

VILLEGAS LOPEZ

Kaj Munk, que ya había realizado Gustaf Moller en 1944. Es el problema de la fe en un ambiente de campesinos nórdicos. Un pastor protestante se da cuenta de que no tiene bastante fe para pedir a Dios la curación de un paralítico, que entra en su iglesia. Su duda, acuciante e implacable, le vuelve loco. Y una vez curado, pide a Dios la resurrección de una muerta y el milagro se cumple. La película obtiene el León de Oro, el máximo galardón en el Festival de Venecia, donde se premia además el conjunto de la obra de este extraordinario viejo maestro del cine mundial.

Carl T. Dreyer es un solitario del cine, un realizador secreto, un artista de las catacumbas. Sus películas tienen escaso éxito, son vistas apenas por los grandes públicos, y su obra —muy reducida— aparece aislada espacialmente, a lo largo de cuarenta y cinco años de su profesión cinematográfica. Como otro genial y rebelde creador: Robert Flaherty. De muchas de sus películas apenas existen copias y otras se han dado por perdidas, durante mucho tiempo. Pero esta obra de rumbos subterráneos ha influido decisiva y magistralmente sobre otros grandes cinematografistas de mayor público y éxito, que han impuisto esos hallazgos e innovaciones en el cine mundial. Por ejemplo, «Vampyro» de Dreyer es una de las películas que está más presente, a través de una lógica transformación, en «El ciudadano» de Orson Welles. Es uno de los grandes creadores del cine que sólo actúa indirectamente, a través de sus seguidores y de públicos minoritarios.

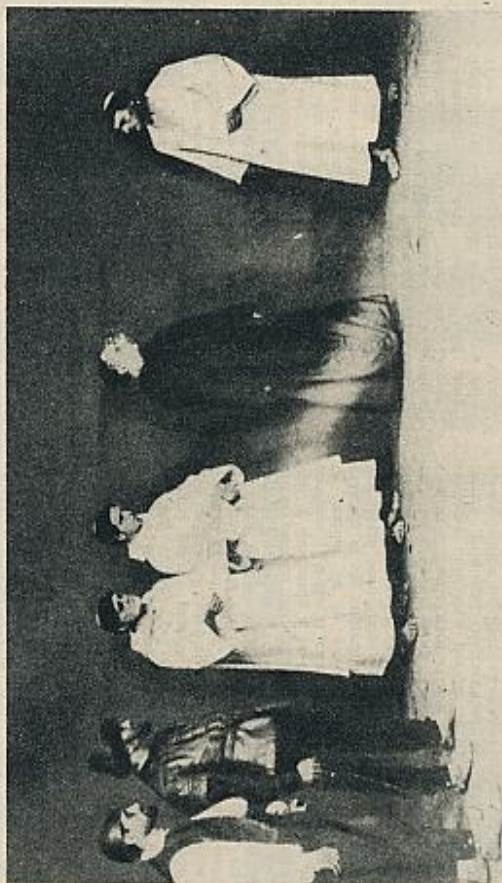
Este inmenso arteano del cine lo hace todo, con una minuciosidad y pasión de fanático de su arte. Escribe sus guiones; se ocupa personalmente de los decorados, como un elemento primordial de sus películas; dedica largas bus-

DREYER

quedas a los accesorios, muebles y detalles, que han de crear el ambiente; elige los actores, buscando los que encajen en el papel ya concebido, por sus facultades o por su edad, presentándolos con frecuencia de su profundidad; dirige implacablemente, en profundidad, pero sin hacerlos ensayar ni repetir ante las cámaras, para no forzar la manifestación espontánea de la vida interior; dirige la iluminación de las escenas, que considera primordial elemento; hace el montaje, improvisando según la inspiración que le sugieren los trozos de película que tiene entre las manos. Ha aprendido en Griffith y en Eisenstein y, naturalmente, en los tradicionales maestros del cine nórdico, como Sjöström y Stiller. Pero ha devuelto esta lección a todo el cine nórdico, principalmente a Bergman, al cine alemán, al ruso, al mundial en cuanto una película se acerca a esos sectores del arte en la que Dreyer es el supremo maestro. De Dreyer han surgido o por sus películas se han impuesto, los decorados de cuatro paredes, donde la mirada de la cámara rebota en busca del rostro de los personajes y de los detalles del ambiente; las habitaciones con techo, porque «Vampyro» fue hecho en viejas casas verdaderas y abandonadas, techos que dan un ambiente encerrado y resonante; ese ambiente tenso y pesado, asfixiante, lento, donde todo cobra otra dimensión extraña; esos diálogos o sonidos bajos, susurrados o sugeridos, que se presentan como un alarido o un estallido; ese montaje contradictorio, que no es lento en sí, pero que sirve a una acción de ritmo pausado, solemnemente, peyorativa hasta el borde de lo monumental... Toda una escuela de cine está en Dreyer y se toma con frecuencia de su obra.

