

Carl Theodor Dreyer, y el film *Dies Irae*

Jorge Juan.

Sueco de nacimiento y danés por adopción, ha sido muy discutido durante su ya larga carrera de director de cine.

La vida le golpeó, despiadadamente, ya desde sus primeros años. Pierde a su madre al poco de nacer y sus padres adoptivos, aunque "buenos", le dieron a entender continuamente su intrusión en la familia y que les debía agradecer el pan que comía.

El muchacho crece solitario, cerrado, sin comprensión, con manía persecutoria. SOLMI en "Tres maestros del cinema", dice: —"...características que Dreyer ha conservado —aunque bastante atenuadamente— también después de la infancia y de la juventud".

A los veinte años, intenta trabajar como pianista en un café de Copenhagen, pero es rechazado porque sus ejecuciones son demasiado "serias".

Hasta 1918 vive como periodista, repórter aeronáutico y crítico teatral. Pero ya en 1912 había entrado en la Nordik Film, como montador.

En 1916, la Nordik, lo nombra consultor técnico y artístico. En este período realiza varias películas basadas en obras literarias. Dreyer pensó siempre que sus films habían contribuido a la renovación del séptimo arte, pero la crítica los juzgó de escaso valor estético. El mejor de esta época es "Mikael", por el inteligente aprovechamiento de los primeros planos.

En 1925 realiza en Dinamarca: "Debes respetar a tu mujer". Quizás el mayor film de Dreyer, si exceptuamos sus cuatro obras antológicas. En treinta años desde ahora, realizará sólo cinco films, y cuatro de ellos serán catalogados entre los más grandes logros del arte del cinema.

Después del gran triunfo obtenido con "El ángel del hogar", especialmente en París, la Societé Générale des Films, le propuso realizar una gran película sobre una figura histórica femenina. Escogió Juana de Arco. Se construyó expresamente para este film un castillo en Clamart, cerca de París. La inmensa mole que costó los dos tercios de todo el film,

apenas aparece en su décima parte. Los productores se indignan y rompen el contrato. Forma entonces por su cuenta una sociedad, financiada por su amigo Nicolás de Gunzburg, de la familia Rothschild. Produce "Vampyr", con medios bastante modestos. Recientemente ha sido revalorizado.

Desilusionado por el poco éxito comercial, abandona el cine y tiene que plegarse al oficio de periodista para poder vivir. Llega a quedar completamente ignorado de los productores daneses.

Finalmente en un arranque audaz, la sociedad Paladium le confió la dirección de un largo metraje. Se le pone como condición esencial el no superar la cifra de 250.000 coronas. Así nació la gran obra "Vedrens Dag" (Dies Irae).

En 1952 es nombrado director del gran cinema Dagmar de Copenhagen, por méritos artísticos. Ya holgado económicamente, Dreyer vuelve a tomar una antigua idea: llevar a la pantalla el drama de Kaj Munk "Ordet" (El Verbo). Fue financiado este film por el Estado y la Paladium. El montaje fue terminado en cinco días. En el festival de Venecia, de 1954, se le otorga el León de Oro.

Al ver la incomprensión que habían obtenido algunos de sus films, Dreyer escribió el libro "Lidt om Filmstil" (El estilo en el film). Allí expone algunas de sus teorías cinematográficas que procura realizar en los films. Resumimos:

La personalidad de una obra de arte se revela en el modo como el artista expresa su concepción del argumento. El estilo es el encargado de dar forma artística a la inspiración, unidad y de obligar a los demás a ver por los ojos del artista. Invisible e intangible, el estilo ha de empapar la auténtica obra de arte, que es siempre el fruto del esfuerzo de un solo hombre. Por eso se requiere una personalidad que infunda fuerza y rigor al film —obra de muchos— para que se produzca la obra de arte. Esta es la misión del director: él determina el estilo del film, le da su rostro.

En el Dies Irae, pretende dar la prioridad a la imagen sobre la palabra. Pero no por eso inserta una escena por su belleza visual o pictórica. Su norma: si una secuencia no sirve a la acción es nociva al film, por bella que sea.

