



***LAS MANIFESTACIONES RELIGIOSAS EN EL CINE DE
CARL T. DREYER***

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON MENCIÓN EN
DIRECCIÓN DE ARTE Y POSTPRODUCCIÓN IMAGEN Y SONIDO CON
GRADO DE LICENCIADO EN CINE

AUTOR: ROMNY ALDURIKCIO LEIVA VICENCIO

PROFESOR GUÍA: SERGIO NAVARRO MAYORGA.

VALPARAÍSO, MARZO 2010.

“la esencia mas intima del cine es una necesidad de verdad”

Carl T. Dreyer

<< Agradezco a Dios a quién debo todo lo que soy, su amor y palabra han sido mi sustento día a día. También agradezco a quienes estuvieron en cada paso que di, a su infatigable amor, a quienes me dieron la vida, a mis padres Jacobo e Iris. Igualmente a mis mejores amigos, de quienes he aprendido las cuestiones más importantes de la vida, quienes siempre han estado a mi lado, a mis hermanos Valeska y Jack, que los amo con todo el corazón. Asimismo a la Iglesia Bautista con propósitos para el Valle del Choapa, mi segundo hogar, a ellos quienes juntos con sus oraciones lograron que saliera delante de todas las dificultades. Y a todas las personas que de una u otra manera han contribuido a mi educación y formación, a quienes se tomaron el tiempo de darme un sabio consejo, a todos ustedes, muchas gracias >>.

Romny Leiva Vicencio

Índice

Introducción.....	pág. 5 – 10
Metodología.....	pág. 11– 12
Hipótesis.....	pág. 13
• Objetivos	
1. Generales	
2. Específicos	
Marco teórico.....	pág. 14 – 31
Capítulo 1.....	pág. 32 – 40
• El obstinado.	
• Desde lo general a lo particular.	
Capítulo 2. Análisis.....	pág. 40 – 71
• La pasión de Juana de Arco: La Lealtad	
• Dies Irae: La Libertad	
• Ordet: La creencia	
Capítulo 3. Observaciones.....	pág. 77 – 96
Conclusiones.....	pág. 78 – 86
Anexos.....	pág. 87 – 93
Bibliografía.....	pág. 94 – 96

Introducción

Carl T. Dreyer¹, con autenticidad y alucinación por los detalles construye uno de los estilos más personales de la historia del cine. En sus films todo es sereno, relega del nerviosismo para utilizar la historia como refugio, la narración transcurre sin develar su propia construcción y establece metódicamente unos de los pilares de la puesta en escena: el espacio y el tiempo, a través de los decorados, el vestuario, la iluminación y la expresión de movimiento de los personajes, son los componentes de la puesta en escena. Por ello lo que hace Dreyer es expandir o proyectar un significado mediante algún recurso cinematográfico por ejemplo el primer plano, el encuadre, o el montaje. El tratamiento del relato produce una relación de simetría en la cual todo debe ser alcanzado por la sucesiva interacción entre la firmeza de la interpretación y la organización de sentidos del film logrados a partir de la puesta en escena.

Dreyer empezó a rechazar la vía de antecedentes corruptos que el cine, en su corta historia, ya se había generado. Entre esos, la idea de apartarse de lo simbólico y literal en la constitución de un discurso cinematográfico. Tema que, como casi todos, emprendió Griffith unos años antes (y del cual Dreyer fue un gran admirador), pero cuya recopilación comenzaron las generaciones siguientes. Algo totalmente lógico ya que Griffith estableció lineamientos, pruebas, caminos a seguir, callejones, límites, temas para investigaciones posteriores, y sobre todo allano el camino para establecer las relaciones de la puesta en escena, el montaje y el guión con sus posibilidades narrativas estéticas.

Dreyer es un director antiguo por propia providencia, ya que propone una búsqueda menos inocente. Se aísla por convicción, opta por no conocer ni los problemas ni las soluciones de una estética cinematográfica que le presidieron o le son contemporáneos, para avocarse al planteamiento de un propio cuerpo teórico que le permite avanzar. En Dreyer existe una mirada simbólica, icónica en la construcción de sus personajes que junto a la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie es conducida por un todo, cada elemento forma parte de un múltiple mecanismo, confuso para el espectador, pero no para su director, quien pareciera poder determinar la regulación de cada elemento para lograr lo que podríamos llamar *“lo narrativo y lo religioso”*, los cuales son nuestro punto de

¹ Nació en Copenhague, Dinamarca el 3 de febrero de 1889, muere en la misma ciudad el 20 de marzo de 1968.

partida para la elaboración de la investigación, la que tiene por premisa evidenciar y confrontar los elementos que representan la moral de los personajes de los films; La pasión de Juana de arco, Ordet y Dies Irae y así descubrir aquellas manifestaciones religiosas que expresan las películas antes dichas y paralelamente identificar los valores morales que componen la construcción estética y narrativa de las películas.

Ahora, para hacer un acercamiento más acabado de lo postulado referente a lo *narrativo* y *religioso* se puede decir que estos puntos se basan en extremar el recurso dramático según un eje que agrupe el sentido de la puesta en escena. En este caso ese elemento común está configurado mediante el uso del espacio y tiempo en este. Lo que observamos y sentimos al presenciar estos films es esa intensidad persistente que nos manipula, mostrándonos y haciendo participe de la visión de su autor y nos eleva a un punto aun más profundo e importante en la concepción del cine de Dreyer y en el estudio de éste, que es a través del análisis narratológico de relatos . Este estado *narrativo* y *religioso* de los films es generada en primera instancia por el aspecto estético que genera la puesta en escena, la puesta en cuadro y también la puesta en serie y en al aspecto religioso este es a partir desde el relato, esto provoca que sea el punto de partida para la visión del mundo de Dreyer. La diferencia, por ejemplo con Tarkovski, es que lo primitivo en lo estético busca una complejidad acorde a la visión del mundo del autor. Esta confrontación entre la complejidad de la visión y lo antiguo de lo estético provoca una falta de proporción, a diferencia de Tarkovski, donde la mayoría de las veces, todo fluye armoniosamente, esto es buscado por Dreyer conscientemente.

Ahora bien, hay una idea, una suerte de estructura imaginaria o teoría social, que hacia el período del los años veinte venían trabajando pensadores, filósofos y artistas, y que en el arte contemporáneo, y especialmente en el cine, retoma es la idea de las *manifestaciones religiosas* que se basa en algo, que convoca y al mismo tiempo está ausente. Esa ausencia se refiere a un vacío, a una necesidad convocada para buscar una trascendencia, un afán de lo sublime, un ente donde se manifiesten el problema del mal y el bien, de el dolor, de la felicidad, la lealtad, creencia, libertad, la angustia la que se podría resumir en una crisis de lo "*moral*".

Juana de arco de Dreyer convoca esos misterios ausentes a través de la pasión. Ellos están allí con Juana. Ella los ha visto y los ve. La habilidad de Dreyer opto por no ponerlos en escena, ni siquiera como un recuerdo, sueño o un simple inserts, pero si lo hizo a través del fuera de campo para potenciar la función de

ausencia e incompreensión por parte del tribunal de la Iglesia Cat3lica. De all3 tambi3n la elecci3n del planteamiento de los primeros planos como investigaci3n diminuta de lo que no se puede manifestar, de la asfixia provocada por la racionalidad insatisfecha. La sensaci3n de encierro y rechazo buscada por Dreyer con esos primeros planos, con el estado de las figuras humanas amenazantes, ego3stas entorno a Juana, con la repetic3n de los cuestionarios y los encuadres, reflejan el camino laber3ntico por el cual la satisfacci3n de esa necesidad ciega y negadora de la trascendencia *moral* no puede manifestarse. De all3 tambi3n una de las premisas del arte cl3sico el salir fuera de s3, el salir de uno mismo que la Juana de Dreyer expone a lo largo de todo el film. Por eso no es casual la escena de Juana donde le presentan la falsa carta del Rey para que firme, mientras vemos al obispo espi3ndola siniestramente.

La idea de la alienaci3n es la contemplaci3n. El arte es un juego de miradas que deber3a terminar en nuestro interior. Los personajes de Dreyer ven, pero no miran, Juana de arco ve m3s all3 Ordet, y su mirada es contestada fuera de campo por Mikkel. Ejemplo la insistencia del tribunal por saber esos que Juana ve y no puede comunicar, marca para Dreyer, la raz3n para la ca3da del pensamiento religioso cristiano occidental y tambi3n esas miradas en *Dies Irae* muestran el terror del film. Siguiendo al tribunal se auto impone la tarea de hacer p3blico hasta las 3ltimas consecuencias, el secreto de Juana. Como eso es intransferible, deciden eliminarla.

Unos de los mayores meritos de Dreyer es haber evitado la tentaci3n de lo extraordinario, de lo aleg3rico. Para esto uso el recurso de "Humanizar" el tema religiosos (en t3rminos modernos), de hacer constar lo cotidiano humanista en primer plano, y trata lo m3stico fuera de campo a trav3s de la mirada de Juana y en determinados momentos simb3licos, exclusivo de lo est3tico. Con este procedimiento Dreyer se aseguraba de poder manejar los hilos de su historia sin caer en las complacencias inherentes a la historia.

Poco importa c3mo llegan los personajes a la primera escena del film, su presentaci3n apenas un comienzo para ubicar la situaci3n de los personajes. Dreyer se cuida de mostrar tanto un lugar simb3lico (mediante los primeros planos y al diseo de producci3n teatral) como un lugar cotidiano como vemos en la escena de inicio en *Dies Irae* donde advertimos a la bruja Marte junto a una seora, en donde se compone un espacio com3n, campestre, sin artilugios, y que Dreyer expresara diciendo al respecto, que los fondos no se deb3an ver sino

percibir. Dreyer se aleja de producir una película artística, aunque se la trate como tal, está sentando las bases del cine del porvenir, o de una manera de ver el cine. Y esa manera está dictada por una inteligencia que enmarca en unos códigos de signos la representación de las ideas del autor. Este código adquiere en sus diferentes niveles (narrativos y estéticos) característica de unicidad, de ley interna de significación dentro de su proceso de simbolización. Así puede justificarse el ritmo, los travellings, los acercamientos, los encuadres, los juegos de luces y sombras, la duración de los planos, su ritmo, la marcación actoral y otros elementos que Dreyer presenta en el desarrollo del relato. Dreyer trabaja el tema de la ausencia, de la falta de trascendencia y la tragedia, claramente en sus tres film, que son parte de la investigación. Temas que habían sido tratados en el teatro y en la música en el siglo anterior, pero con la aparición del cine adquirió connotaciones inéditas.

Con Dreyer comienza a vislumbrarse los personajes, a establecerse el discurso que vincula el desarrollo de un relato con el sentido de ficción. Enmascaradas en los acontecimientos del proceso, las declaraciones, los interrogatorios, las respuesta de Juana de arco, la sentencia, el arrepentimiento, la crisis de Mikkel, la locura de Johannes, la decisión de Absalon, el amor de Anne etc., las manifestaciones, la crisis se cuele en los intersticios de esa continuidad tan bien tramada por Dreyer. Se va yuxtaponiendo, traficando de forma dialéctica el enardecimiento del clima espiritual y religioso del film. Hay una sensación de purificación espiritual en todo lo referente al proceso, trabajando el tema espiritual también profundamente en Ordet, la suficiente para que ni Juana ni nosotros entendamos las verdaderas acusaciones que ocurren. La pregunta de los jueces no tiene respuestas satisfactorias, porque las respuestas posibles exceden lo racional, están más allá de lo que ese mundo, al igual que las constante divagaciones de Johannes creyéndose Jesucristo o las misma crisis que vive Absalon antes de morir con relación si debía denunciar a sus esposa y seguir siendo fiel a Dios o la angustia de Anne por amar y no ser amada. Dreyer busco la alineación del espectador, busco que nos identifiquemos con esa mirada de Juana, con el dolor de Mikkel, el sufrimiento de Anne, que nos perdamos en el otro, para salir, para abolir el primer plano de la falta de trascendencia.

Y por último en esta exposición de la problemática, también se debe sumar un segundo elemento, el cual es fundamental para aclarar las interrogantes y los cabos sueltos que presenta este estudio y es probar a partir del texto *O lo uno, O*

lo otro de Soren Kierkegaard² las manifestaciones *religiosa* presentados en los tres films y la crisis moral de los personajes desde los planteamiento que hace Kierkegaard referente a los “*estadio de la existencias del hombre*” (el que se resumirá para posteriormente desarrollarlo con más profundidad) el cual define como el primer estadio, el *estético*, que tiene referencia a la figura del hombre en el cual esté existe sin mayores compromisos, parece como si fuera un simple voyeurista, un hombre que solo contempla, un ser flemático, que no se compromete con nada que solo vive dentro del la temporalidad. En un segundo lugar tenemos el estadio que está más allá del *estético* (en ascenso), es el *estadio ético* que nos habla Kierkegaard y que se refiere a ese hombre que se compromete dentro de la temporalidad, como esposo, como amigo, como un pariente, un estudiante, un profesor, un trabajador etc. ya no solo existe sino que también vive, es el *estadio ético* que corresponde a lo general.