Si Dreyer hubiera vivido hace quinientos años, en la época de las grandes catedrales,

VILLEGAS LOPEZ



«Páginas del libro de Saías.»

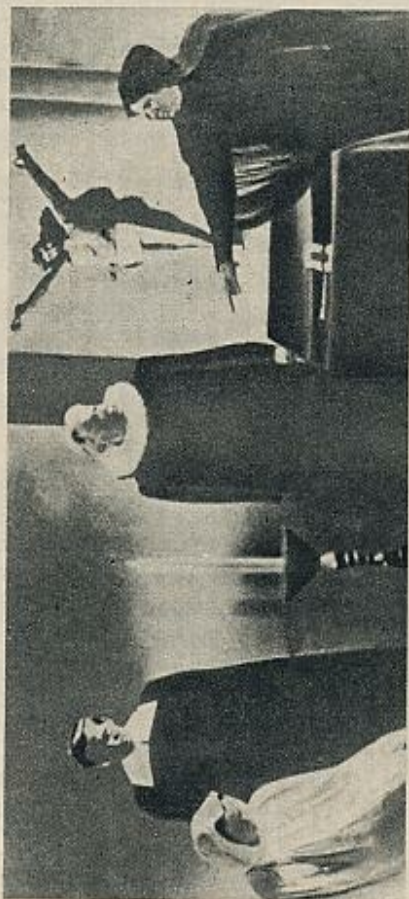
honda, al rostro humano, como después lo hará Bergman. Nunca más abandonará Dreyer este motivo y tema capital de su obra: el hombre como máscara y como última expresión de lo inexpresable. También está aquí su preferencia por los viejos, pero ancianos verdaderos sin la falsificación de maquillajes. La viuda del Pastor es Hildrud Carberg, de ochenta años, sobre cuyo rostro senil hace Dreyer prodigios de plástica fotográfica. Toda una sátira ferrea de la condición humana brota de esta figura de anciana, obsesada en seguir viviendo el amor. «Amamos los unos a los otros» está hecho en Berlín, relata las persecuciones raciales en la Rusia zarista de 1905 —la época del Acorazado Potemkin— contra los judíos. Tiene una gran variedad de tipos, porque los actores son auténticos habitantes del ghetto berlinés. «Era una vez...», realizada en Copenhagen, en medio de toda clase de dificultades, vale sobre todo por un encarnizado estudio del rostro humano, que aquí Dreyer acaba por dominar. Pero estos dos últimos films son los más débiles de su obra.

Sus tres películas siguientes vienen a moverse, con variantes lógicas, en un mismo sector: el estudio de la condición humana, directamente abordado. «Michaelis», realizado en Berlín, bajo la producción del gran Eric Pommer, es un film duro y amargo: la ingratitude y el egoísmo

de un joven, que deja morir en la soledad al maestro que le había otorgado su testamento. «El dueño de la casa», de nuevo en Dinamarca, aborda ese otro tema, tan dilecto del cine nórdico: los problemas familiares entre marido y mujer. Tratado bajo un acento burlesco, de fina intención y gruesa comicidad en un contraste muy típico. Una vieja ama consigue dominar y domesticar al tiránico señor, engraido y egoísta, que humilla y sacrifica a su esposa. Film realista, en la línea del cinema psicológico alemán de Murnau y de Csinter, con un estudio de caracteres extraordinario. «El viaje al cielo» es una película menor, realizada directamente sobre un relato literario, filmado sin guión. Y todo este camino conduce a un punto cumbre, y a un cruce sin igual en la historia del cine.

Continuando su vida errante de artífice medieval, Dreyer se va a Francia en 1927. Trata de hacer un film sobre «La Tosca», sin lograrlo. Una empresa productora le da a elegir entre las figuras históricas femeninas de Catalina de Médicis, María Antonieta y Santa Juana de Arco. Dreyer prefiere esta última y circunscribe el tema al episodio final del proceso de Rouan, en 1431. El film es una de las cumbres, obra maestra, verdaderamente genial, en las producciones del cine mudo: «La pasión de Juana de Arco.» (Véase.) Por esa abouada paradoja, tan

185



«Dios Irac.»

