posibilidad de realizar un film basado en un texto de W. O. Somin, autor alemán establecido en Suiza, titulado "Attentat". Dado que el asunto tenía una extraordinaria similitud con otro proyecto que Dreyer había esbozado en 1933 ("El Señor Lamberthier o Satán", sobre una obra de Louis Verneuil), aceptó el encargo y de ahí surgió **Dos seres**. Del resultado dijo en 1949: "Mi intención no era en absoluto realizar un film policíaco refinado. Al contrario. Lo que yo quería mostrar como trasfondo del conflicto psicológico era un caso de asesinato simple, verosímil. El crimen en sí no tenía más que una importancia secundaria -no era más que el medio para lo que bajo mi punto de vista era el fin: mostrar los sucesos psicológicos corolarios del caso, y que finalmente llevan a la pareja a elegir la muerte-. Si la presentación de esa sucesión de hechos psicológicos

ha parecido desconcertante, incluso banal, a los críticos y a otros espectadores, la falta no debe imputárseme. Hay que acusar al señor Dymling y a Victor Sjöström”.

Ambos eran los mandamases de la *Svenk Filmindustri* (Sjöström ya había concluido su carrera como director). Lo que sucedió fue simplemente que la compañía tenía actores contratados a los que estaba obligada a dar trabajo. Se impuso a Dreyer la utilización de dos protagonistas que eran claramente inadecuados para los papeles. “En lugar de dos personas jóvenes sin experiencia de la vida conyugal me dieron una pareja que parecía casada desde hacía largos años”. Las protestas de Dreyer fueron inútiles. Rodó la película porque le fue imposible romper el contrato. Gunnar Fischer, el fotógrafo (conocido por sus posteriores trabajos con Bergman) contaba que Dreyer sabía que la película iba a ser un fracaso, pero que no obstante se entregó con buen ánimo a la realización e hizo todo lo mejor



que pudo. Posteriormente, Dymling y Sjöström retocaron el trabajo de Dreyer sin consultarle. Incluso añadieron escenas que él había suprimido en el montaje. No se le consultó sobre la música y se cambió el plan de la banda sonora.

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

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

M. M.

Ordet

(Ordet, 1954-55)

Ficha técnica

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

Duración: 126 minutos.

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



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

En 1932 Dreyer, que acababa de rodar **Vampyr** y de superar la primera de sus depresiones nerviosas, asistió a una representación de "Ordet" ("La Palabra") obra que el pastor danés Kaj Munk había escrito en 1925. La película no se rodó hasta 1954. El proyecto evolucionó en la cabeza de Dreyer durante 22 años. Esta película ha sido descaradamente utilizada por intérpretes de las más variadas tendencias espiritualistas, hallando en ella moralejas con las que Dreyer hubiera quedado horrorizado. **Ordet** ha sido utilizada como la "película teológica" en la que se hace la "apología del milagro". Pero en **Ordet** ni hay apologías de ningún tipo ni se trata ningún tema de teología abstracta. Se ha querido ver una intención muy determinada por parte de Dreyer, pero no hay nada en la película que apunte hacia posibilidades cerradas o unívocas. Ni siquiera es ambigua, porque en ella el sentido no sólo se bifurca sino que se multiplica. Dreyer no impone nunca una tesis, un punto de vista. Eso no lo hizo en ninguna de sus películas. Dreyer muestra en **Vampyr**, en **Dies Irae**, en **Ordet** y en otras películas hechos aparentemente sobrenaturales, pero teniendo muy en cuenta las exigencias de la razón. Y deja todas las posibilidades abiertas. Lo que sucede puede ser -para el espectador- un hecho sobrenatural, o puede tener una explicación psicológica o científica, o puede ser una suma de