Pero hay un *estadio* aun más elevados, un *estadio* que no cualquiera puede llegar, nos referimos al *estadio religioso*, expresado de buena manera por Vicente Simon Merchan como << ... queda el hombre cara a cara con la angustia de existir, la existencia es algo misteriosos e irracional y el hombre se halla en una relación con Dios incomoda y peligrosa>> ³. Es un estadio superior donde lo temporal y tangible queda de lado para darle lugar a lo que no es palpable, conocido, a eso que va mas allá de lo simple terrenal, sino mas tiene relación con nuestro propósito fundamental en la tierra, nuestra predeterminación que en definitiva coloca en crisis la *existencia*.

Sin duda este trabajo de investigación cobrar relevancia y valor debido a que si bien Carl T. Dreyer es un cineasta sencillo que durante muchos años fue postergado y olvidado por no cumplir con el perfil de cineastas de renombre, pero que su propio trabajo hablo por él y de su compromiso por el cine y su formidable nivel estético y narrativo para la construcción de sus películas elevándola a ser consideras dentro de las obras maestras del cine, pero aún así hay mucho que descubrir referente a lo profundo de sus cine y del cual esta tesis tiene la intención de develar y es ese nivel que nos habla Kierkegaard, el *estadio religioso* en Dreyer, y de su implicancias en las manifestación religiosas de sus films a través de la narratología, de la estética y el estudio del relato, esto debido a la escasez

² Soren Kierkegaard filosofo danés existencialista nacido el 5 de mayo de 1813 y murió el 11 de noviembre de 1855.

³ Kierkegaard, Soren. Temor y Temblor, capítulo 1, Estudio Preliminar, Ed. Altaya, Barcelona, 1997, Pág. XXXI

de postulado referente al tema, en donde hay textos muy profundo y complejos, pero que en general hasta ahora se han remitido solo al nivel estético que presentan las películas de Dreyer, salvo algunos trabajo como el análisis del español Juan Lagorio quien a vinculado la estética con el relato de Dreyer, pero solo tomándolo de un film. Por lo tanto es la labor de este investigador descubrir a través de sus tres films más representativos en la temática de la religión y la crisis humanas, el hilo conductor en sus creaciones, postulados y teoría personal, tomándonos de lo narrativo-religioso.

Metodología:

La naturaleza al que corresponde nuestra investigación es a la exploración cualitativa en el área estética y narrativa del cine, es un estudio de reflexión y análisis en que bajo estos parámetros, la investigación se concentra en tres obras cinematográficas de Carl T. Dreyer, por lo que se hace necesario el visionado profundo de las películas *La pasión de Juana de arco*, la *Palabra* y *Días de Ira*, para posteriormente ir seleccionando secuencias o escenas características que mantenga una mayor referencia con el cine de Dreyer y de esa manera sean una muestra estética y narrativa de sus concepciones cinematográficas. En este caso hay tres o más escenas relevantes de los diferentes films, en el caso de La palabra y Días de Ira las escenas corresponderían a las últimas escenas, donde conocemos a cada personaje en el punto más complejo de sus vidas, llevándolos a la crisis de lo moral, en el caso de Mikkel en la Palabra con su crisis de fe (creencia), en el caso de Anne, crisis de amor (libertad), así mismo en el caso de Juana de Arco, la cual vemos representada en la escena del juicio a la que es sometida por parte de los religiosos y en donde vive una crisis de fidelidad (lealtad a Dios).

Es también la necesidad de tener constantes reuniones con el profesor guía, las que han quedado conformados en reuniones semanales, las que se irán incrementando a medida que la tesis cobre un mayor desarrollo en contenido. También es necesario su constante consejo, ya que dentro de su formación se encuentra la realización de estudios teológicos, los cuales son de evidente interés y a la vez apoyo al desarrollo de la investigación por el carácter teórico y ramificaciones filosóficas que contiene esta misma.

Por otro lado el principal origen de investigación y análisis son las base bibliográficas, donde se pretende analizar las teorías y estudios expuestos por; Soren Kierkegaard en sus textos "O lo uno, O lo otro", "*Temor y temblor*", "*El concepto de la angustia*", en un segundo lugar los estudios narratológicos expresado en los "*Nuevos conceptos de la teoría del cine*", escrito por R. Stam, R Burgoyne, S. Flitterman-Lewis con relación a la narratología cinematográfica, para de ese modo entender la crisis morales de los personajes y su relación entre sí. Y por último estudiar *El arte cinematográfico* de David Bordwell y Kristin Thompson y su propuesta con relación a la *forma y significación* en las obras cinematográficas que serán nuestra base de investigación para debelar lo antes dicho.

Estas recolecciones selectivas de datos se irán confrontando en el desarrollo de la investigación con el fin de ir esclareciendo las preguntas de la tesis. Luego teniendo en cuenta este nivel de la representación (narrativo y estético) que posee el cine, y basándonos en el estudio de los textos narratológicos que ya se han mencionados, comenzaremos a confrontarlo con la estética de Dreyer. Este marco conceptual lo utilizaremos complementariamente con lo estético en el desarrollo para poder concentrar metodológicamente los elementos que caracterizan al cine de Dreyer, como el primer plano, el encuadre, movimientos de cámara, color, decorados etc. que serán parte del estudio estético de la investigación.

Como herramienta de recolección en cuanto a los Films se generaron copias DVD para uso personal. Por otro lado los textos ya se encuentra en manos del investigador, las que se procedieron a fotocopiar, para tener un mayor acceso al contenido que permitirá subrayar y anotar observaciones, relaciones etc.

Como técnica se hará un trabajo alternado donde se leerán primeros los textos expuestos en el marco teórico de la tesis e intercaladamente se re-visionaran los films y en ello se buscaran de una forma comparativa sacar conclusiones que tiene como fin analizar los aspecto ya dichos, que tiene relación con poder demostrar la relación entre los personajes y sus crisis moral, y posteriormente se aplicara a través de un cuadro esquemático identificar los elementos comunes entre cada películas y se relacionaran con los textos de Kierkegaard y sus postulados sobre los “estadios de la existencia y la relación con los personajes de Carl Dreyer” para una respuesta a la hipótesis de la investigación.

Hipótesis.

Las películas de Carl T. Dreyer buscan representar la crisis moral de sus personajes a partir de las manifestaciones religiosas.

Objetivos:

Generales:

- Descubrir las manifestaciones religiosas que expresan las películas de Dreyer.
- Identificar los valores morales en los personajes de Mikkel [Ordet], Juana de Arco [La pasión de Juana de arco], y en Anne [Dies Irae].

Específicos:

- Demostrar que las concepciones religiosas de Dreyer tienen su origen en el cristianismo luterano.
- Definir la abstracción en las tres películas de Dreyer y su implicancia en las manifestaciones religiosas.
- Exponer que Dreyer buscaba colocar en juicio la moral puritana de La Iglesia del Pueblo Danés.
- Demostrar que en los personajes de Ordet, La pasión de Juana de arco y Dies Irae son objeto de persecución a causa de la intolerancia.

Marco teórico.

En esta tesis de carácter académico se abordaran dos áreas fundamentales para el desarrollo y la estructuración del tema. En primera lugar, la investigación se planteara desde el área de la *narratología filmica*, propuesta por los teóricos Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis en el texto *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, los cuales buscan relacionar el significante con el mundo de la historia, y de esa manera revelar el sistema más profundo de las asociaciones culturales y relaciones que se expresan mediante la forma narrativa en el cine. Además se tomara como base cinematográfica lo postulado por Christian Metz en relación al funcionamiento de los sintagmas, esto para sostener el análisis en una teoría filmica y finalmente a partir de lo dicho por David Bordwell y Kristin Thompson referente a la forma y significado de un film poder desentrañar el discurso de las obras de Dreyer

Y, en segundo lugar el área de investigación a desarrollar será desde el campo *religioso* a partir de la exposición filosófica de los tres *estadios de la existencia* propuesto por Soren Kierkegaard en su texto *O lo uno, O lo otro*, y que se definen como el *estadio estético*, el *estadio ético* y el *estadio religioso*.

De esa manera relacionaremos *lo narratológico y lo religioso*, del estudio de tres o más escenas claves para el desarrollo interno de los personajes en las obras de Carl Dreyer, las cuales nos develara nuestra hipótesis respecto a los personajes.

A continuación se nombraran dichas escenas con el fin de exponer lo relevantes de estas y así ser una fuente para los análisis.

En el film *Ordet* una de las escenas más relevantes, es el acto final de la película, en el cual acontece el milagro de la resurrección de Inger luego de haber fallecido tras un difícil parto. Lo que se busca en este hecho es poder identificar y probar que Mikkel como uno de los personajes principales del relato se enfrenta a la difícil situación del cuestionamiento de su fe en el transcurso del relato, y que se vera en jaque tras la muerte de su esposa. Por lo tanto indagaremos el difícil transito que vive Mikkel para lograr llegar a unos de los estadios (el mas elevado) propuesto por Kierkegaard y tiene relación con el *estadio religioso*.

En el film *La pasión de Juana de arco*, una de las escenas relevantes a hacer analizada es la etapa final del juicio realizado por autoridades inglesas de la iglesia católica a Juana de arco antes de ser condenada a la hoguera.

Acá se inquiera demostrar que Juana se encuentra en un estado humanamente crítico que implica una difícil decisión de lealtad. Que a presunción no significa un viaje entre estadios sino más bien una confirmación de este, lo que podríamos llamar una prueba de fidelidad.

Y por último en el tercer film *Dies Irae*, se tomara dentro de varios acontecimientos en la película, la escena final en el cual Anne es juzgada por parte de su suegra y posteriormente rechazada por Martín el hijo de Absalon y quien a escondidas era su amante, que la acusan del asesinato y brujería a su esposo Absalon. Acá lo que se presupone es que a diferencia de los personajes de las otras obras cinematográficas, este personaje en particular vive un ascenso de estados desde el más básico como es el *estadio estético* hasta el *estadio ético*.

Por lo que se busca es probar que Anne al igual que los personajes anteriores vive una crisis elevada al estado del amor.

Lo narratológico:

El principal origen de investigación y análisis de los films son a partir de las bases bibliográficas que enuncio al final de esta investigación, en el cual se pretende analizar en el área narratológica de los films (ya nombrados), desde el texto los *Nuevos conceptos de la teoría del cine* de Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis

Teniendo en cuenta los niveles de personajes, punto de vista y temporalidad (focalización, narrador, tiempo) que posee la narrativa en el cine comenzaremos a confrontarlo con la estilística de Dreyer, de ese modo este marco conceptual lo utilizaremos en el desarrollo, para poder concentrar metodológicamente los elementos que caracterizan al cine de Dreyer.

Y a partir de esto en este camino narratológico nos concentraremos en lo propuesto por los teóricos David Bordwell y Kristin Thompson en el texto *El arte cinematográfico* donde hablaremos del discurso cinematográfico de Carl Dreyer y de esa manera relacionarlo con la narratología.

Forma y significación en el cine

Bordwell menciona que la forma artística se considera mejor con relación a un observador. La percepción es una actividad, la mente humana tiene una cualidad dinámica y unificadora, nos permite ejercer y desarrollar nuestra capacidad de prestar atención, de anticiparnos a los hechos futuros, de extraer conclusiones y de construir un todo a partir de las partes. Una película se presenta ante el espectador para ser comprendida e interpretada y es solo gracias a él que la creación cobra sentido.

La obra artística y el observador dependen uno del otro; las pistas que nos presentan una obra de arte están organizadas en sistemas, mismo que son considerados como cualquier grupo de elementos dependientes entre sí y afectados uno por otros. Sin embargo una película no es simplemente un grupo fortuito de elementos, sino que, como toda obra artística, tiene forma, así la forma fílmica es el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma, menciona el autor, es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film.

Existe un grupo de elementos narrativos que conforman la historia de la película. Dentro del sistema amplio de la película completa se proponen dos subsistemas, presentados en el texto de Bordwell, a los cuales se le atribuye la unidad de ésta: el narrativo y el estilístico, los elementos estilísticos corresponden a la forma en que se mueve la cámara, el diseño de la imagen y el color, además de la utilización de música y otros recursos. Puesto que se trata de un sistema y no de una simple mezcolanza en la película, el espectador relaciona activamente los elementos de cada grupo entre sí; incluso nuestra mente intenta vincular entre sí los subsistemas. El subsistema narrativo corresponde a la manera de narrar o contar la historia. El tema y las ideas abstractas, por su parte, forman parte del sistema total de una obra artística.

La forma fílmica orientada a la actividad de grupo y una de las maneras que afecta nuestra experiencia es crear la sensación de que todo está ahí. La forma de toda obra artística crea un tipo especial de implicación del espectador. En la vida cotidiana percibimos las cosas que nos rodean de una manera práctica, pero en una película las cosas que suceden en la pantalla no cumplen con ese fin de practicidad. Al momento de realizar una película, un acto tan simple como encuadrar un plano origina una nueva forma de ver, misma que es la que Dreyer nos intenta expresar, por lo cual se podría decir que se trata de un punto de vista subjetivo (el del autor) desde el cual se nos está contando una historia, en este caso de los film a investigar.

Según Bordwell los elementos fotográficos, como los movimientos de cámara, tipos de tomas, encuadres, etc. Intervienen ampliamente en las inferencias que se hagan acerca del estilo y de las significaciones que se hagan de la película en general. La forma fílmica, pues, puede hacernos incluso volver a percibir las cosas, reorganizando nuestros hábitos usuales y sugiriendo nuevas formas de oír, ver, sentir y pensar.