188

VILLEGAS LOPEZ

DREYER

frecuente en el cine, esta obra maestra, el más alto exponente de su carrera, significaría para Dreyer la inseguridad y la falta de continuidad en su trabajo, para el resto de su vida. El film es un fracaso comercial, tiene conflictos con la producción, rompió su contrato y, en busca de su mayor libertad de artista, intentó su propia producción. Logra el apoyo financiero del joven holandés Berton Nicolás de Gunzburg y así puede, tres años después, realizar «Vampyr» o La extraña aventura de David Greya, película de la sonora en tres versiones: francesa, inglesa y alemana (1930-31). Se basa en una novela de Sheridan Le Fanu, donde se combinan las leyendas folclóricas de los vampiros, con las brujerías de los fantasmas y los castigos místicos y terribles. La idea medieval vive en nuestros días, con personajes actuales en un mundo irreal y sin tiempo, en el dominio del terror. Una extraordinaria de fotografía de Rudolf Maté —que ya ha trabajado con él en «Juana de Arco»— crea un clima visual de ensueño y de pesadilla, con paisajes nebulosos, vagorosos y habitaciones imprecisas, sombrías. Dreyer trata el sonido, en este umbral del cine sonoro, como se tardará años en volver a utilizarlo. Hay largas perspectivas sonoras, ecos, resonancias, gritos y ruidos inverosímiles y, sobre todo, grandes silencios, vehículo del misterio. Manera constantemente el sonido como contrapunto y como equívoco: un loro da el grito de muerte y angustia que representa el alarido humano del terror. Todo se mueve en

un sector indeterminado entre lo verídico y lo sobrenatural, con constantes equívocos de imagen; el campo, con su mirada al hombre, que toca una campana, finge la muerte; o las sombras imprecisas que cruzan los campos en la noche, agitando las yerbas como el viento o como las fanzanas. Hay una escena insuperable, culmen del horror: el entierro visto por el propio muerto. Está dentro del arañal, oye los martillazos del sepulcristo que lo clava, sobre el cristal de la ventana, frente a la entrada cadáver, la vieja posee un cabo de vela, cubren los árboles, bambuleantes, el cielo alto en el cambio del cementerio al que le condensa, y descende a la fosa y cae la tierra, y la sombra... Jamás el cine ha llegado a este punto de destilar de lo pavoroso y lo terrible. La película es un enorme fracaso comercial y Dreyer estará once años sin hacer otro film.

Al volver a su país, este visionario del horror, fatigado y deprimido pasa una temporada en una casa de salud. Después, vuelve al positivismo, donde hace crítica de cine y también crónicas judiciales, porque le atraen las cuestiones psíquicas extraordinarias. En aquella época escribe un libro «Sobre el estado del film» (Ludt om filmstil) que no publicará hasta 1943. Se va a Inglaterra, para incorporarse al grupo de documentalistas de Gifferson, refugio artístico de los que no logran sus propios ideales cinematográficos. Pero el realismo social de Gifferson es la antítesis de los conceptos de

VILLEGAS LOPEZ

DREYER

Dreyer, y no lograr acomodarse a aquella escuela del verismo actual y operante. En 1934, le proponen realizar una película en Alemania, pero lo rechaza porque no quiere trabajar en un país antisemita. Con el periodista italiano Quadroni, recorre el África del Norte, para documentar una película sobre un hombre blanco aislado en el ambiente africano: no logra organizarla.

Dinamarca cuenta con una interesante producción de documentales de tipo educativo y social, realizados o apoyados por el Estado. El jefe de esta organización trata de hacerle volver al cine y le entrega algunas de sus películas cortas. Pero sólo hace una, «Modestinetten», sobre el problema de las madres jóvenes, que sirve para aumentar su fama de director difícil y fríasado. Dreyer no tiene buen ambiente en su país. Sin embargo, en 1943, realiza en Dinamarca otra gran obra maestra: «Días Ínteros» (Vredens dag). Historia terrible y misteriosa, que han actuado durante milenarios, degeneran en los últimos casos de brujería, en aquel mundo en plena transición hacia la ciencia y la razón. Un viejo pastor protestante ha salvado de la hoguera a una vieja acusada de brujería, y se casa con su hija, mucho más joven que él. Son felices, pero la brujía de la aldea, que va a ser apresada, se oculta en la iglesia, va al cementerio de la joven y la revela sus poderes sobrenaturales de su madre, ya muerta, que no deben perderse y que ella ha de heredar. La vieja brujía es torturada, confiesa sus facultades demoníacas y es condenada a morir en la hoguera. Es la escena cumbre del film, donde los alulidos de terror y dolor de la vieja son agitados por un coro de niños que cantan el Dies Irae. Pero el hijo del pastor, habido en su primer matrimonio, vuelve a la casa y se casa con la joven, se muda a la casa, se casa, mejora de su madrastra. Es que la muchacha, había deseado que el joven volviera y la vieja muere y así sucede. Acaba por creer en sus poderes mágicos, su amante la abandona, espantado, la madre del pastor la acusa de brujería ante el cadáver del marido, y la muchacha confiesa sus poderes mágicos y demoníacos. Como siempre, Dreyer apunta aquí contra la inocencia y el fanatismo, contra los misterios del alma humana en definitiva. Obra maestra, perspectivas y posibilidades que no se han utilizado. La película fue muy mal recibida por la crítica y muy bien por el público, que organizó protestas contra aquella.