El tono claro y luminoso —dice Dreyer— eleva el espíritu del espectador, los oscuros lo deprimen. El período histórico y el argumento del Dies Irae piden una fotografía un poco velada, con mórbidos tonos grises y negros.

El ojo humano acepta fácilmente la línea horizontal y reacciona contra la vertical. Evita lo inmóvil y es atraído por los objetos en movimiento. Por eso sigue con placer los movimientos panorámicos, fluyentes y rítmicos de la máquina. Y como norma general se tendría que procurar —según D.— que el film fluyese en un continuo movimiento armónico y horizontal. Por eso la introducción repentina de líneas verticales, puede producir inmediatamente efectos dramáticos, como en el Dies Irae la escena en que se eleva la escalera antes de ser echada al fuego.

En los últimos años —continúa D.— se ha investigado mucho sobre un ritmo nuevo propio del film sonoro. Determinados films americanos

y casi todos los buenos films psicológicos franceses tienen escenas que merecen ser vistas y "golpes" que merecen ser sentidos; y al mismo tiempo, mantienen una estabilidad de ritmo que permite al espectador abandonarse al film mientras escucha el diálogo. Este es el ritmo que busca en el *Dies Irae*.

En algunas secuencias dramáticas, v. gr., la de los jóvenes junto al ataúd de Absalón, en vez de usar de una rápida sucesión de cuadros, adopta largos primeros planos panorámicos que siguen rítmicamente a los actores pasando lentamente de uno a otro, según la necesidad de poner en evidencia la acción de cada uno de ellos. No obstante su ritmo, casi ondulatorio, —o quizás precisamente por eso— tal secuencia es uno de los pasajes que tocan más profundamente al espectador.

Dicen —continúa Dreyer— que el *Dies Irae* es demasiado lento y pesado. El ritmo de un film debe nacer de la narración y del "setting". La acción dramática es la que determina el ritmo y éste crea la atmósfera en la que el drama se desenvuelve y así debe influir en las reacciones del espectador. La historia compleja y el período histórico del *Dies Irae* determinaron su ritmo amplio y lento. El drama en *Dies Irae* se desenvuelve como los grandes dramas humanos en el silencio. Los hombres esconden su emoción, no permiten que el rostro traicione la tempestad que se agita en su ánimo: la tensión sobre la superficie se desencadena sólo cuando llega una catástrofe.

También sobre el realismo en el cine tiene Dreyer sus ideas personales. El realismo en sí —dice— no es arte. Lo es sólo el realismo psicológico, la verdad de la vida, despojada de todas sus escorias por la humilde fatiga del artista sincero. Lo que sucede en la pantalla no es realidad ni debe serlo, porque entonces no sería arte.

En cuanto al maquillaje opina Dreyer, que ante un público culto que puede apreciar la belleza de un rostro natural con sus arrugas y surcos, hay que presentar al personaje sin maquillajes ni afeites. Las arrugas revelan frecuentemente importantes aspectos de la psicología de un hombre. Así la mirada de un hombre bueno, sonriente, jovial, tiene arrugas pequeñas, diminutas, en torno a los ojos y boca. Un hombre duro y maligno, tiene el entrecejo arrugado y arrugas verticales. Para no perder estos matices usa de rostros no maquillados.

Observa Dreyer, en este libro rico en contenido teórico cinematográfico y en contenido psicológico, que existe una analogía entre el modo de andar de una persona y su modo de hablar. Por eso busca también la concordancia armónica de las voces de los actores entre sí.

Análisis del "Dies Irae".

Fue presentado en Copenhague en 1943, en plena ocupación alemana y persecución judía. El público lo aceptó bastante bien pero la crítica lo trituroó. Lo mismo sucedió años después en New York. Pocos críticos lo defendieron.

En Inglaterra la acogida fue universal. Desde entonces ha ido "in crescendo" el entusiasmo.

Argumento.

La acción sucede en un pueblecito danés indeterminado hacia el año 1623 mientras comenzaba en Dinamarca un tardío Renacimiento.