Por lo general la película se asegura de que la audiencia construya los prototipos esquemáticos adecuados. El film se encarga llevando a elaborar conclusiones acerca de los eventos que suceden en la historia y después nos hace esperar una cierta corroboración, ya sea verbal u o visual, que se ajuste más o menos a nuestros procesos de inferencia. Nuestras expectativas acerca de una película se basan también en el conocimiento de otras películas similares. De esta manera, la totalidad de elementos percibidos en el film o forma fílmica nos permite relacionarlos con la obra y con la historia que se nos relata.

La interpretación y la significación de la imagen fílmica

Bordwell y Thompson nos hablan de la interpretación como una explicación insertada entre un texto o agente y otro. Todo conocimiento se deriva de la interpretación y comprensión, el que primero consiste en descifrar el significado oculto o no obvio en el significado aparente, mientras que el segundo se encuentra relacionado con lo manifiesto, con los significados directos o aparentes. Ambos, comprensión y significado, penetran en el texto para sacar a la luz los significados a través de las claves, en una actividad en la que el espectador ocupa el papel principal.

En cuanto al proceso de creación de significados, las claves textuales ofrecidas por un film pueden ser interpretadas de diferentes maneras dependiendo del espectador; no a todo nos llama la atención la misma escena o movimiento de cámara, sino que cada quien se fija en un elemento distinto. Bordwell dice que existen esquemas conceptuales utilizados por el espectador para comprender e interpretar la información que recibe del film: uno de estos esquemas pueden ser las teorías, por ejemplo una teoría tiene coherencia conceptual y sirve para analizar o explicar algún fenómeno en particular. Consciente o inconscientemente, el intérprete utiliza ciertas teorías para extraer claves relevantes del film, organizarlas en patrones significativos y obtener una interpretación. Al momento de interpretar se está probando o rechazando alguna teoría. Puede ser que una teoría ofrezca simplemente ideas o revelaciones que guíen la interpretación.

Otro tipo de esquema conceptual para interpretar una película son las reglas o convenciones, como las convenciones de lenguaje y pensamiento en las que nos basamos y que, aún cuando no nos damos cuenta, obedecemos todo el tiempo para coordinarnos con otros y poder crear expectativas. Muchas de estas convenciones son obtenidas socialmente mediante el hábito o la imitación y, sin cuestionar si quiera el origen de estas normas, son adoptadas como propias por los individuos, moldeando y coordinando una conducta social un tanto generalizada en las que hay patrones de comportamiento y pensamientos compartidos.

Los procesos de percepción, o interpretación de los estímulos sensoriales, se encuentran ampliamente influenciados por convenciones sociales que dictan cómo interpretar lo que se está experimentando. Un ejemplo de esto es demostrado por la psicología del color, sabemos que el color rojo es interpretado como sangre, pasión o agresión debido a convenciones sociales de significación.

Los significados contruidos por el espectador, argumentan Bordwell y Thompson una vez que este hace sentido del film, puede ser de cuatro tipos. Los dos primeros corresponden a la actividad de compresión, mientras que los dos restantes son contruidos por la interpretación. El espectador puede contruir un mundo concreto, crea una historia que ocurre en un mundo espacio-temporal que también ha contruido, en donde los referentes (casualidad, tiempo y espacio, entre otras convicciones), sean reales o imaginarios, crean un *significado referencial*.

El *significado explícito* se refiere a aquel en el cual el receptor busca las claves explícitas, ya sean frases (indicaciones verbales) o imágenes estereotipadas, bajo la creencia de que la película indica intencionalmente como debe ser tomada. Este tipo de significado, junto con el referencial, conforma lo que serían los significados literales. El significado literal (explícito y referencial) de “El mago de Oz”, como bien clarifican estos dos autores en su texto por ejemplo sería el de la historia de una niña que viaja a través de un ciclón desde la granja de su familia hasta la mítica tierra de Oz. Tras una serie de aventuras regresa a casa.

El tercer tipo de *significados es el implícito*. Aquí se toma en cuenta lo que la película dice de manera indirecta. Las unidades o partes de este tipo de significados se conocen como temas, que son identificados como los problemas o cuestiones. El espectador puede esperar que el significado implícito en cierta medida sea congruente con el explícito y referencial encontrados. Una excepción de lo anterior sería una obra irónica en donde es normal que se presenten contradicciones. El *significado implícito* de nuestro mismo ejemplo, “El mago de Oz” sería que una adolescente quiere volver a ser niña ya que el mundo de los adultos le es complicado, pero finalmente acepta que ya no es una niña.

Los *significados sintomáticos* son contruidos con base en lo que la obra divulga involuntariamente, como un disfraz del autor o la consecuencia de sus obsesiones. Con respecto a la interpretación, Freud, realizó importantes contribuciones al respecto al demostrar la existencia de un significado reprimido. En una película, los deseos y recuerdo reprimidos en el inconciente vuelven en formas mediadas y buscan expresión a través del simbolismo visual y el lenguaje figurativo.

Desde un modelo de transmisión, el texto de la película es el mensaje enviado de un emisor a un receptor, quien se encarga de decodificarlo de acuerdo algunas

reglas y normas. Dependiendo también de la intención del hablante en este contexto. El significado implícito sería como aquel que se obtiene de la comunicación no verbal o la meta-comunicación en un proceso de comunicación directa, dejando ver rasgos e información que van más allá de lo explícitamente expresado y que ayudan a crear una significación completa. Según este modelo de transmisión, la película es un vehículo para el significado que ha sido puesto ahí por el creador, expresando lo que para él es importante. Una interpretación textual, entonces, requeriría de conocimientos sobre la vida y personalidad del autor.

La teoría de significación centrada en el objeto, contradiciendo la anterior, afirma que la obra de arte se presenta por sí misma como un todo autónomo, cortado de las intenciones del creador, de esta manera, una película tendría significado para un espectador en la medida que sea capaz de interpretar los patrones de imágenes y acciones, independientemente de que conozca la vida personal del artista en este caso creemos que esta afirmación se ajusta aun mas a lo que Dreyer transmitió a través de sus película, que a pesar de haber una huella es mas importante la creación por sí misma.

Consideraciones

Esta sección busca establecer una ayuda para el análisis técnico y estético de los film de Dreyer por lo que los postulados de Metz se consideran para establecer una base cinematográfica como si dijo en párrafos anteriores.

Sintagmas:

En primer lugar sentaremos las bases en el análisis fílmico de los tres films de Carl Dreyer donde tomaremos los postulados teóricos propuestos por Christian Metz con relación a los sintagmas en el cine y luego apuntaremos básicamente estos films desde la narratología mencionados en el texto *“Nuevos conceptos de la teoría del cine”* y lo escrito por David Bordwell y Kristin Thompson.

En los ocho tipos sintagmáticos La Grande Syntagmatique que Metz plantea constituye unas características de las diversas formas en las que el espacio y el tiempo pueden ser ordenados a través del montaje dentro de los segmentos del cine narrativo.

Para Metz tres criterios sirven para identificar, delimitar y definir los elementos autónomos que encontramos en un film que bien se resume en el *texto “Nuevos conceptos de la teoría del cine”*, el cual dice, a partir de Metz que tenemos en primer lugar la unidad de acción (continuidad diegéticas), también el tipo de demarcación (es decir, los mecanismos de puntuación, visibles o invisibles, utilizados para separar y articular los segmentos mayores), y por último esta la estructura sintagmática (los principios de pertinencia que identifican el tipo sintagmático).

Por eso las unidades sintagmáticas que propone Metz se combinan con otros sistemas de códigos para dar forma al desarrollo interno de los hechos representados en la cadena fílmica. Entonces Metz habla de los *“sintagmas”* palabra que utiliza para designar las unidades de autonomía narrativa, el modelo de acuerdo con el cual los *“planos individuales”* pueden agruparse, reservando a su vez secuencias y escenas para designar tipos de sintagmas específicos.

Por consiguiente al realizar un análisis sintagmáticos nos puede permite determinar como se unen las imágenes en los film de Dreyer en un modelo que constituye la armadura narrativa general del texto fílmico.

Por lo tanto Christian Metz enuncia sus ocho sintagmas, partiendo por el plano autónomo, el cual es un plano único claramente separado y sin conexión compacta con los planos contiguos, el que se subdivide como subtipos llamados: *plano secuencia* y *los insertos*; planos únicos que sobresalen de su contexto de modos especialmente llamativos, que su vez se dividen en cuatro tipos de insertos; *el insertos no diegéticos* que consta de un plano único que es interpolado metafóricamente por ejemplo la escena final de La pasión de Juana de Arco donde vemos Juana siendo quemada y paralelamente imágenes de aves volando las que pueden interpretarse como el vuelo del espíritu de Juana. Por otro lado tenemos el *inserto subjetivo*, el cual consta de un plano interpolado que representa, dentro de la diegésis, una imagen que figura un recuerdo, un sueño, pesadillas o algún tipo de alucinación. Claramente subjetiva. Después tenemos el *inserto de diegésis desplazadas* que son imágenes diegéticas reales que se encuentran fuera de un contexto espacio o tiempo, es decir un plano que esta temporal (tiempo) o espacialmente (espacio) desplazado con referencia a la serie de planos en la que está insertado. Y por ultimo el inserto de algún modo mas sencillo de los cuatro, pero de un gran valor del cual hace gala Dreyer en sus films, hablo del *inserto explicativo* en el cual se extrae material del espacio ficcional y este se usa con propósitos didácticos o explicativos por ejemplo en Ordet cuando ocurre el deceso de Inger vemos un plano detalle del acta de defunción, donde sale hora fecha del fallecimiento.

Luego tenemos el segundo sintagma propuesto por Metz, hablo del *sintagma paralelo* el que consiste en más de un plano, es decir dos motivos que se alteran sin una clara relación espacio-tiempo, por lo tanto es acronológico y esta fundamentado en la alternancia, por eso la relación de ricos y pobres o lluvia y sequía etc. Se entrecruzan para mostrar un paralelismo, un contraste temático, simbólico. Dreyer si bien utiliza un trabajo de situaciones paralelas, pero no así atribuyéndole un doble significado o lectura, por lo tanto este juego paralelo no lo vemos en los tres film de la investigación. Sino más bien vemos un trabajo alternante, del que hablaremos unos párrafos mas adelante

Siguiendo tenemos el *sintagma entre paréntesis*, el que consta de escenas cortas es decir consiste en mas de un plano y al igual que el sintagma anterior este es acronológico pero no esta basado en la alternancia. Por lo tanto estas escenas son mostradas como típicos ejemplos de un cierto orden de realidad pero sin secuencia temporal, a menudo organizados alrededor de un concepto.

Después tenemos el sintagma descriptivo, como su nombre lo dice es una exhibición de objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial. Este sintagma es uno de los privilegiados por el cine clásico, donde al espectador se le instaura el espacio claramente para que no sufra la pérdida de la noción espacial fílmica. Por ejemplo vemos el plantea Tierra, luego el continente de Europa, el país Vaticano, lugar La Basílica de San Pedro, espacio donde transcurre la acción la habitación del Papa Benedicto XVI etc.

Siguiendo con los sintagmas enunciados por Metz tenemos el sintagma alternante. Mas conocidos como montaje paralelo, el que consiste en mas de un plano, es cronológico, consecutivo y lineal, por lo tanto el hecho de ser consecutivo lo transforma en un sintagma narrativo que implica simultaneidad temporal pero separación espacial, como en una de las la escena del inicio de Dies Irae donde vemos a la bruja Marta huyendo de una multitud de gente que ni si quiera la vemos sino que la oímos y alternadamente vemos la familia de Absalon en el comedor a la espera que llegue Martín.

Ahora hablaremos de la escena la cual Metz consideraba dentro de sus ocho sintagmas con el fin de tomar tal significado y a partir de eso utilizar lo que es la *escena* en esta investigación.

Por lo tanto la *escena* consiste en mas de un plano y es cronológica, consecutiva y lineal continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas, en la que el significado (la diegésis implícita) es continua, como en la escena teatral, pero donde el significante esta fragmentado en diversos planos. Mas profundamente el significante esta fragmentado (en diversos planos) pero el significado (el hecho diegético implícito) es continuo la *escena* ofrece una continuidad espacio-temporal experimentada como si careciera de defectos o rupturas.

La *escena* es el único tipo sintagmático, si uno excluye el plano secuencia, que se parece a la escena teatral.

Finalmente tenemos dos tipos de secuencias una episódica y otra ordinaria, en donde la primera es cronológica, consecutiva y lineal, pero no es continua como en ocurre en *la escena*. Se puede decir que normalmente reúne una serie de episodios breves, con frecuencia, separados por mecanismo ópticos como los fundidos y generalmente unidos por la música. Por eso podemos concluir que la secuencia episódica es un resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito, normalmente implica una compresión del tiempo.

Y por último tenemos la secuencia *ordinaria*, es la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles no importantes, con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje. Así la secuencia *ordinaria* es como la secuencia episódica: cronológica, consecutiva, lineal y discontinua y de esa manera se desarrolla una acción más o menos continua, pero con elipsis temporales, por lo cual se eliminan los detalles sin importancia y los tiempos muertos para no aburrir al público espectador. Algo común en el cine hollywoodense

Lo religioso:

En las últimas décadas, la moral en la religión ha pasado a ser objeto de profundas reflexiones teológicas, frecuentemente con las interrogantes sobre la capacidad del hombre para asumir compromisos duraderos, la creencia o fidelidad, la libertad de éste, su honradez etc. Esta tesis buscara probar dentro del marco teórico propuesto si las enseñanzas de Kierkegaard en su texto *O lo uno, O lo otro*, proporcionarán una base teórica y teológica segura para una auténtica concepción de la “moral”, desde luego en la perspectiva del desarrollo de la “moral cristiana” en la vida, apoyándolo con los textos *Temor y Temblor* y *El concepto de la angustia*, los que serán básicos para comprobar la ética moral cristiana y la relación que podemos ver entre esto y los personajes en los films de Dreyer a partir del relato y el comportamiento espiritual de ellos.