coincidencias y un engaño de los sentidos. Dreyer suspende su juicio personal; parece decirle al espectador: "juzga tú si quieres o si puedes". Sabemos que Dreyer consideraba en el guión, sobre el papel, los "poderes" de Anne en **Dies Iræ** como un caso de telepatía, de hipnotismo a distancia, y la resurrección de Inger como un caso de catalepsia. Pero a la hora de rodar sabe que no debe imponer su opinión: ni fuerza la explicación racional ni deja que se imponga la irracional. En sus películas ambas cosas quedan en tablas. Inger resucita, pero hemos percibido antes un pequeño gesto de duda en el médico a la vista del cadáver. Por supuesto que Dreyer hace una película religiosa, espiritual en el más amplio sentido, pero no hay juicio sobre nada: ni del ateísmo de Mikkel, ni del delirio místico de Johannes, ni de la religión optimista de Morten ni del culto pesimista de Peter. Sí podemos quizá sospechar -y sólo sospechar- una íntima simpatía de Dreyer por las figuras de Inger y de la pequeña Maren, que son *epifánicas* en un extraño y difícil sentido, más *natural* que religioso. Pero este es un film de personajes en el que paradójicamente no hay protagonistas. Mejor dicho: la *atmósfera* de Borgensgaard es la verdadera protagonista. Nunca el cine había dado una mayor impresión de autenticidad. Tenemos la impresión de ser "testigos invisibles de hechos reales". Se rodó en Vedersö, la parroquia de Munk, y los figurantes son campesinos de la zona. El mobiliario es auténtico: Dreyer hizo disponer los objetos a los granjeros a su propio gusto, y luego él eliminó lo que no era estrictamente necesario. Birgitte Federspiel (Inger) estaba realmente embarazada durante el rodaje. Los gritos del parto fueron grabados en la clínica y añadidos a la banda sonora. Dreyer logra que todo y todos no *representen*, sino que *sean*. Y extrema su arte, con secuencias de hasta ocho minutos de una sencillez y ligereza asombrosas. Con esa *cámara-sismógrafo* que se mueve con suavidad felina, creando una *imagen-campo magnético* llena de emoción, en la que la repartición de tonos blancos, grises y negros, la distribución de volúmenes en el encuadre, la relación entre la masa de cada cuerpo y su movimiento, son pasmosamente armónicas. Todos los ritmos armonizan: el ritmo de la narración, el del movimiento interior, el de las voces de los actores, el de cada respiración, el de la música de Schierbeck, el de los relojes y el del fondo de ruidos ambientales.

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

M. M.

Gertrud

(Gertrud, 1964)

Ficha técnica

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

Duración: 115 minutos.

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



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

Poca gente sabe que llevar a la pantalla "Gertrud", la pieza de teatro de cámara al estilo de Strindberg escrita en 1906 por el sueco Hjalmar Söderberg, era un proyecto que Dreyer tenía desde el inicio de su carrera, un proyecto que maduró lentísimamente durante toda su vida. Es imposible sintetizar, hacer una recensión de una obra inagotable que es, en sí misma, pura síntesis; ni menos hablar de "lo esencial" de una película en la que todo es esencialidad, sublimación. **Gertrud** es sublime en el más exacto sentido del término. Sublime y paradójica. Su superficie es limpia, diáfana, pero esa claridad está llena de misterios. Se ciñe a la realidad, pero para mostrar lo que ésta tiene de alucinación. Parece fundamentada en el diálogo, y sin embargo está basado en lo no dicho. Parece rigidamente estática y sin embargo es dulcemente coreográfica. No hay película de apariencia más clásica, pero tampoco hay película más moderna. Todo conflicto entre clasicismo y modernidad queda liquidado. Del neorromántico teatro simbolista de Söderberg Dreyer accede -por sublimación, por abstracción- a una ceremonia de la *crueledad* (en el sentido más profundamente artaudiano) y a la forma y el estilo de la *tragedia* cinematográfica. Parece una película de amor, pero es la única película que se ha hecho sobre el amor. Personaje inaudito el de Gertrud, pura paradoja. ¿Está su conflicto fuera de ella, en el egoísmo de los hombres que la rodean, o en ella misma, en su propia intransigencia para el amor? ¿Es acaso posible hacer una elección íntima *verdaderamente radical* sin ser inevitablemente intolerante? Mujer recia y quebradiza, tierna e inflexible, fascinante e insoportable, de una

extraordinaria elegancia pero no exenta de algún pequeño gesto afectado. Dreyer ha querido mostrarla con todas las paradojas y contradicciones de su identidad: completa en cuerpo y espíritu, en su ser verdadero y en los reflejos que éste proyecta. Gertrud y sus imágenes dispersas, que forman parte esencial de ella misma: la vemos en las sombras de una pared, y en unas fotografías que se rompen, y en la figura simbólica dibujada en un tapiz; está en la narración de un sueño, y reflejada en un espejo, y en el sonido de su nombre que se repite como un eco obsesivo a lo largo de la película; y la oímos, en una suerte de transfiguración (la del momento de la entrega amorosa) definirse como rocío, luna, cielo, boca, nube..., y sueño. Gertrud como término real que sólo alcanza su verdadero ser completo por medio de sus metáforas. Gertrud en su trágico deseo erótico total y en su soledad irremediable (el asunto está enraizado en Kierkegaard, para quien el deseo erótico absoluto que se expresa fundamentalmente en música era un tema *moderno* en un sentido social y psicológico radical).