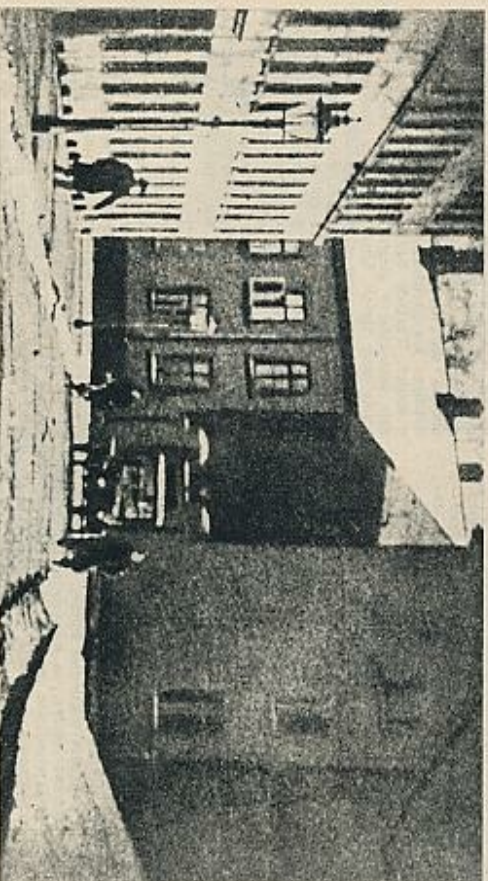
Al año siguiente, Dreyer logra realizar el viejo deseo y hacer una película con sus dos personajes, «Dos seres», realizada en Suecia y que nunca fue proyectada en Dinamarca. Fue un fracaso completo. Estuvo cinco días en cartel y la crítica se encarnizó con ella. Vuelve a la inactividad, proyecta una película sobre María Estuardo, para realizar en Inglaterra, pero ninguna adversidad le hace abandonar de su tierra



«Dos seres.»

Independencia: al no obtener garantías de libertad absoluta, rechaza el contrato. Vuelve a emprender la realización de cortos metrajes para el Estado, unas veces para consumo interno y otras para la exportación. Hay uno que conviene destacar, «Alencando el ferriboat» (Nude Fergem—1948), sobre la prevención de accidentes de circulación en las carreteras. Porque este asunto, estrictamente moderno y actual, está tratado de una manera sobrenatural y fantástica. El automóvil, con el matrimonio, corre por la carretera, a gran velocidad, para alcanzar el ferriboat en que atraviesan los estrechos daneses. Ante ellos marcha otro auto de aspecto extraño, que les impide el paso obstinadamente, con maniobras imprevisibles. Los automovilistas se empuñan en forzar el paso y la marcha, pero aquel vehículo está siempre ante ellos. El extraño carnal va conduciendo por la muerte. Y lo que transporta es el ferriboat, al fin, son los ánimas de los dos automovilistas.

Proyecta y trabaja largamente en el argumento, que nunca desde hace muchos años; una vida de Cristo, en los lugares verdaderos de Palestina, con actores justos buscados en el país, y filmada en color. Con ella quiere demostrar que la crucifixión de Jesucristo no fue obra de los judíos, sino de los romanos. Trata religiosamente con casos ortodoxos, de una religión, para montar una coproducción, que no llega a realizarse. En estos momentos de reconstrucción histórica, así siempre, veías y con frecuencia grotesca, el proyecto no encuentra camino. Y por último, en 1955 presenta «Una palabra» (Ordet) sobre el drama místico de



«El dueño de la casa.»