Referente a lo ya dicho, se puede decir que inicialmente, se recogen en líneas generales algunas nociones acerca de la *moral* en las Escrituras (La Biblia), donde Dios-moral es ejemplo y fundamento de la moral humana, en base a esto se analizaran los fundamentos de la moral manifestados en los atributos del Ser divino representados por los personajes de las películas de Dreyer. Luego, se estudiaran detalladamente los textos de Kierkegaard *O lo uno, O lo otro*, *Temor y Temblor* y *El concepto de la angustia*, para discernir el lugar que ocupa en su sistema de virtudes, si posee las dimensiones propias de una virtud moral en las películas. También se relacionaran la *moral* con temas como la intolerancia y tragedia.

Y de esta manera la institucionalidad religiosa de los luteranos relacionándolo a través de la tragedia con el cine, donde uno de los puntos más importantes son los cambios morales y su crisis. A consecuencia de esto nace un nuevo campo de actuación y una nueva forma de hacer cine. Así analizamos tanto los cambios estéticos de las figuras representativas de la religión en el cine de Dreyer, como los cambios morales y éticos que se reflejan en el cine a raíz de la conducta humana.

Estadios de la existencia

(Según estudios realizados por el Prof. Lic. Andrés A. Luetich basados en Kierkegaard)

Estadio estético:

El hombre busca el goce y corre del dolor. Por eso se apega al instante y parte detrás de lo que le promete más deleite. Si en su camino se atraviesa con algo más prometedor, cambia de dirección y va tras ello. El hombre no se construye a sí mismo, se desarrolla por obra de la necesidad y no de la libertad, transformándose en lo que ya es. No tiene un proyecto a largo plazo. Un modelo de hombre estético es Don Juan, el "picaflor" (Kierkegaard en su juventud según el estudio preliminar de su texto Temor y Temblor) que disfruta conquistando mujeres pero no contrae matrimonio, que rehúye el compromiso y sólo busca el placer. El Fausto de Goethe es una versión más intelectual y refinada de hombre estético. Él disfruta el placer de las ideas: las estudia, las goza, pero no toma a ninguna por verdadera, ninguna de ellas se transforma para él en una verdad en pos de la cual deba comprometer su existencia. También él busca el placer y escapa del compromiso. Pero el ejemplo más extremo de esteta es El Judío Errante. Según una leyenda medieval, cuando Jesús iba camino del Calvario cayó frente a la casa de un zapatero de Jerusalén que de mala manera le dijo: << ¡Anda! >>. Jesús respondió: << Tú también andarás hasta que yo vuelva.>> Este judío aún vive y, como es un hombre estético, no disfruta de su longevidad. Está harto de todo, lo ha probado todo y ya nada llama su atención. Quiere morir, pero no puede. La vida del esteta lleva a la desesperación. Tarde o temprano se cansa de correr tras un placer que, cuando es alcanzado, se desvanece.

Estadio ético: El hombre ético vive la diferencia absoluta entre el bien y el mal. Ordena su vida al cumplimiento del deber, respetando la moral (lo universal) y renunciando a ser una excepción. No es, se hace con sus opciones libres, se construye, llega a ser algo nuevo. Tiene proyecto, respeta la palabra empeñada, toma decisiones. Opta («o lo uno o lo otro») y luego reafirma sus opciones en la repetición. Así el esposo, por ejemplo, no sólo elige su mujer en el momento de contraer matrimonio, sino que día a día repite esa opción, la confirma, viviendo en fidelidad a ella.

Estadio religioso: El hombre religioso por la fe cambia desesperación por esperanza y angustia por confianza en la providencia de Dios. Vive de cara a Dios. Ama a Dios y no quiere ofenderlo. Sabe que su deber absoluto no es obedecer a la ley sino obedecer a Dios. Si Dios le pide algo excepcional, incluso algo que contradiga la ley, algo que plantee una excepción a la norma general, él responde, aunque no llegue a entender por qué Dios le pide semejante cosa. El modelo de hombre de fe es Abraham, "El Padre de la Fe". Dios le pidió que sacrificara a su pequeño hijo, Isaac, y él, contra toda razón y contra su propia sensibilidad de padre, llevó al niño hasta el monte del sacrificio (Kierkegaard reflexiona en profundidad sobre este relato bíblico en su obra Temor y temblor). Su caso fue el prototipo de la "suspensión teológica de la ley moral". El hombre religioso está como dice san Pablo por sobre la ley, pues obra por amor, no por deber u obligación.

Desesperación: El hombre vive en el instante buscando cazar sensaciones placenteras, pero como las sensaciones y los instantes son escurridizos, se queda una y otra vez con las manos vacías. Por eso su existencia lo conduce hacia la desesperación. *La desesperación es el estado propio de quien ya no espera nada pero no sabe otra cosa que esperar.* La desesperación pone en juego a la persona toda y no sólo a su inteligencia, como hace la duda. Ella es el camino para llegar al estadio ético. Por eso Kierkegaard aconseja a quien desespera: *"Elige la desesperación. La desesperación misma es una elección, ya que se puede dudar sin elegir, pero no se puede desesperar sin elegir. Desesperándose uno se elige de nuevo, se elige a sí mismo, no en la propia inmediatez, como individuo accidental, sino que se elige a sí mismo en la propia validez eterna."* Eligiéndose a sí mismo en su propia validez eterna el hombre entra en contacto con lo general, renuncia a ser una excepción, y adquiere la estabilidad propia de la vida ética.

Angustia: La angustia es el vértigo de la libertad, un vértigo que surge cuando la libertad echa la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, aferrándose a la finitud para sostenerse. En ese vértigo la libertad cae desmayada y cuando se incorpora de nuevo ve que es culpable." El hombre ético teme hacerse culpable, ya que la culpa es lo contrario de la libertad. Pero, al mirar el futuro, ve a la culpa como una posibilidad, y se angustia. Colocándolo frente a sus propios límites, la angustia pone al hombre ante lo único inmovible (Dios), empujándolo a dar el salto desesperado de la fe, el salto a la existencia religiosa.

Tabla de los Estadios de la existencia

		Desesperación	Angustia	
		ESTETICO	ETICO	RELIGIOSO
Objetivo	→	Conseguir el placer y evitar el dolor	Hacer el bien y evitar el mal	Agradar a Dios y no fallarle.
Valor supremo	→	PLACER	DEBER	AMOR
Arquetipo	→	Don Juan, Fausto, El Judío Errante	Esposo	Abraham
Relación con el tiempo	→	Vive al instante; disfruta el momento.	Tiene proyectos, estabilidad, y continuidad	Vive de cara a Dios
Relación con lo particular y lo general	→	Busca la excepción; se apeg a lo particular	Vive sujeto al imperio del deber, lo moral, lo universal.	Se relaciona con lo general no como subordinado sino como superior.

El camino no es reversible, no se puede retornar a un estadio anterior. Quien ha pasado del estadio estético al ético, por ejemplo, no volverá jamás a recuperar la ingenuidad del esteta y, si actúa mal, ya no será un "pícaro" sino un pecador.

Por último es importante en el inicio de esta investigación conocer los principios y fundamentos de la religión evangélica luterana del siglo XIX y XX en Dinamarca específicamente La iglesia del pueblo danés (la iglesia oficial hasta los días de hoy). Esto a partir del conocimiento de la Biblia luterana y también desde la historia religiosa de aquella nación. Y así entender el contexto socio-cultural que se vio influenciado Carl Dreyer.

Carl Dreyer en la que parte fundamental en la formación de Dreyer ha sido el teatro y la literatura, que sin duda desembocaron en una admiración y seguimiento por el movimiento llamado "Las Kammerspiele" (representación de cámara) de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estos son precedentes estilísticos inmediatos de las películas de Dreyer, debido a que influyeron en la selección de un tema y en el método de dirección. Las Kammerspiele reaccionaban contra la elaborada puesta en escena del teatro clásico que servía de exhibición a las estrellas, y proponía la posibilidad de crear un "teatro íntimo". En este pensamiento y detrás de este movimiento podemos encontrar en Max Reinhardt⁴ a uno de los más importantes innovadores del teatro y un punto de referencia en cuanto a los gustos de Dreyer. Reinhardt alrededor del año 1905 creó el Kammerspiele, la principal característica de este movimiento radica en su distinción de los dramas convencionales de salón por su sobriedad, su simplicidad de medios artísticos y por su serio propósito psicológico. Dreyer era reflexivo y se enorgullecía de sus comienzos en las Kammerspiele psicológicas e intimistas. Por esta razón Dreyer siempre busco lo que él llamaba la "abstracción" dejar la realidad de lado e ir más profundo, como decía él... << *el arte debe representar la vida interior y no la exterior* >>.

⁴ Max Reinhardt, nació en Baden, Austria, el 9 de septiembre de 1873, muere el 31 de octubre de 1943 en Nueva York, fue un director de teatro, director de cine y productor cinematográfico.

Films de investigación

La Passion de Jeanne D`Arc (La pasión de Juana de Arco)

1927 – 1928

Producción: Société Générale de Films, París.

Guión: Carl T. Dreyer y Joseph Deteil, a partir de las actas del proceso.

Dirección: Carl T. Dreyer

Ayudantes: Paul la Cour y Ralph Hola.

Fotografía: Rudolf Maté, en blanco y negro.

Decoración: Herman Warm y Jean Hugo

Vestuario: Valentine Hugo.

Montaje: Carl T. Dreyer y Mme. Oswald

Reparto: Marie Falconetti (Jeanne o Juana), Eugène Silvain (Pierre cauchon), André Berley (Jean d`Estivet), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur. Antonin Artaud (Jean Massiu), Michael Simon (Jean Lemaitre), Jean d`Yd (Guillaume Eurard), Ravet (Jean Beaupère), André Lurville, Jacques Arma, Alexandre Mihalesco, Robert Narlay, Henri Maillard, Jean Aymé, León Larive, Henri Gaultier, Paul Jorge, Dalleu, Dacheux, persita, Derval, Bac, Valbret, Fromet, Argentin, Piotte, Polonosky, Dmitrieff, Marnay, Gitenet, Fournes Goffard, Ridez, Beri, Delauzac, Le Flon, Velsa, Nikitine, Bazaine (jueces).

Duración: 92`.

Vredens Dag (Dies Irae)

1943

Producción: Palladium, Copenhague.

Guión: Carl T. Dreyer, Mogens Spot-Hansen y Poul Knudsen, a partir de la obra teatral Anne Pedersdotter, de Wiers-Jensen.

Asesoría Histórica: Kaj Uldall.

Dirección: Carl T. Dreyer

Fotografía: Karl Andersson, B/N

Sonido: Eric Rasmussen.

Decoración: Eric Aaes.

Vestuario: K. Sandt, Jensen y Olga Thomsen, a partir de ls Maquetas de Lis Friberg.

Música Poul Schierbeck.

Montaje: Edith Schlüssel y Anne Marie Petersen.

Reparto: Thorkild Roose (Absalon Pederssøn, el pastor), Lisbeth Movin (Anne

Pedersdotter, su segunda mujer), Sigrid Neiiendam (Merete, su madre), Preben Lerdorff Rye (Hijo del primer matrimonio de Absalon), Albert Høeberg (El obispo), Olaf Ussing (Laurentius), Anna Svierkier (Herlofs Marte), Dagmar Wildenbrück, Emilie Nielsen, Kristen Andreasen, Sophie Knudsen, Harld Holst, Preben Neergaard, Emmanuel Jörgensen, Hans Christian Sørensen.

Duración: 98`.

Ordet

1954 - 1955

Producción: Palladium, Copenhagen.

Guion: Carl T. Dreyer, a partir de la obra homónima de Kaj Punk.

Dirección: Carl T. Dreyer

Ayudantes: Jesper Gottschalch y Karen Petersen.

Fotografía: Henning Bendtsen, John Carlsen y Eric Willumsen, B/N

Sonido: PNUD Kristensen, Henning Möller y Kaj Larsen.

Decoración: Erik Aaes.

Vestuario: N. Sandt Jensen.

Música: Poul Schierbeck, dirigida por Emil Reesen.

Montaje: Edith Schlüssel.

Reparto: Henrik Malberg (Morten Borgen), Emil Hass Christensen (Mikkel. Su hijo mayor), Preben Lerdorff Rye (HJohannes, su segundo hijo), Cay Kristiansen (Anders, su hijo menor), Brigitte Federspiel (Inger, la esposa de Mikkel), Ann Elisabeth (Maren, Hija mayor de Mikkel e Inger), Ann Elisabeth (Maren, Hija mayor de Mikkel e Inger), Susanne (Lilleinger, Hija menor de Mikkel e Inger), Ejnar Federspiel (Peter, el sastre), Sylvia Eckhausen (Kristine, su esposa), Gerda Nielsen (Anne, su hija), Henry Skjaer (el médico), Ove Rud (el pastor), Hanne Aegesen (Karen, la sirvienta), Edith Thrane (Mette Maren).

