

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Carl T. Dreyer

Autor/es:
Rodríguez, Hilario J.

Citar como:
Rodríguez, HJ. (2000). Carl T. Dreyer. Banda aparte. (19):87-88.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42475>

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:



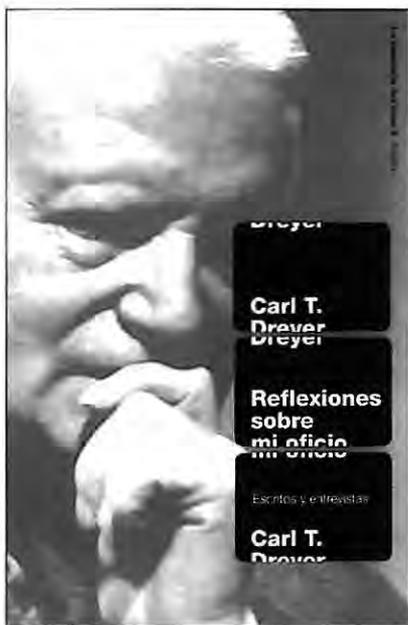
Con ser meritorio el trabajo de Pardo para arrojar luz sobre como se conciben, planean, financian, ruedan y comercializan títulos como *Los duelistas* (*The Duellists*, Rydley Scott, 1977), *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, Roland Joffe, 1984) y *Cita con Venus* (*Meeting Venus*, Itsvan Szabo, 1991), o por describir el breve paso de Puttnam, como máximo respon-

sable, por la productora estadounidense Columbia, cabe lamentar una focalización excesiva sobre el objeto central de su estudio, algo que juega en contra del mismo.

En este sentido se echa en falta un marco de referencia más amplio en el que se detallan cuestiones como la situación del cine inglés, y el papel que ha desempeñado Puttnam, más allá de las leves pin-

celadas que con carácter disperso se van ofreciendo en diferentes momentos. Igualmente no parece pertinente que no se mencione la repercusión comercial y crítica que sus películas han tenido en España, cuando sí se hace con lo ocurrido en Gran Bretaña y Estados Unidos.

TXOMIN ANSOLA



CARL T. DREYER,
Paidós, Barcelona, 1999

EL TEMPLO DE UNA PASIÓN

Cuanto más depurada y elocuente es una forma estética, más nerviosismo produce en quien la contempla, acaso porque desconfiaba de su celo y su silencio, como si guardase en su interior en bruto la esencia externa que, en general, caracteriza al arte. Los actos contemplativos ahora no aceptan ningún tipo de pleitesia y exigen una interacción inmediata, ya sea reflexiva ya sea emocional; si una obra requiere algo más, entonces se rechaza y punto. De ahí el aparato dialéctico de muchos artistas, a quienes les lleva más tiempo explicar cuanto hacen que hacerlo. No obstante, existen casos de obras donde no se propone nada en

absoluto, carentes, consiguientemente, de discurso, limitándose, por el contrario, a exponer. Así, la filmografía de Robert Bresson no suele resultar bastante para quienes se acercan a ella y han de buscar aparte una voz, en cualquier libro o artículo, capaz de guiarles a través de sus filmes, al parecer insuficientes. Por desgracia, con respecto a Bresson ni siquiera sus *Notas sobre el cinematógrafo* sirven de mucho para aclararle a los espectadores la materia de la que se nutre su obra. Desde luego, Bresson, no seré yo quien vaya a negarlo, no es un cineasta fácil y tampoco alguien dado a narrar conflictos psicológicos, sin los cuales hoy un espectador está perdido. Me pregunto si eso no se deberá a una pérdida potencial de sensibilidad y si ésta no se habrá esquematizado, dándole la espalda, por ejemplo, al arte religioso anterior al Renacimiento o a formas básicas, como las estatuas cicládicas, que sólo exigían la presencia del espectador, pero no sus respuestas.

El hombre, creo, habla demasiado con los demás y muy poco, o nada, consigo mismo.

También Carl Theodor Dreyer plantea problemas de aproximación a su obra, aunque ésta parta de modelos reconocibles, desde el *Kammerspiel* al expresionismo, sumados, por supuesto, a la personalidad propia que fue desarrollando de un filme a otro. Esa circunstancia, empero, puede haber jugado en su contra. Mientras otros cineastas difíciles tienen un estilo identificable, al menos a partir de un determinado momento de su obra, caso de Federico Fellini o,

volviendo a él, Robert Bresson, Dreyer persiguió, acorde a sus palabras, "un estilo válido sólo para un filme", con lo cual hay rupturas constantes dentro de su carrera, en busca de una peculiar forma de hacer cine en cada ocasión, aun si ciertos elementos se repiten. Del trascendentalismo de *Ordet* (1955), por ejemplo, regresó más adelante al *kammerspiel* en *Gertrud* (1964), eso sí, con una austeridad similar. Las concomitancias existentes a nivel temático o subliminal en su obra se deben a las fuentes literarias o teatrales de las cuales partió, pues solían ser la mayoría de las veces dramaturgos o escritores escandinavos desconocidos en la Europa meridional (Holger Drachman, Svend Rindom, Hans Wiers-Jenssen, Kaj Munk, Hjalmar Söderber,...), que tuvieron una tradición literaria, unas inquietudes y unas creencias iguales. Un problema cardinal a la hora de enjuiciar al cineasta es el de su religiosidad y trascendentalismo, que cuesta encontrar, a no ser con calzador, en *Gertrud* o *La bruja vampiro* (*Vampyr*, 1932), por referirme a algunas. Lo cierto es que Dreyer era un hombre versátil, menos obsesivo de cuanto se cree. Además a él le encantaba el cine en general, a diferencia de Bresson, y sus concepciones sobre el trabajo de un cineasta evolucionaron no poco con el tiempo; basta con leer sus recién publicadas *Reflexiones sobre mi oficio* para constatar lo anterior.

