

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La pasión de Juana de Arco. El misticismo hecho realidad

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (2000). La pasión de Juana de Arco. El misticismo hecho realidad. Nosferatu. Revista de cine. (32):54-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41176>

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



La pasión de Juana de Arco

La pasión de Juana de Arco

El misticismo hecho realidad

Esteve Riambau

Lehen-lehen planoak bezalako baliabide berritzaileek, aktoreen makilajerik ezak eta dekoratu espresionistek, guztia ere errealitate eginiko mistizismoaren arabera, film hau zinemaren historiako maisu-obretako bat bilakatu dute. Dreyer-ek alderdi patetikoa eta ezin hobea aztertzen duen film gisa pentsatu zuen; ez da gertakizun historiko baten erreprodukzioa; giza izaeraren zokorik ezkutuenak aztertzen dituen filmaren aurrean gaude, aldi berean intolerantzia ere salatzen duena.

Cuando, en 1927, Carl T. Dreyer llevó a la pantalla **La pasión de Juana de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*), el proceso de la Doncella de Orleans ya había sido adaptado al cine en diversas ocasiones. El juicio y el posterior martirio, en manos de la Inquisición, de la mítica heroína medieval que fue quemada en la hoguera de Rouen en 1431 había interesado a realizadores, franceses e italianos esencialmente, desde la temprana fecha de 1898. También Cecil B. De Mille anticipó sus espectaculares epopeyas históricas con una versión protagonizada por Géraldine Farrar en 1917 **Juana de Arco** (*Joan the Woman*), pero fue Carl T. Dreyer quien hizo de este personaje -posteriormente retomado por Victor Fleming, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Jacques Rivette o Luc Besson- el substrato de una de las grandes obras maestras de la historia del cine.

Beneficiado por el éxito que en Francia había obtenido su película **El amo de la casa / Honrarás a tu mujer** (*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925), el cineasta danés recibió una oferta de la productora parisina Omnium Film y de la distribuidora Societé Générale des Films. Entre sus proyectos personales figuraban una vida de Jesús o versiones de *Medea* y *Tosca*, mientras las sugerencias que recibió apuntaban hacia biografías de Catalina de Médicis o María Antonieta. Finalmente, Dreyer se decantó por Juana de Arco. Entre los motivos que justificaron esta decisión sobresalen la canonización de la heroína en 1924, las controversias suscitadas por la obra teatral de Bernard Shaw y la publicación de una exhaustiva monografía de Anatole France.

El escritor Joseph Delteil, autor de un estudio sobre Juana de Arco editado en 1926, fue asigna-

do para colaborar en el guión pero su trabajo (1) no fue del agrado del realizador. Éste prefirió ceñirse, en cambio, a las actas del verdadero proceso de Juana de Arco estudiadas por el historiador Pierre Champion de acuerdo con una rigurosa concepción realista que, en cambio, pasaba por alto detalles costumbristas o la verosimilitud de la ambientación. "*Yo quería hacer un himno al triunfo del alma sobre la vida*" (2), afirmó en su día el realizador nacido en el seno de una familia de estrictas creencias luteranas. Para ello, renunció voluntariamente al maquillaje de los actores gracias a las posibilidades expresivas de una emulsión pancromática hasta entonces sólo usada en exteriores, hizo construir unos decorados diseñados por el expresionista Hermann G. Warm e inspirados en miniaturas del siglo XV y rodó todas las escenas en el mismo orden cronológico en el que aparecen en el film.



La pasión de Juana de Arco

Su decisión más trascendente consistió, sin embargo, en la utilización sistemática del primer plano sobre el rostro de los actores con el fin de obtener lo que él mismo llamaba "el misticismo hecho realidad". Desde esta perspectiva, la elección de la actriz que debía interpretar a Juana de Arco era decisiva. Inicialmente, la productora llegó a contratar a Lillian Gish, la mítica heroína de Griffith, pero las reticencias expresadas en la prensa francesa acerca de que el papel de la mártir local recayera en una actriz extranjera variaron la decisión. Finalmente, la elegida fue Maria Falconetti, una antigua componente de la Comédie Française que compaginaba el rodaje del film de Dreyer con actuaciones teatrales en una comedia de boulevard.