Textos.

- 1- André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Michael Delahaye, Charles Bitsea, Jean Domarchi. *BUÑUEL, DREYER, WELLES*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1999.
- 2- Aumont, Jacques. Michel, Marie. Análisis del film. Editorial Piados. Barcelona. 1990.
- 3- Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Arte Cinematográfico*, México D.F., McGraw-Hill/Interamericana Editores S.A. 2003.
- 4- Cassetti, Francesco. Como Analizar un Film. Ediciones Piados. Barcelona.1991.
- 5- Dreyer, Carl T. *Reflexiones sobre mi oficio*; Escritos y entrevistas a Carl T. Dreyer. “La Memoria del cine 3”, Edición Paidós. Barcelona. 1999
- 6- Kierkegaard, Soren. *O lo uno, O lo otro*. Editorial Trotta. Madrid. 2006
- 7- Kierkegaard, Soren. *Temor y Temblor*. Editorial Altaza. Barcelona. 1997
- 8- Kierkegaard, Soren *El concepto de la angustia*. Editorial Espasa- Calpe, S.A. Colección Austral. Madrid. 1976
- 8- Kierkegaard, Soren, *Tratado de la desesperación*. Editorial Quadrata. Buenos Aires. 2005.
- 9- Metz, Christian. El cine ¿lengua o lenguaje?.En La Semiología. Tiempo contemporáneo.
- 10- R. Stam, R Burgoyne, S. Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Editorial Paidós. Barcelona. 1999.
- 11- Vidal, Manuel, Carl Theodor Dreyer, Editorial Cátedra. Madrid. 1997.

Capitulo 1.

El obstinado

Las dificultades para acceder a las primeras obras de Dreyer, así como a sus cortometrajes han provocado que su cine sea entendido bajo la visión limitada que otorga ese conocimiento parcial de su obra. El análisis de su etapa como realizador de cine mudo, iniciada en 1918 con su primer filme *El presidente*, se ha limitado en muchas ocasiones a la que es sin duda la obra más importante de este período mudo, *La pasión de Juana de Arco* en 1928.

Estos films sin duda son el resumen de una obra maestra y muestran ya el amplio y diverso recorrido que Dreyer realizó antes de llegar a la cúspide formal que compone aquella primera película sobre Juana de Arco. Y así decanto años después en extraordinarias películas como lo son *Dies Irae* y *Ordet* las cuales pasan hacer objeto de investigación en esta tesis. Lo cierto es que cada uno de los filmes de Carl Dreyer debe ser entendido a priori como un ente autónomo, una unidad en sí misma, en la que el director trató de responder a las inquietudes que su afán creativo le iba planteando en cada momento, como lo dejara claro en una entrevista en la cual dice:

<<un crítico danés me dijo un día: “tengo la impresión de que al menos tiene usted seis películas completamente distinta unas de otras en cuanto a su estilo”. Aquello me emociono mucho porque es algo que verdaderamente siempre he intentado hacer: encontrar un estilo que sea válido para una película en concreto, para un medio determinado, para una acción, un personaje o un tema. Vampyr, Juana de Arco, Dies Irae, Gertrud son películas totalmente distintas entre sí en el sentido en que cada una tiene su propio estilo. El único nexo de unión que hay entre ellas es que, poco a poco, me he ido acercando cada vez más a la tragedia. Esto lo he comprendido ahora, pero al principio no lo hacía adrede. Es algo que me ha ido ocurriendo sin darme cuenta>>.⁵

De este modo, se puede entender que el cine de Dreyer pueda resultar en un primer análisis tan diverso y diferente, incluso falto de coherencia estilística si se atiende únicamente al estudio de su aspecto formal más superficial. Sin embargo, una observación meticulosa de cada una de sus obras, empezando por aquellas elaboradas durante el período mudo y acabando en la conjunto de films que lo

⁵ BUÑUEL, DREYER, WELLES: André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Michael Delahaye, Charles Bitsea, Jean Domarchi; Entrevista con Carl TH. Dreyer por Michel Delhaye. Cine y Tragedia, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, Pág. 43.

alzaría con los años como uno de los más grandes cineastas de la historia del cine. *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1954) y *Gertrud* (1964) descubre en su esencia una serie de elementos comunes que se irán manteniendo como los definitivos instrumentos que Carl Theodor Dreyer acabaría por adoptar.

Estos rasgos estilísticos se establecerían como indispensables para el objetivo final que Carl Dreyer buscaba y que encontró en la realización de cada una de sus películas, plasmar un realismo psicológico a través de sus personajes, del cual es parte importante para ir descubriendo en esta investigación, y de la que hablaremos más adelante. Dreyer se fue despojando lentamente en su cine de todo aquello que resultaba del algún modo gratuito y artificioso para sus intereses, que no eran otros que la plasmación de la visión interior del ser humano, el tan buscado realismo psicológico que permitiese acceder a los sentimientos más profundos de los personajes de sus historias. Todo en sus películas acabaría por responder a esta búsqueda, y el comentado proceso de purificación en sus obras al extremo de condensar al máximo la realidad exterior en ayuda de una mejor representación del interior del individuo. Por eso la obra de Dreyer es un camino de continuo aprendizaje cuyos componentes más destacados, son en este caso la crisis moral en sus personajes y las manifestaciones religiosas, como camino para develar este componente de crisis, son los aspectos que a continuación analizaremos.

Desde lo General a lo particular.

La Abstracción

En una conferencia dada por Dreyer el diario *Politiken* el 30 de agosto de 1955, Carl Dreyer nos hablaba sobre lo que debía constituir la base de la renovación artística en el cine. Para Dreyer, esta base se encontraba en la búsqueda de la abstracción a través de las imágenes.

<<El arte debe representar la vida interior y no la exterior. De ahí que debemos abandonar el naturalismo y encontrar los medios para introducir la abstracción en nuestras imágenes. La capacidad de abstraer es consustancial a toda creación

artística. La abstracción da al cineasta la posibilidad de salir del estrecho recinto en que el naturalismo ha encerrado al cine >> ⁶

Ciertamente, algunas películas de Dreyer muestran esta asociación con el naturalismo, sobre todo la película que realizó en Francia (La pasión de Juana de Arco), ya a partir de sus primeras obras se puede destilar la voluntad de rehuir la captación de la realidad como una verdad objetiva, para utilizarla como instrumento de la representación de la subjetividad del artista.

Esta subjetividad, como veremos, está representada en los pensamientos y sentimientos de los personajes, deducidos a partir de la interpretación de los actores que los representan, así como de otros elementos que contribuyen a la caracterización de la psicología y sus crisis. Por lo demás, es inevitable encontrar en la obra de Juana de Arco las repercusiones de la influencia que las teorías llevadas a cabo por el montaje ruso, hablamos en especial de Eisenstein⁷. Estas influencias se buscan en el choque visual que las imágenes, en su mayoría primeros planos de los personajes o detalles de objetos, producen entre sí para aludir a un significado que no se encuentra en ninguno de los dos planos por separado.

Además de entre estos elementos, uno de los más importantes hace mención a la simplificación de la puesta en escena. En este sentido Dreyer fue reduciendo poco a poco la función ilustrativa de los fondos de los decorados, limpiando los elementos que en ellos participaban, hasta el extremo de mantener en escena únicamente aquellos objetos que sirviesen de testimonio de la psicología de los personajes o que contribuyesen al refuerzo de la idea central planteada en el filme. Esta eliminación de lo redundante en favor de lo esencial es lo que construye la *abstracción* que propone Dreyer, un proceso que permitía abrir las puertas a un arte cinematográfico nuevo en el que el estilo fuese lo único realmente importante a plasmar. Esto a pesar que Dreyer dice que esto abre las puertas hacia nuevas e interesantes vías de expresión en el cine.

⁶ Imaginación y color, conferencia pronunciada durante el Festival de cine de Edimburgo, en Politiken, 30 de agosto de 1955. Artículo reproducido en la recopilación CARL THEODOR DREYER, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, Pág. 43

⁷ Sergéi Mijáilovich Eizenshtéin, nació en Riga, Letonia el 23 de enero de 1898 muere en Moscú, URSS el 11 de febrero de 1948, fue un director de cine y teatro soviético.

Es así que se hallan en las primeras obras de Dreyer numerosos ejemplos que van construyendo el camino planteado anteriormente y que desembocarían en la plasmación de estas teorías en sus filmes, Así por ejemplo el reloj este elemento representativo del tiempo estará a menudo presente en las estancias en las que se mueven los personajes de Dreyer, como la significativa presencia de este objeto en *Ordet*. El reloj desempeña en las películas de Carl Dreyer una indiscutible función simbólica sobre el ciclo de la vida y la muerte, y la detención del tiempo corresponde casi siempre con el final de aquella o con el paso por una situación que deja la vida cotidiana. El tiempo, está presente en gran parte de la obra de Dreyer como otros tantos elementos, además de los relojes, hilo conductores de la temática que muestran el debate entre la vida y la muerte que se hace presente en los diálogos y situaciones vividas por los personajes, como la mencionada presencia de la muerte, la introducción de lechos en los que mueren o agonizan personajes, como Absalon en *Dies Irae* o Inger en *Ordet*.

También es un motivo recurrente que los personajes enciendan velas o que el mobiliario esté significativamente presente en muchas de los films como por ejemplo las mesas en *Ordet*, por otro lado en *Dies Irae* se desarrollará la vida de la familia en el comedor y en la habitación de Inger en la Palabra la muerte estará presente.

Para un realizador como Dreyer, que concebía el cine como un arte preferentemente visual se vio influido por las pinturas⁸ en su estilística. Por eso encontramos varias menciones que muestran su constante preocupación por descubrir nuevas referencias estéticas que le orientasen en la formación de sus historias. Como el trabajo con los interiores desnudos que uso para la puesta en escena de *Ordet*. Por otro lado también es común en la obra de Carl Dreyer la inclusión en los fondos de obras pictóricas, cuyo contenido mantiene una relación con la psicología o las situaciones vividas por los personajes.

Todo el trabajo de Dreyer buscaba la abstracción y así lo trabajo en todo sus puntos y poco a poco fue perfeccionando su estilo, llegando a simplificar la forma hasta el extremo de comprimir el montaje a la mínimo de expresión, como en el uso del montaje físico que consta de cortes, encadenados y saltos temporales, los cuales era uno de los aspectos más importantes en las obras de Dreyer y a la vez

⁸ Inspirados en la obra del pintor danés Vilhelm Hammershoi en *Ordet*, o en *Dies Irae* el arte de Rembrandt además de inspirarse en pinturas de Vermeer o Frans Hals.

utiliza también el montaje paralelo (sintagma alternante como lo llama Metz) como método infalible de mostrar la contraposición entre la felicidad y el dolor; la felicidad de unos es siempre a costa del dolor de otros, como en el caso de Absalon con Anne y Martín en *Dies Irae* cuando Absalon veía a los amantes paseando su felicidad por el campo, o a veces un tragedia vivida de dos maneras diferentes como en *Ordet*, donde el abuelo se encuentra con Anders junto al sastre y discuten sobre las cuestiones religiosas y paralelamente Mikkel sufre por el parto de su esposa.

A partir de entonces, el montaje se convertiría en una operación llevada a cabo durante el rodaje, en el cual la cámara transitaba por espacio mediante el uso del *travellings* y panorámicas para encuadrar y seguir los movimientos de los actores.

Estos movimientos eran en general desplazamientos laterales de derecha a izquierda (mayoritariamente), de manera que con ello se manifestaba el gusto y inclinación que Dreyer tenía por la armonía y la suavidad de la horizontalidad en las composiciones, el cual se resume en un extracto de un texto:

«... El ojo percibe con comodidad y rapidez las líneas horizontales, pero las verticales le perturban, se siente instintivamente atraído por los objetos en movimiento, los estáticos le dejan indiferente...»⁹.

La cámara transita, acompañando a los personajes, por los espacios que rodean sus vidas, mostrando así todo lo que Dreyer encontraba como importante para llegar a conocer mejor la psicología de sus personajes. Como por ejemplo el inicio de *Dies Irae*, en el que un *travelling* lateral sigue de manera distanciada a la anciana Marte Herfols, o las panorámicas que recorren los rostros de los religiosos, jueces en *La Pasión de Juana de Arco* o el *travelling* que antecede la entrada en la estancia de Absalon en *Dies Irae*, movimiento que nos permitirá observar de cerca la austeridad que puebla la estancia en la que morirá el personaje o en la escena de inicio de *Ordet* cuando Johannes sale de la casa y luego la cámara recorre cada parte del interior de la casa, mientras sus hermanos salen en busca de él.

La composición de la puesta en escena del film es, sin ningún género de dudas, la piedra angular de la de *Ordet*. La primera secuencia que muestra la vida cotidiana

⁹ Politiken, 2 de diciembre de 1943. Artículo reproducido en la recopilación CARL T. DREYER: REFLEXIONES SOBRE MI OFICIO, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, Pág.61

de la familia, con una cámara sensiblemente estática que capta los movimientos de los personajes por todo el espacio escénico, parece un directo antecedente de las escenas colectivas de Ordet, en la que el tránsito de los actores marca el ritmo de la película. Asimismo, la estructura de todos los elementos del encuadre en un conjunto de singular armonía que, a la par, se convierte en una extraña transposición del estado emocional de los personajes, como en aquella, cualquier mueble u objeto toma la consistencia dramática necesaria como para hacer avanzar la historia o descubrirnos matices de los personajes.