Gertrud es un *lied*, en el que la palabra ha de concretarse en canto, ha de aunar, para ser realmente, la poesía y la música. La película lo consigue, pero el personaje -trágica paradoja- no: Gertrud se desmaya al iniciar su canto. La música y la poesía están repartidas significativamente, arquitectónicamente -**Gertrud** es el *film arquitectónico*, en el que armonizan todas las artes, que Dreyer planeó toda su vida- hasta en sus mejores alusiones, pero siempre como vindicación del canto íntimo, como renuncia a la escena colectiva. Las referencias clásicas están estratégicamente distribuidas en la arquitectura, en las estatuas, en los cuadros y hasta en la greca del vestido de Gertrud; pero sobre todo en la alusión a Racine: ahí Dreyer se descubre y muestra su voluntad de analogía. En **Gertrud** están también Eros y Thanatos, y una sutil fusión de los mitos de Diana y Acteón; con una explícita referencia al psicoanálisis y a la hipnosis. La propia película tiene una atmósfera de rememoración hipnótica. El juego de los actores -esas miradas divergentes, el gesto estatuario, la frontalidad de los rostros, solución genial con la que Dreyer demuestra que el único equivalente posible de la máscara griega en la forma cinematográfica de la tragedia es el rostro humano mostrando los más delicados matices expresivos- ha sido tachado por los tontos de "*antinatural*". No: en **Gertrud** todo es completamente *natural*. Pero no *naturalista*. "*El cine -dijo Dreyer- sólo podrá evolucionar si se aleja del naturalismo para tender a lo abstracto*". 89 secuencias en 111 minutos. Ahí se suele señalar la apoteosis técnica del plano-secuencia. Pero esta película plantea la duda de que la segmentación y la alternancia tengan que ser forzosamente la base del lenguaje cinematográfico. Cada secuencia tiene algo de verso delicadamente escandido. Cada encuadre es una composición plástica en la que la tensión y la distribución de líneas de fuerza son siempre perfectas. Y Dreyer lleva al límite su paradójico lema: "*usar la cámara para suprimir la cámara*". Se ha dicho que más que puesta en escena hay en **Gertrud** "*puesta en abismo*". Se ha escrito que Dreyer "*reinventa el cine*". Se ha comentado que es una "*lección de cine del futuro*". Cada día es más nutrido el grupo de los que creen que al lado de **Gertrud** cualquier otra película resulta trivial. Este sencillísimo testamento de un sabio artista de 75 años es una de las más ambiciosas, hermosas y desoladoras obras de arte que ha producido el siglo XX.

M. M.



Cortometrajes



Thorvaldsen (1949).

A excepción de **La ayuda a la maternidad** (1942), trabajo con el que Dreyer vuelve al cine tras diez años de inactividad, sus cortometrajes cubren el lapso que va del 46 al 56; pero fueron casi todos realizados en esa otra década, del 43 al 53, que separa **Dies Irae** de **Ordet**. Se trata de encargos del Comité Cinematográfico Gubernamental: cintas propagandísticas sobre mejoras sociales o aspectos de la cultura danesa. Dado que muchos de ellos son, en gran parte, obra colectiva, es difícil saber en algunos casos qué es obra de Dreyer. El titulado **La lucha contra el cáncer** está firmado por él, pero sabemos que nunca lo consideró suyo. En **Los viejos** son de Dreyer la secuencia de la boda entre asilados y la del baile: T. A. Svendsen, que es quien firma la cinta, las redujo y añadió otras explicativas de la asistencia social a la tercera edad. En los títulos de crédito de **La reconstrucción de Rønnes y Nexös** figura como realizador Poul Bang, pero Dreyer habló del corto como de obra propia. **Shakespeare y Kronborg** es oficialmente obra de Jørgen Roos, pero Dreyer lo consideraba uno de sus cortometrajes preferidos.

Hay dos grupos. Por un lado dos cortos de ficción: el primero, no excesivamente interesante en sí mismo, es **La ayuda a la maternidad**, sobre la asistencia social a las madres

solteras; pero no olvidemos que Dreyer era hijo de madre soltera. El segundo, **Alcanzaron el transbordador**, es una de las más impresionantes obras maestras de Dreyer, lo que significa que es, sin hipérbolo ni discusión, el mejor corto jamás filmado. Basado en una narración del Premio Nobel Johannes V. Jensen -amigo de Dreyer desde la juventud- debía ser, en teoría, un documental didáctico sobre los peligros de la circulación en carretera. Y Dreyer, por su objetividad y su enorme capacidad de síntesis reúne las cualidades fundamentales del didactismo. Pero su genio aprovechó la ocasión. Es un documental sobre la prevención de accidentes, pero ¿qué ha filmado aquí Dreyer?, ¿Lo que se puede prevenir o lo irremediable? De pronto, el más estricto realismo se impregna de irrealidad, como en todas las obras mayores de Dreyer. Técnicamente es una lección magistral de montaje, y la economía expresiva de los detalles poéticos (el coche mortuario, el conductor cadavérico, las gaviotas) no puede ser más eficaz y sobrecogedora. Dreyer deja en jaque la oposición entre ficción y documental, que se supone una de las bases lógicas del cine. **Alcanzaron el transbordador** demuestra que esa oposición es falsa.

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

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

M. M.



Alcanzaron el transbordador (1948).



La ayuda a la maternidad (1942).



El puente de Storström (1950).