El realizador dijo de ella que era "la reencarnación de la mártir" y esa verosimilitud psicológica contagió la atmósfera del rodaje. Miembros de equipo confesaron la dificultad de separar la ficción de la realidad hasta el punto de que, mientras la mayoría sentía la necesidad física de salvar a la protagonista de las llamas, los actores que interpretaban a los miembros del tribunal justificaban la decisión de enviarla a la hogue-

ra. La figurinista Valentine Hugo explicó que, durante el rodaje del corte de pelo de la protagonista, "los eléctricos y los maquinistas retenían su aliento y sus ojos estaban bañados en lágrimas. Falconetti también lloró realmente. Entonces el director se acercó lentamente hacia ella, recogió con sus dedos algunas de sus lágrimas y se las llevó a los labios" (3).

La pasión de Juana de Arco se estrenó simultáneamente a *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine*, una tan lujosa como convencional superproducción de Marco de Gastyne que respondía con mucha mayor precisión a lo que los productores del film de Dreyer habían imaginado. Por otra parte, la versión del cineasta danés sufrió amputaciones de hasta 24 minutos de su metraje que desfiguraron notablemente su sentido original. El crítico Léon Moussinac afirmó que los cortes "fueron tan graves que el público no pudo conocer más que un film aburrido y católico en el que el tribunal de Rouen se hace casi simpático y donde el proceso fue reducido a una discusión teológica sin progresión dramática" (4).

Ignorado por el gran público y retirado de circulación durante la

década de los treinta, *La pasión de Juana de Arco* fue recuperado por diversos cineclubs franceses durante la posguerra. En 1952, la Gaumont reestrenó una copia directamente extraída del negativo pero fue sonorizada con partituras del siglo XVII y XVIII -Bach, Albinoni, Geminiani, Torelli, Vivaldi y Scarlatti- que no sólo resultaban anacrónicas sino que, además, destruían la estructura rítmica que Dreyer había desarrollado mediante la estratégica distribución de las pausas aportadas por los rútolos, ahora reimpresos sobre fondos que imitaban supuestas vidrieras. Finalmente, la restauración efectuada en 1984 de una copia hallada en Dinamarca constituye, hoy por hoy, la más próxima versión de este film de acuerdo con la concepción original de su realizador.

Junto con *Páginas del libro de Satán* (*Blade af Satans Bog*, 1919-21) y *Dies Irae* (*Vredens Dag*, 1943), *La pasión de Juana de Arco* aborda el tema de la brujería como pretexto para la denuncia de la intolerancia. El papel negativo desempeñado por la Iglesia resulta crucial en todos ellos pero esa crítica no impide que la obra de Dreyer, y este film en particular, aparezcan teñidos por una fuerte carga mística que, sin embargo, no impidió encendidos elogios por parte de críticos e historiadores de muy diversas tendencias ideológicas. Todos ellos vieron en las imágenes rodadas por Dreyer no sólo la reproducción de un hecho histórico sino la capacidad del cine para explorar los lugares más recónditos de la naturaleza humana.

La condensación del proceso contra Juana de Arco en una sola jornada y el uso prácticamente sistemático de primeros planos depuran el film de cualquier elemento ornamental. No se trata de que Dreyer trabaje con el fuera de campo, como haría Jacques Rivette en su posterior aproxima-



La pasión de Juana de Arco



ción al mismo personaje; es que, en **La pasión de Juana de Arco**, no hay otros elementos que no sean los rostros de los jueces y el de la acusada. La cámara los escruta en estado puro, sin maquillaje ni filtros, de modo que cada gesto, mirada o incluso el más leve movimiento de cualquier músculo multiplican sus proporciones por el efecto de la proximidad del objetivo.

Esa fijación de la realidad sobre la película contrasta, sin embargo, con una utilización muy poco naturalista del montaje. Muchos de los planos están dotados de un movimiento de la cámara que se acelera mediante

su articulación con los que vienen a continuación, en una sucesión caracterizada por la brevedad de las tomas. Rodado en plena efervescencia del París de las vanguardias, el film de Dreyer delata inexorablemente la influencia que sobre él ejerció la teoría del montaje de atracciones propuesta por Eisenstein. El realizador soviético la enunció desde una perspectiva marxista pero resulta indudable que **La pasión de Juana de Arco** aparece como una apócrifa versión mística de **El acorazado Potemkin** (*Bronenosez Potyomkin*; Sergei M. Eisenstein, 1925). No en vano, ambos filmes hablan sobre lo patético y lo sublime.

NOTAS

1. Publicado en Éditions M. P. Trémois (París). 1927.
2. Carl T. Dreyer: "El misticismo hecho realidad" (1929), reproducido en *Sobre el cine*, 40 Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1995, página 40.
3. *Cine Miroir*, 11 de noviembre de 1927.
4. Léon Moussinac, *Panoramique du Cinéma*, 1929, pág. 77.