También como en La pasión de Juana de arco, la impresionante minuciosidad con la que Dreyer expone los interiores, la austeridad con la que los retrata, acaba envolviendo casi la integridad de la obra y transformando el espacio en un personaje más donde hay un estilo de cámara invisible donde el aplastamiento de los actores frente a la pared del decorado es el tema más recurrente y la imagen más habitual.

Los movimientos espaciales y juegos de entradas y salidas, y demás elementos de puesta en escena no aparecen en muchas ocasiones. También el juego de la representación se instituye así como el elemento que otorga unidad al film, presente en todos y cada uno de sus aspectos formales, (como ya se comentó) el diseño de decorados, los múltiples re encuadres y objetos rectangulares puertas, ventanas, sillas. Que dominan todas las estancias incluso exteriores. Juego de representaciones que penetra además, en los comportamientos y actitudes que voluntariamente se adjudican los personajes.

La luz fue otro de los elementos de la puesta en escena que conseguía transmitir el realismo psicológico que busco con tanto ahincó Dreyer en Ordet, La pasión Juana de Arco y Dies Irae en donde la luz se utiliza de manera expresiva, simbolizando el final de la vida como en la secuencia final de Ordet, con los personajes reunidos alrededor del féretro de Inger, o el inevitable acercamiento de la muerte respectivamente que percibimos en La pasión de Juana de arco.

Por su parte la desnudez e iluminación de los fondos contribuyó a enfatizar la expresión de los sentimientos y psicología de sus personajes de manera sutil y mediante una gestualidad muy sobria. Por eso la luz se trabajaba de manera en que esta fuera natural y sin sombras marcadas en sus rostros. Con éste sutil juego en que trabaja los interiores y los exteriores, de espacios y luces, Dreyer traza desde el mismo inicio del film un estrecho vínculo entre los personajes como en Ordet o igualmente en Juana de arco. En este sentido todo responde a esa

voluntad de simular la realidad para llegar al fondo del alma de los personajes en que desnuda su alma en un ejercicio de purificación.

Ello le sirve, asimismo, para lanzar un contundente mensaje en contra de la intolerancia y el fanatismo que también recorrerá gran parte de su obra, en la que vemos la defensa incondicional de quienes se encuentran indefensos ante sus propios semejantes y ante la crueldad que se refugia en la religión, con el fin de dar rienda suelta a toda su capacidad de destrucción como en *La Pasión de Juana de Arco*, *Dies Irae* y en *Ordet*, donde aparecerá como uno de los puntos esenciales en el estilo fílmico de Dreyer.

La visión tan minuciosamente desmenuzada de esa clase social alabando sus miserias y su tosca y dudosa ética moral, vendría a ser la cara amarga, el lado oscuro de esa burguesía que con tanta clase retrataba para dar un minucioso examen de conciencia y que Dreyer empieza con Juana de Arco que después retratará en su película, donde la mujer sufre un proceso para ser ejecutada a muerte y donde Dreyer se envuelve y pretende que nos impliquemos tanto a nivel dramático, como a nivel formal, ya que la separa del resto de personajes mediante una gran utilización del color, destacando del negro dominante del vestuario de todos los presentes una túnica de tonos claros que no solo la separa emocional y cinematográficamente de los demás, sino que le otorga ese halo angelical del mártir injustamente condenado, un tema que Dreyer en la mujer parece muy interesado ya que no solo la propia Juana es condenada e incomprendida sino que la esposa de Absalon en *Dies Irae* vive condenada por el amor que siente hacia el hijo de su marido y que a todas luces se revela imposible.

El desarrollo de la purificación de este personaje se encauza por el terreno humano y por la toma de conciencia de sus faltas, errores y es entonces cuando, ante la ausencia, aflora el amor y el sentimiento de culpa, como en el caso de Absalon o indirectamente con el sastre en *Ordet*. En efecto, la exposición del camino que lleva directamente a un contacto místico, queda revelado desde un lado nada trascendente, aunque perfectamente equiparable descubrimiento del amor, otro de los núcleos temáticos más importantes del cine de Dreyer. Por su parte el personaje del anciano (Morten Borgen) en *Ordet* es la representación de la alegría y la bondad al igual que otros protagonistas de Dreyer como Inger. Así se va construyendo todo el cine de Dreyer donde se podría decir que comienza por una premisa simple pero trabajada, es decir acerca del tema de la intolerancia y el peso de las clases sociales.

La reconstrucción de los sentimientos y sobretodo de las acciones y el comportamiento limitado por esas cargas sociales que no son sino cruces en una época donde la apariencia lo es todo y el escándalo es aquello que hay que evitar del modo que sea ya que un escándalo por pequeño que sea puede suponer el deshonor, siendo eso peor que la muerte. Así pues Dreyer nos muestra los pocos escrúpulos de la gente que actúa amparándose en una moral que luego ellos la ejecutan según sus intereses.

Sobre estos preceptos: el amor y las relaciones de pareja, sus juegos de dominio, de apariencias y representaciones, construirá Dreyer su entramado formal. Una maquinaria precisa e implacable en el que cada elemento, cada plano, cada mirada o gesto se nos hace decisivos. Las películas de igual manera, ejemplifican todo el conjunto visual de Dreyer que, apenas años después de su debut en 1919, ya posee una forma propia, intensa, quizá influenciada por Victor Sjöström, aunque plenamente personalizada.

Otro apunte curioso en la obra de Dreyer es el juego de la inversión afectiva que el espectador experimenta hacia determinados personajes, que en un principio parecen ser los que tratan de impedir la felicidad de los protagonistas, y que finalmente se nos aparecen como los verdaderos maltratados por ellos. Absalon muere a causa del amor de Anne y Martín o el mismo sastre en Ordet.

El primer paso del proceso es la sustracción del texto dramático a puesta en escena, una síntesis de la síntesis, una purificación del texto para abstraer lo esencial de las palabras y de los sentimientos que están detrás. Referente al texto dramático, que nos atañe, elimina los acontecimientos sociales y políticos integrándolos en el carácter de los personajes masculinos:

<< En el teatro, tenemos las palabras. Y las palabras llenan el espacio, se quedan en el aire. Se pueden escuchar, sentir, podemos experimentar su peso. Pero, en el cine, las palabras se mueren en cuanto abandonan la pantalla. >>¹⁰

Por tanto, el eco, la pausa, el silencio y el ritmo melódico recitativo de los actores le otorgan a las palabras el peso, un primer plano, necesario para que el espectador le permita sentir, asimilar y reflexionar. Porque el sonido modula entre el diálogo y la música, entre el pensamiento y el sentimiento.

¹⁰ Cahiers du cinéma, n.170, septiembre de 1965 entrevista recopilada en CARL T. DREYER: REFLEXIONES SOBRE MI OFICIO, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, Pág. 120

Capítulo 2. Análisis

Juana de Arco: La Lealtad.

En la década del 20, Juana de arco fue canonizada por la Iglesia Católica y su popularidad se multiplico gracias a una obra teatral escrita por Bernard Shaw¹¹ y a una ambiciosa producción épica que realizo Cecil B. de Mille ¹². El personaje estaba claramente de moda, sin embargo Dreyer no quiso en ningún momento aprovecharse de ello. Su idea no consistía en hacer un largometraje en el que se exaltase la grandeza del personaje viendo su audaz comportamiento en las batallas que enfrentaron a los franceses contra los ingleses. Todo lo contrario. A él le tentaba la posibilidad de analizar el interior de Juana, sus pensamientos, su progresión espiritual; sobre todo, durante el difícil proceso que tuvo que hacer frente a la recta final de su vida.

El 23 de mayo de 1430 Juana de Arco cayó en manos del Duque de Borgoña. Vendida a los ingleses y arrastrada hasta Rouen (capital de las posesiones inglesas en Francia) fue llevada ante un tribunal eclesiástico. Lord Warwick, el Gobernador de la ciudad, escogió a los jurados entre los aliados del Rey de Inglaterra, con el fin de obtener por todos los medios la condena a muerte de Juana y hacerla quemar en la plaza pública.

Dreyer se esforzó desde el principio por obtener absoluta autenticidad. El transcurso de la acción y los textos para los títulos intermedios los tomó de las actas del proceso. Los decorados los hizo construir según el modelo de antiguas miniaturas, no en un estudio cinematográfico sino en campo abierto, fijándose que fueran lo suficientemente sólidos para garantizarles a los actores completa libertad de movimiento. Y practicó una clase muy especial de realismo en la elección de los actores: los escogió en razón de que sus rostros eran semejantes a los personajes que debían interpretar. Pero Dreyer no puso este realismo al servicio de una crónica antigua. Más bien le dio la base segura para que hiciera patente el trasfondo espiritual del proceso, la fe que vive en el hombre y por el hombre. Por esa razón, impresionantes primeros planos fueron su medio estilístico,

¹¹ George Bernard Shaw nació en Dublín el 26 de julio de 1856, murió en Ayot St. Lawrence, Hertfordshire el 2 de noviembre de 1950. fue un escritor irlandés, ganador del Premio Nobel de literatura en 1925 y del Óscar en 1938.

¹² Dreyer hace mención de Cecil B. de Mille, referente a que no quería un espectáculo para la construcción del film de Jesucristo (el cual nunca llevo a concretar), como lo hiciera Mille en un film de Juana de Arco.

preponderante en esta película. Dreyer mismo decía: << *Nada es comparable al rostro humano. Es una tierra que uno nunca se cansa de explorar* >>. Y en esta tierra hizo descubrimientos insospechados. En sus primeros planos se revela el carácter de los personajes que actúan, se ven sus reacciones, se captan sus pensamientos.

La película de Carl Theodor Dreyer es considerada uno de los puntos culminantes de la creación cinematográfica. El director danés quería una nueva realidad creada con los nuevos medios del cine. Se trataba de captar la existencia humana a partir de situaciones básicas, independientes de todo trasfondo. Esta Juana no es una mujer heroica sino una sufriente, la mártir. No es la luchadora por el Rey de Francia sino la derrotada y su lucha mayor es contra el tentador. A éste, el demonio, lo presenta Dreyer en la figura de los jueces. El alma de los personajes se le entrega a la cámara, hasta el punto de que puede decirse que la película es un documental sobre el alma.

Se puede agregar que para conseguir su objetivo de lanzar una mirada íntima al proceso, en la que no hubiese ningún elemento accesorio que pudiera distraer la atención del espectador, Dreyer decidió trabajar sin maquillajes de ningún tipo, con vestuarios absolutamente sobrios y decorados prácticamente inexistentes. Y para que los detalles del rostro quedaran resaltados lo mejor posible, ordenó pintar los decorados del estudio en amarillo y rosa, lo que producía un curioso efecto de que los actores trabajan ante brillantes muros blancos.

Dreyer supo antes que nadie que la vocación trascendente podía hallar en el cine dos instrumentos privilegiados: el primer plano y el blanco. Por ello llamo la atención el empleo de los primeros planos, recurso que resultó revolucionario para la época y que esencial para involucrar al espectador en la dolorosa experiencia de Juana de Arco, cuando Dreyer mueve la cámara en pausadas panorámicas o en lentos travellings registra una sucesión de caras. Se trata, además, de rostros sin maquillajes y casi sin atuendos, con excepción de las autoridades superiores, como Warwick o el obispo Cauchon.

La historia

El relato sintetiza una larga historia. En lugar de los 39 interrogatorios (18 meses de interrogatorio) a que Juana fue sometida por las autoridades de la iglesia católica de Rouen, capital de las posesiones británicas en Francia, Dreyer reduce

la acción a un día, tomando como tema central el encuentro de su alma a través del sufrimiento que comienza cuando el monje Massieu la va a buscar a su celda de prisionera para que comparezca ante el tribunal eclesiástico. De lo que se trata es de establecer que la fidelidad de Juana al Rey Charles, sostenida tenazmente en nombre de la fe en Cristo, es una herejía asociada a la brujería. El hecho de que ella afirme que ha sido aconsejada por Dios y por San Miguel incrementa la irritación de los inquisidores. Por el tormento, la presión y el engaño, es obligada a abjurar; pero Warwick, el delegado inglés, insatisfecho con sus actitudes, ordena que sea quemada. En el final, el pueblo contempla conmovido la pasión de Juana de arco y se subleva contra los ingleses en las calles de Rouen. En las últimas tomas, las tropas ocupantes se repliegan en un castillo, mientras arde el madero que ha sostenido a Juana.

El viaje del alma

Hay, pues, la voluntad explícita de la desnudez en el enfrentamiento; el propósito de Dreyer es filmar las almas en conflicto, traducir en sus tan cercanas expresiones la movilización de las fuerzas superiores fundamentalmente con el personaje de Juana de arco, Dreyer dijo:

<< No estudie los vestido de la época, el año del acontecimiento me parecía tan poco importante como su distancia respecto al presente. Deseaba interpretar un himno al triunfo del alma sobre la vida>>¹³.

Con la firme creencia de que era en el rostro de sus personajes donde tenía que reflejar sus almas, Dreyer compuso lo que luego la crítica calificaría de << sinfonía de caras>>. A la ausencia de planos generales, Dreyer añade los encuadres compuestos sobre la base de los espacios en blanco. Mientras Juana está encerrada, es el blanco de las paredes y los techos; cuando es sacada para el martirio final, es el del cielo.