El film se prologa con el canto fúnebre del Dies Irae. Frío, pausado, solemne, como el ritmo del film, como la densa historia del tema. En breves escenas presenta a Martha Herloffs, vendiendo hierbas de curandería. Mientras, se firma el decreto de arresto por brujería. El pueblo se amotina en busca de la bruja. La vieja es capturada. Es interrogada por un tribunal religioso protestante y torturada hasta que confiesa que posee una fuerza diabólica. Ella ni lo sabe, pero lo confiesa.

En el tribunal está Absalón. Martha le llama varias veces y, con la esperanza de salvarse, le susurra al oído que la madre de su esposa Ana fue una bruja. Martha es quemada ritualmente. Los niños del pueblo cantan el Dies Irae mientras la vieja arde.

Martín, hijo del primer matrimonio de Absalón, que ha llegado a su casa después de larga ausencia, se enamora de su madrastra Ana. Y el tema del amor se va desarrollando cada vez más abierta y apasionadamente.

Una tarde Absalón —cargado de presentimientos por la muerte de un amigo y el tiempo tormentoso ¡pura superstición!— le pregunta a Ana si ha deseado alguna vez su muerte sinceramente. Y Ana responde afirmativamente, y le inculpa de haberla sacrificado. Absalón muere repentinamente.

Durante el rito fúnebre de Absalón, Merete, su madre, acusa públicamente a Ana de homicidio y brujería. Ana espera la defensa de Martín. Pero el joven se declara de la parte de su abuela. Y Ana queda sola, de la otra parte del ataúd. Entonces Ana —para quien la vida ya no tiene sentido— confirma ella misma la acusación.

El film se desarrolla en torno a dos personajes representativos: El viejo Absalón, con sus satélites: mediatizado por su madre Merete que odia a Ana y que le recuerda su posición social llena de prejuicios; el pueblo con la mentalidad religiosa de sus jefes. Y, Ana, segundas nupcias de Absalón, mucho más joven que él, sin prejuicios. En medio: Martín, el hijo de Absalón. Como hijo ha heredado su educación, como joven está con Ana; pero vence la herencia.

Como prólogo: todo el caso de la vieja bruja con el rito, que el film indica que será el epílogo, el destino de Ana.

Los tipos son de Rembrandt. Los vestidos enlutados, costumbres severas. Las paredes de las casas y de la capilla protestante, desnudas. La sociedad sombreada por su mentalidad rigorista, que canta sólo, indiferente y fría, como su religión sin amor, la quema de la vieja. Los mismos niños cantores no tienen una mueca de espanto: asisten a un rito sacro. Han matado la sensibilidad. Ese mismo ambiente, sin embargo, se llena de poesía y embellece, cuando el amor de los dos jóvenes penetra el cielo, los árboles y las nubes.

Absalón es un viejo protestante, de una austeridad puritana, dura, formalista. En nombre de la religión, junto con todo el pueblo, queman a la vieja bruja. No hay lugar al humanismo. Religión falseada, supersticiosa, que atribuye a los poderes del mal, a la intervención diabólica, una fuerza extralimitada. Además es traidor a las propias convicciones, que no lleva hasta todas sus consecuencias. Es más fuerte la realidad que los principios montados sobre la mentira y la costumbre. Se resuelve el conflicto entre sus creencias falsas y sus sentimientos, en escrúpulos, remordimientos y silencio que amordaza el corazón del viejo fariseo. El mismo será víctima de sus creencias supersticiosas.

Ana es el amor en su simplicidad, sin prejuicios, directo y apasionado. Es la fuerza de la naturaleza contra el desequilibrio de una religión vacía y falsa. Ella también será víctima de ese viento fatal que se llama amor, pues al ver que no lo puede realizar —cuando precisamente han desaparecido todos los impedimentos se yergue el más fuerte: la falsa concepción que pasa del padre al hijo como un maleficio— se rinde a las circunstancias y prefiere acabar para no vivir en un mundo sin sentido.