El libro, en realidad un batiburri- llo de artículos, entrevistas y comentarios testimoniales de gente cercana a él, carece de líneas programáticas, si bien resalta la

peculiar ideosincracia de Dreyer con respecto al teatro, cuestión de gran importancia, sobre todo teniendo en cuenta su paradójica insistencia en textos teatrales de base para sus filmes. Según él: *"una representación teatral es una imagen contemplada a distancia. Para que el efecto de conjunto sea natural, hay que pintar con pincel grueso, hay que aplicar el color a grandes manchas. Hay que hacer cada detalle más burdo, agrandarlo, exagerarlo. En el teatro todo es falso, y se trata de armonizar todos los detalles falsos entre sí, de manera que el conjunto produzca una coloreada ilusión de realidad, mientras que el cine representa la realidad misma en una depurada estilización en blanco y negro".* Representar y ser, acorde a sus palabras, términos pertinentes para diferenciar el teatro del cine. Tal posicionamiento explica su

recato en los encuadres; su insistencia en los planos largos o planos secuencia, buscando un estilo fuera de la acción, es decir, un estilo apenas perceptible; la búsqueda de contrastes lumínicos naturales, incluso en sus filmes más expresionistas; y actuaciones reducidas al mínimo, con presencias en lugar de muecas hablándose entre sí.

Gracias a *reflexiones sobre mi oficio* se puede entender el interés de Dreyer por el cine norteamericano, cuya inquietud connatural lo transformó continuamente, desarrollando el lenguaje, por lo menos hasta cierto punto; fuera de eso, su afán mercantil era un punto de desencuentro con el cineasta, a quien las pleitesias no le agradaban. Para él el cinematógrafo era un arte y no una mera industria. Su ambición era hacer un arte humano, provisto de alma: *"el alma se manifiesta a través del estilo, que*

es la vía de que dispone el artista para expresar su percepción de la materia". Sea como fuere, con o sin este libro el enigma continúa y Dreyer todavía en la actualidad no ha desentrañado un misterio que exégetas y hagiógrafos enredan más y más, y del cual tampoco él da con las palabras mágicas para aclararlo, quizá porque su libro no sirve a la descodificación de su obra, sino a la codificación de su manera de encarar su trabajo.

Nietzsche decía: *"los hombres póstumos -yo, por ejemplo- son peor comprendidos que los hombres actuales, pero mejor escuchados. Con más rigor: nunca nos comprenden, y de ahí nuestra autoridad".*

Sic transit vita Dreyer.

HILARIO J. RODRÍGUEZ



ANTONIO CASTRO,
Asociación cinéfila Re Bross,
Diputación de Cáceres,
Cáceres, 2000

POLÍTICA/POÉTICA DE LOS AUTORES

"El filme es todavía lo necesario, diríamos, lo que quiere un director; y se necesita algo más que una buena entrevista para hacer un buen filme."

Andrew Sarris

En *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), se toma como pretexto el rodaje de un filme dentro de un filme. François Truffaut, su director, interpretaba el papel de Ferrand, el director de la película *Os presento a Pamela* que se está rodando en esos momentos. Un periodista entrevista a Ferrand y le pregunta: *"¿Qué es un director de cine?"* Su contestación: *"Un director de cine es alguien que responde a muchas preguntas."* Ferrand se refiere al hecho de que el equipo técnico y el equipo artístico dependen de él, de las resoluciones que tome. Y los miembros de estos equipos lo bombardean con dudas. El *metteur en scène* debe poseer rapidez mental y dar soluciones expeditivas a todo lo que concierne al trabajo de producción de su obra. Sin embargo, podemos leer esta definición en otro sentido, en un sentido ya irónicamente implícito en la respuesta de Ferrand al periodista. Un director es alguien que responde a muchas preguntas: a las de los periodistas y a las de los críticos. De este modo se vertebraba *Entrevista* (*Interview*, 1987) de

Federico Fellini, un filme que también pone en escena el proceso de realización de un filme, donde el propio Fellini se interpreta a sí mismo y es seguido constantemente por un equipo de periodistas japoneses que le plantean cuestiones de todo tipo. Muchas de las respuestas del director italiano sirven de pábulo y de pivote para presentar (y re-presentar) la película de la que se habla reiteradamente. La entrevista es, pues, la estrategia discursiva para realizar el filme.

Desde que, en la década de los sesenta, los llamados "cachorros de la *Nouvelle vague*" dieran carta de naturaleza a la *"politique des auteurs"*, ha cambiado profundamente la consideración social y cultural de la figura del director de cine: *"la idea era que el hombre que tiene las ideas es el mismo que hace la película [...] hay, simplemente, directores buenos y malos [...] Lo interesante es la carrera de un buen director, por cuanto refleja su pensamiento desde su comienzo a su fase de mayor madurez."*¹

Hoy en día somos herederos/as de esta noción del "director es la estrella" y, si observamos el