Eric Rohmer¹⁴, el gran cineasta de la Nouvelle Vague decía, que << *para André Bazin*¹⁵ la presencia de una mota de tierra real, percibida subrepticamente al pie

¹³ Politiken, 19 de noviembre de 1933, entrevista recopilada en CARL T. DREYER: REFLEXIONES SOBRE MI OFICIO, Ed. Paidós, Barcelona 1999, Pág. 40.

¹⁴ Éric Rohmer nació en Nancy el 4 de abril de 1920, muere en París el 11 de enero de 2010, fue un crítico y director de cine, periodista, novelista, guionista y profesor francés.

de la laya del sepulturero, es lo que salva a “La pasión de Juana de Arco” de la convención escénica >>.

Es evidente que Dreyer no ignora las leves implicancias del medio con que trabaja: en el cine, en la pantalla, el blanco es la luz. La luz crea los incorpóreos movimientos de Juana; los grilletes, las maquinas de tortura, los hábitos de los jueces, las armaduras de los soldados son violencia contra ella: sus grises oscuros se recortan cruelmente contra la claridad que a ratos resulta deslumbrante. Cuando Juana arde en la hoguera, en cambio, Dreyer inserta repetidos planos de aves que emigran, que según algunos críticos son delicadas manchas sobre el cielo que semejan el alma en su camino final y cada vez que Juana se enfrenta a una definición crítica, Dreyer la muestra con los ojos desmesuradamente abiertos, extraviada, casi alucinada; y cuando su destino comienza hacer claro, la asocia a imágenes de la cruz.

La película no está planteada como un discurso acerca de la divinidad de Juana, ni tampoco constituyente un fresco histórico de connotación político social. Lo que a Dreyer le interesa es la evolución psicológica de Juana, a pesar del inevitable carácter mítico que adquieren las imágenes. En una oportunidad, Dreyer manifestó que: *<< todo lo humano se expresa a través de la cara, pues la cara es el espejo del alma >>*. Esta es la razón por la cual los actores de la película no utilizaron maquillaje y los detalles faciales se desarrollaron a través de una fotografía de negativo pancromático y el empleo de fondos claros y luminosos, lo que le daba a la imagen un extraño relieve y una textura similar a un tapiz artesanal.

El estilo de Dreyer podría definirse como intimista, pero Dreyer prefiere el término abstracción, definiéndolo como algo que exige al artista *<< abstraerse de la realidad con el fin de reforzar el contenido espiritual de sus obras >>*. Dreyer defendió siempre el realismo como un deber del cine. El suyo, rehuyendo la tentación naturalista o pintoresca, es sobrio hasta los límites, el realismo de la imagen no es en Dreyer un mecanismo ingenuo, sino una actitud de recogimiento, un modo de explorar la revelación, el signo de Dios sobre los cuerpos físicos.

Y es ahí lo interesante del proceso que vive Juana al momento de ser enjuiciada y es el hecho de que fue acusada de hereje, blasfema, hechicera y apóstata entre muchas otras cosas, por un Tribunal eclesiástico armado por el poder británico, y

¹⁵ Gran crítico cinematográfico fundador de la revista Cahiers du cinéma

es ahí en ese momento de interrogatorio en que Juana está a prueba, en primera instancia para el tribunal enjuiciador, sino mas allá para el tribunal de Dios, a cada pregunta de los obispo hay odio y prepotencia hacia Juana, que buscan de alguna manera culparla y humillarla, trataran de que confiese ¹⁶, o cometa algún error en sus respuestas que deje la puerta abierta a los obispos, para condenarla por blasfemia.

Juana no tuvo defensores, era ella sola y le bastó para dejarlos perplejos en más de una ocasión. Cosa que Dreyer muestra con un diálogo.

Juez (ante una afirmación de Juana): Entonces, ¿Dios odia a los ingleses?

Juana: "Dios no odia a nadie, pero castiga a la injusticia"

Juez: "¿Ud. se considera en estado de Gracia de Dios?" (Un confesor le advierte a Juana que tenga cuidado, que es una pregunta tramposa)

Juana (luego de pensar un segundo): "Si estoy en estado de Gracia, le pido a Dios que me la conserve. Si no lo estoy, que me la conceda"

De allí también una de las premisas del arte clásico: el salir fuera de sí, el salir de uno mismo que la Juana de Dreyer expone a lo largo de todo el film. Hay una escena referente a esto en que Juana le pasan la falsa carta del Rey instándola para que se rinda y firme su confesión, y vemos al Obispo espiándola con una mirada llena de maldad.

Cuando trasparamos el umbral de la imagen de lo puramente estético descubrimos y desnudamos a Juana, vemos mas allá de este enjuiciamiento por quererla acusar y matar, más allá del aspecto cristiano-político que generaba Juana, esta la crisis interna moral que vive, esa crisis que llega hacer la decisión más trascendente del ser humano y a lo que Kierkegaard le llamaba los “estadios del ser humano” en los que como se menciono dentro del marco teórico los planteaba en tres categorías, como una especie de mayor a menor en donde el estadio estético era el primero por lo tanto el más básico ya que proponía que en este estadio el humano era un mero contemplador de la vida, sin comprometerse, si generar ningún tipo de acción, solo que existe dentro de la temporalidad, en cambio en el segundo nivel que Kierkegaard propone es el estadio ético el cual es parte de la temporalidad, el humano es un ser comprometido, cumple con

¹⁶ Según la historia fueron a lo menos cuarenta doctores en teología, unos seis obispos, varios de Bachilleres y doctores en medicina y alrededor de cien personas más fueron necesarias para interrogarla.

deberes, como el ser esposo, amigo, estudiante, etc. Pero se queda en lo general, en lo superficial.

Entonces el ultimo *estadio* cobra mayor relevancia por ser un estadio mayor, como se dice; a lo sumo del hombre, un estadio superior que pasa entendimiento común y análisis escuetos, me refiero al estadio religiosos del cual Vicente Simon Merchan resume el estadio religioso que propone Kierkegaard diciendo que:

<< En el estadio religioso, y desaparecida las ilusiones estéticas y éticas (dos forma de la temporalidad, la segunda más seria que la primera, pero temporalidad al fin), queda *el hombre queda cara a cara con la angustia del existir, la existencia es algo misterioso e irracional y el hombre se halla en una relación con Dios incomoda y peligrosa*>> ¹⁷

Es por lo tanto el momento en que el ser humano se cuestiona su existencia, que nos habla de la predestinación. cosa que no cualquiera no puede llegar, pero en que Juana fue capaz de lograr de una manera profunda y de la que podemos ver en el trabajo de sus rostro y el primer plano en el que nos devela mas allá de la imagen misma la transformación espiritual que vive en ese cautiverio, sin duda creo que Juana es un personaje que al igual que Jesús-Cristo buscaba morir por sus convicciones y por la verdad, dándole como cordero en sacrificio, y en que podemos ver a través de la historia de Cristo el sufrimiento y el proceso de juicio injusto por el que debió pagar el pecado del mundo, así mismo Juana pasa hacer el animal en sacrificio de esa sociedad que la acusa pero ella sabe en quien cree y tiene su fe depositada en Dios, pero como Abraham vivió el dolor que le causaba esto a su alma, sin duda hicieron flaquear su objetivo, fue fiel a ella misma, fiel al pueblo, fiel a Dios.

Ahora en el siguiente punto resumiremos y concentraremos los significados propuesto por Bordwell y Thompson.

Referencial: Juana de arco acusada de magia y herejía, fue condenada a la hoguera, sentencia que se llevo a cabo el 30 de mayo de 1431, en Rouen,

¹⁷ Soren Kierkegaard, TEMOR Y TEMBLOR, capítulo 1, Estudio Preliminar, Ed. Altaya, Barcelona,1997, Pág. XXXI

acusada de blasfema, hereje, idolatra y apostata. El tribunal eclesiástico que la juzga esta debajo de la autoridad del ejército inglés de ocupación.

La pasión de Juana de Arco abre mostrando las imágenes del documento en el que constan los auténticos interrogatorios históricos (imagen: 1.1-2-3), intercaladas con un inter-título. Estos inter-títulos son unos comentario del Carl Dreyer en el que además de certificar la inspiración realista del relato, juzga a través de estos el modo con que enjuiciaron a Juana, para luego iniciar con un desplazamiento hacia la derecha (travelling), en cual sigue a un saldo que traslada un pequeño banquillo hacia otro extremo en un sala repletas de personas relacionas al mundo religioso y militar. Diríase entonces que Dreyer inscribe así, ya desde el principio, el punto de vista desde el que va a observar lo acontecido. Y así no hace parte de este tumulto de juzgadores que busca la condena de una joven Juana, para luego sin mediar en un solo argumento válido, condena a la muerte a tal mujer.

Explicito: Juana de Arco comparece ante los jueces eclesiásticos, que la someten a un duro interrogatorio, intentándola convencer para que niegue ser la enviada de Dios, tal y como se dice que proclama.

Los clérigos se han afanado por inculpar a Juana de arco y a toda costa buscan de manera insidiosa en sus pregunta hacer que Juana caiga en alguna falta digna de condena, pero esta heroína del pueblo francés firme, ante su creencia refuta y desestima cada una de estas acusaciones provocando el enojo e ira de los religiosos, así como también de los militares ingleses, quienes buscan la muerte de esta joven, y así las palabras y la utilización de los planos juegan de manera excepcional esta confrontación, Las preguntas se suceden mientras que la cámara recorre a veces en panorámica descendente la arruga de una cara, como el del juez Lemaitre especialmente enfadado y duro.

Las concisas respuestas de Juana desconciertan e irritan progresivamente a los jueces quienes resuelven su contrariedad consultándose entre sí para hundir nuevas preguntas con las que burlan a la prisionera obligándola contradecirse (imagen 1.4-5-6), Lo cual queda de manifiesto con uno de los diálogos emitido por un clérigo que le pregunta a Juana, en que si los ángeles que ella decía ver estaban vestidos o desnudos, junto con primeros planos de tal religioso, con un rostro principalmente seboso y lascivo, (imagen 1.7) y luego antes la respuesta que Juana emite, los religiosos ofuscados, se complementa esta índole de preguntas con una interrogante ¿por qué ella vestía como hombre y no como una

mujer?, a lo que ella contesta diciendo que cuando cumpla su propósito vestirá como mujer. Esto aumenta aun más la tensión entre acusadores y acusada (imagen 1.8-9) y así cada idea de los juzgadores se las traspasan unos a otros para doblegar a la prisionera, vencer su resistencia y provocar que se contradiga y esto deriva en que la tozudez que Juana (imagen 1.10-11-12), ha mostrado obligue a los jueces imposibilitado de lograr lo que quieren trasladen a la acusa a su celda.

De esa manera se inquiera explícitamente tal nivel de interrogatorio a lo que fue expuesta Juana de Arco y su pasión casi inamovible por cumplir con el mandato de Dios. Pero esta pasión en un momento de la película se ve afectada por la duda, ejemplo de ello lo vemos cuando Juana mira con pasión las flores que crecen por el campo del lugar, luego que los religiosos y militares la llevaran ante la acusación del pueblo, ella se estremece de pánico ante la proximidad de la muerte, allí presente ante las tumbas (imagen 1.13-14-15). El pueblo, por su parte, conmovido, la invita a renegar para salvar la vida. Juana por primera vez tiene un momento de profunda debilidad y quebrantamiento antes sus convicciones. Se a sujeta a la vida terrenal y provoca que Juana se deje guiar la mano para firmar el documento que la libere de tal juicio (imagen 1.16). Pero estando ya nuevamente en la celda ve como uno de sus guardias al corte el pelo al cero (imagen 1.17-18), barre luego estos junto con una corana botada, lo que la lleva a arrepentirse de su decisión de abjurar por lo que pide nuevamente que vengan los religiosos y antes ellos dice que no se arrepiente y que sigue firme antes sus convicciones, estos detona la inmediata condena a la hoguera, lo que finaliza con la quema de Juana y así de su pasión por el mandato del ser divino. Concluyendo con la revelación del pueblo francés ante las fuerza de opresión inglesas.

Implícito:

La pasión de una mujer enfrentada ante un sistema eclesiástico y militar que impide que cumpla con su propósito divino.

Desde un principio el trabajo cinematográfico para moldear tamaño historia para el pueblo francés sobre pasa la común visión sobre hacer de la historia un mero show en el cine, por ello Dreyer busca mediante los significados abstraerse de todo en cuanto sea superfluo, por lo que hace de la construcción estilística el caballo de batalla de gran parte de su filmografía y es en su forma que Juana de

arco se transforma en un film puramente simbólico, en que el montaje alterno sigue siendo el recurso de escritura en toda la secuencia, pues su evidencia se impone como acostumbra. Y es ante esto y los tiros de los planos que vemos más claramente sus significados.