Uno de los momentos más bellos y centrales del film es cuando Absalón le dice a Ana que ella tiene el poder de convocar, con una fuerza superior, diabólica. Ana, llevada de su amor a Martín, le convoca. Y éste acude. Esto le confirma en su poder, se lo descubre. Acaba de investir el amor, del nombre "brujería". Pero, qué le importa a ella. Poder que en definitiva no es más que el amor, es, no brujería, sino embrujo. El embrujo del amor, más fuerte que los convencionalismos. El convoca a los que han entrado en su corriente y los reúne y los liga invisiblemente. Y ellos acuden a las propias llamadas del magnetismo de su ser. Por el amor conjura Ana la venida de Martín. Por el amor odia al marido. Ella quiere experimentar esa fuerza y hace la prueba. En realidad es patente que se ha dejado llevar del amor y que la fuerza que hace presente a Martín es la llamada de Ana y el lazo secreto del amor. Ana ha "matado" también sinceramente: ha deseado sinceramente la muerte de su marido Absalón. Lo ha llegado a odiar porque es el obstáculo de su amor con Martín y porque en definitiva es el responsable del ambiente de aquella casa. En fuerza de este odio y de la convicción de su poder brujo, hubiera querido y quiso matar. Sólo en su voluntad.

La sociedad de Absalón quema ritualmente en nombre de la religión —el protestantismo puritano— el amor como brujería. Ignora que el amor del hombre está en el fondo mismo de su ser como imagen del que ha puesto en movimiento todo el universo a impulsos de su amor. En medio de esa sociedad, los dos jóvenes, Ana y Martín, son los únicos que durante el proceso, tortura y muerte de Martha tienen un movimiento de compasión. Ana supera los prejuicios por las fuerzas nuevas de la naturaleza: su amor a Martín. El, por amor a Ana.

No sé si Dreyer cree en brujerías y fatalismos. Se le ha acusado de esto. O quizás, la tesis le ha sobrepasado al reflejar perfectamente en la pantalla dos hechos en contraposición: la religión falseada y el amor natural. Y la tesis está en esos fragmentos de historia que el artista ha intuido pero que quizás no es capaz de formular teóricamente.

La tortura y la quema ritual de la vieja conflere a todo el episodio una unidad subterránea y transhumana: Ana será, pues, como Martha: una bruja que al perder en el juego del amor contra el prejuicio y por el prejuicio que es herencia tendrá el mismo fin.

Algo sobre el tribunal: se cree el representante de Dios con un derecho religioso sobre la vida de los demás, por el mero hecho de estar adherido a una serie de creencias cuyo número y contenido han definido ellos mismos o han recibido por una costumbre sin crítica e irresponsable. En la forma racionalizada y elegante de los sacrificios humanos en las sociedades salvajes.

El film deja un resquemor de tragedia. Y graba a fuego el odio y la repugnancia por la religión del fariseo, la de las fórmulas, distinciones y meras vacuas ideas. La religión de un dios brutal y sanguinario, sin calor en sus entrañas. Frío y devorador, disecante.

Crea el odio contra las formas desnaturalizadas de religión cristiana: los que mutilan al Cristo verdadero, Bueno y Amor.

37 Congreso Eucarístico Internacional

31 Julio-7 Agosto; Munich (Alemania)

Lema del Congreso: "Para la Vida del mundo" (Jo. 8, 52)

"Llamada al mundo", película technicolor de propaganda del Congreso, confeccionada por la Casa productora de cine católico de Rottenburg (Neckar) y encargada por la Comisión del Cine del Congreso. Copias en color en cinco idiomas —inglés, francés, italiano, español y portugués— posibilitan una amplia difusión de esta cinta que informará al orbe católico acerca de la ciudad sede del Congreso, su paisaje, los sitios dignos de ser visitados, sus monumentos de arte cristiano, sus escenas populares y también cuadros de la vida religiosa y social de Alemania. Al final el Sr. Arzobispo de Munich invita a los creyentes de todo el mundo a participar en el Congreso.

La duración de la película es de 18 minutos. Puede adquirirse el tamaño normal (35 mm.) o también el más estrecho (16 mm.) Para consultas y encargos dirigirse a la "Comisión del Cine", Promenadeplatz 2, Munich, 2.