Ya en el inicio tenemos la composición del plano, que nos muestra a Juana empequeñecida y con expresión desconfiada y temerosa que contrasta con un contrapicado que a modo de contra-plano, que le da un poder y autoridad al juez Cauchon (imagen 1.19-20), a cuyo mando esta el tribunal, el cual enseguido por tal intolerancia y con el único afán de afligir a su víctima, no tiene el propósito más que humillar con su interrogatorio a Juana, quien con su actitud cabizbaja, desconfiada, temerosa (imagen 1.21), se contrapone con los rostros gruesos y altivos, en algunos casos displicente, en otro paternal, siempre categórica y dominante con que buscan que Juana se retracte. Las preguntas van y viene buscando doblegar a Juana, pero firme sigue su lucha psicológica, pero el clérigo ciego le reprocha a través de sus rostro las convicciones de Juana y es tal que en un momento ella es consultada, a lo que su respuesta es tomada por lo militares con tal ira que Dreyer con la cámara subraya al moverse sobre su rostro en violento y llamativo vaivén de un soldado que con un rostro casi deformado por el enojo es agresiva y deja claro su dominio frente a la acusada.

Luego de este momento de interrogatorios tenemos a Juana en la celda esperando una resolución de los eclesiástico debido a que ella se ha negado duramente ante todo en cuanto vaya en contra de sus convicciones más profunda, en ese momento de soledad Juana se consuela con la esperanza que le proporciona ver ante ella la cruz (imagen 1.22), que perfilan en el suelo de su celda los barrotes de la ventana que se ve resquebrajado por el montaje alterno, mostrándonos una vez más el rostro contrito y lloroso de la prisionera y los planos que muestran el retorno de los clérigos a la celda, incluido el ordenanza Massieu, quien acabara por ofrecerle confesión a modo de preparación definitiva para la muerte, demanda que solicita no sin antes haber pisado en un plano que el Dreyer señala con particular esmero, la cruz que dibujan en el suelo los barrotes de la ventana (imagen 1.23), y que poco antes había inspirado animo a la prisionera.

Así el juez Loyseleur decide visitar de manera misteriosa a Juana, predicándole amistad y así buscar influenciarla con una carta recién dictada supuestamente por el Rey Carlos VII, que resulta ser falsa y Juana intuye tal amenaza y rechaza el llamado del religioso y por lo tanto es llevada nuevamente al interrogatorio que

tiene la “tortura física” como una nueva forma de doblegar a la mártir, es tal el impacto que las solas imágenes en alusión a los distintos instrumentos de tortura producen que Juana se desmaye.

Pero no termina ahí el calvario para Juana luego de ser llevada a la celda y practicarle una sangría para que se reanime, sino que nuevamente Juana (ya consciente) rechaza traicionar en lo que ella cree como un propósito divino, así produce que los militares la lleven hacia el verdugo y antes los signos más obvios calaveras, tumbas y cruces, le producen un horror que accede a afirmar la abjuración.

Pero momentos más tarde recapacita y decide volver sus ideales divinos por lo que la hoguera no es nada. Cruelmente Dreyer nos muestra en contra posición a Juana en la hoguera y a pájaros volando (imagen 1.24), sin duda el viaje hacia lo alto del espíritu de Juana y luego en montaje alternante vemos como se consume lo que es solo un cuerpo (imagen 1.25-26), mas debe ir con la revelación del pueblo francés ante los ingleses, y las imágenes finales no son más que la muestra del poder, autoritarismo de los gobernantes en aquel momento y así de la ceguera, violencia y reprochable religiosidad de aquella iglesia.

Sintomático. El absolutismo e impecable maquinaria eclesiástico-militar castiga con la mayor crudeza el cuerpo exangüe de una mujer.

En su complemento quedan representadas dos posiciones en la película frente a la religión, la lógicamente práctica y la puramente especulativa, que permite comprender no solo el pensamiento de Dreyer respecto al cristianismo, sino también por extensión, sus vínculos culturales con Søren Kierkegaard de los que ya se han mencionado en esta investigación, es además una de las más despiadadas críticas que se haya hecho jamás al aparato eclesiástico-inquisitorial, a sus ceremonias autoritarias y a sus requerimientos masoquistas para complementar su vocación sádica (imagen 1.27-28-29), en esta religiosidad centrada preferentemente en la metafísica, olvidándose del individuo concreto, donde Dreyer converge con Kierkegaard. Para este la religión debía concebir como una práctica transformadora, y no como un poder autoritario dispuesto a juzgar a como se le diere antojo sin antes colocar el amor y la tolerancia en prioridad.

Y así se transforma en una película que contiene la más extremada revelación de lo real. Y por lo tanto se puede decir que Dreyer cuando formulaba una historia en la que la religión determinaba su diegésis y constituía las motivaciones de sus personajes, el posicionamiento que asumía y así tiene directa relación con Kierkegaard frente a la iglesia de su época.

Pero también es verdad que este trabajo, pese a suponer un indudable punto de inflexión, se sostiene asimismo sobre unos antecedentes suficientemente cultivados en obras que le precedieron como *Dies Irae* y *Ordet*, a saber: una estructura cerrada y el montaje alterno para construir su visión de lo religioso. Así podemos determinar cuatro hitos en términos de espacio que se construyen como el marco diegético para la narración, el tiempo y el espacio se vieron igualmente condensados indispensablemente, la sala del tribunal, la celda de la prisionera, el cementerio contiguo al palacio y a la plaza pública donde se cumple la sentencia. Y así todos los lugares que son el fiel reflejo de una época que aconteció como mucha crudeza contra cualquiera que no fuera con las leyes impuestas por la iglesia y las fuerzas militares, no solo en Francia sino en gran parte de Europa. Como claro testimonio de la intolerancia que aun se hace presente entre las sociedades.

Dies Irae: La Libertad

Un film que nos habla de la injusticia, del amor, de la fe, en donde se cuenta la historia de una mujer llamada Anne, esposa de un pastor llamado Absalon, quien está a cargo de una iglesia, en un pueblo muy tradicionalista allá por el siglo XVI, además Absalon vive con su madre quien le hace la vida imposible a Anne, podríamos decir que esto ocurre por un odio profundo hacia Anne y que con lleva a que la madre de Absalon busque sacar Anne de la vida de su hijo.

Tras unos títulos en los que se observan los textos bíblicos del Apocalipsis, con explícita referencia a la ira de Dios, la cámara nos introduce en una habitación, donde una anciana está entregando un remedio a una mujer, que empieza casi inmediatamente con una panorámica (sello de Dreyer al iniciar algunas escenas) que nos sitúa en una casa sencilla. Dreyer dispone situar objetos a distintas distancias para remarcarlo y así lograr la profundidad de campo. De hecho la cámara va siguiendo a la llamada bruja en un plano secuencia marcado por panorámica y travelling mientras su cliente huye y los inquisidores la buscan en el exterior hasta que ella misma desaparece por una salida oculta. Lejos de parecer un siniestro personaje, Marte Herfols es presentada como una anciana agradable que ejerce un trabajo menospreciado por la comunidad en la que vive. No hay nada de siniestro en su casa y su huída transcurre en un campo bañado con una luz clara. Dies Irae, más allá de su propia historia, radica en la inversión que Dreyer hace de los roles protagonistas, otorgando categoría memorable a los personajes malignos, dedicándoles las escasas escenas de exteriores luminosos de la película, y enfrentándoles a unos auténticos miserables que no son más que la representación, apagada y amenazadora.

Anne, la protagonista, aparecerá con el rostro bañado siempre por las sombras o destacado ante una ornamentación enrejada. Está casada con el pastor protestante de la comunidad, miembro destacado de la inquisición local, y viven con la madre del mismo (un siniestro personaje), esperando el regreso de Martín, el hijo del primer matrimonio del pastor. Dreyer nos evita las sorpresas y prácticamente evita la dramatización de la historia. Anne, hija de bruja, está condenada desde su concepción y, Dreyer nos la muestra ante su destino. La obsesiva vigilancia de su suegra es peor que la persecución de los inquisidores y la llegada de su joven hijastro la llevara al camino de perdición.

En este mundo sin paraíso posible, un mundo con un Dios que mata por igual a la razón y la pasión, los puros e inocentes. Anne, por su parte, es el personaje más vital de la historia después que encuentra el verdadero amor, bañada de luz clara cuando se reúne con su amante en el campo, su vitalidad se contrapone a la inmovilidad, al estatismo, de los demás personajes que son presentados, petrificados, en travelling hacia la derecha. Sólo Anne se horroriza de la imagen del coro infantil cantando ante la hoguera a la que Marte Herfols es arrojada. Sólo Anne vive su amor mientras su esposo la abandona para acercarse a la muerte. Sólo Anne vive la pasión mientras Martín, cobarde réplica de su padre, se inmoviliza sintiéndose pecador y condenado. Dreyer otorga a Anne el mayor don, la vida. En tanto que el amante se queda quieto, sin vida, Anne decide reaccionar ante su destino. Su reacción, no obstante, no es la huida ni la lucha, si no la auto-condena.

La historia.

El relato se inicia con una anciana campesina de nombre Marte Herlofs quien se encuentra junto a una vecina quien le solicita alguna pócima de hierbas, en ese instante se escucha una multitud gritando ¡la bruja a la hoguera!, sin decir palabra la vecina se acerca a la puerta principal y huye. Marte Herlofs aterrada intuyendo que el tumulto de personas la persiguen para apresarle y matarle, por ello se escapa de su humilde vivienda por una pequeña puerta de su establo, paralelamente a esta situación el pastor Absalon Pedersson vive con su madre Merete de avanzada edad, y su segunda esposa, Anne, mucho mas joven que él. Los cuales esperan la llegada de Martín, hijo del primer matrimonio de Absalon, por ello las relaciones entre las dos mujeres no son precisamente cordiales, ya que Merete considera escandaloso que Martín encuentre a su padre cansado con una mujer tan joven. Anne soporta buenamente la rigidez de su suegra y sus constantes hostigamientos. Luego de un tiempo de espera llega Martín y conoce a su madrastra y posteriormente a toda la familia, luego mientras la familia sale de su gozo por la llegada del hijo de Absalon, y este junto a Martín se van a otra sala, Anne prosigue a realizar los quehaceres domésticos en el salón de la casa, en ese instante aparece Marte Herlofs quien interrumpe a Anne y le enrostra el hecho de que ella (Marte) había ayudado a su madre la cual era también una bruja, por lo que estaba en su obligación ayudarla, de esa manera Anne un tanto aterrorizada por el hecho pero a la vez compasiva le indica que se oculte en el desván.

Paso de ese instante llegan los perseguidores de Marte y le piden a Absalon poder buscarlas en la casa, a lo que el pastor consternando por el ello, de tener a una fugitiva en su hogar permite que la busquen, lamentablemente para la anciana es encontrada y apresada. Por ello se inicia un terrible juicio para aquella anciana que tiene como principal acusación practicar la brujería y se le somete a horribles torturas por parte de los eclesiásticos de la congregación, que preside el mismo pastor Absalon, para que confiese su estado de hechicera, Marte Herlofs asustada por la inminente muerte insiste en hablar con Absalon al cual le replica el hecho de que el se encuentra casado con la hija de una bruja de quien Absalon mismo la salvo para su propia conveniencia, pero el pastor muy duramente no declina en su posición a lo que la acusada maldice a el y el clérigo. Paralelo a esta situación Anne se siente intrigada por lo que le ah dicho esta anciana por lo que es la única que se conmueve y se aterra con el juicio que lleva Marte, por esto mismo se siente llamada por un sentimiento oscuro por el hecho de ser una bruja, así mismo también un sentimiento grande de amor, al ir conociendo a Martín y darse cuenta que a nacido amor hacia a el, no el amor de madre sino un sentimiento de amar a Martín como si fuera su hombre, lo que ella deseaba y anhelaba.

Tras haber sido dictada condena de muerte para Marte Herlofs se le procede ser llevada a la hoguera y posteriormente ser quemada en ella, esto acontecimientos marca un antes y un después para la familia del pastor Absalon, primero en que el mismo Absalon se ve acongojado por saber que su esposa es hija de una bruja y que por lo tanto se debe castigar, pero por otro lado es su esposa y le ama, Absalon se ve enfrentado a una de la decisiones mas difícil de su vida.

Por otro lado y a espalda del mismo Absalon, Anne inicia una relación amorosa con Martín lo cual produce que ella, vuelva a la vida, no una física sino una vida nueva del alma, el amor la atrapa y se envuelve de tal sentimiento no importándole el hecho de engañar a su esposo y padre de su amante, al punto de sentir el sentimiento oscuro de desear la muerte de su esposo, para que no se interponga con su amor por Martín. Pero todo esto empieza a derrumbarse cuando en un paseo en bote por un pequeño estero Martín le hace sentir que tal relación no tiene un futuro y que lo que están haciendo esta mal delante de los ojos de Dios y de su padre a lo que Anne se rebela contra esta idea por nada del mundo aceptaría perder lo que han conseguido juntos

En esa misma noche Absalon vuelve desde el hogar de Laurentius parte del clérigo de la iglesia quien había muerto en extrañas circunstancias, el camino junto

a un sacristán es dificultoso, ya que se ha iniciado un fuerte temporal con mucho viento, lo que inquieta a la madre de Absalon y a Martín, pero Anne no se inmuta y al parecer le agrada la idea de que su esposo no llegue.

Pero tras unas horas llega Absalon quien se siente muy agotado y con fuertes dolores, Anne le atiende, mientras tanto Martín procede a retirarse a su dormitorio, en ese instante Absalon y Anne comienza una conversación. En ella le confiesa sentirse muy próxima a la muerte y le pregunta si se la ha deseado en algún momento, a lo que Anne llena de soberbia y orgullo responde que si, y luego le confiesa que tiene una relación con Martín y que desea que muera pronto, esta revelación impacta a Absalon, quién sufre un fuerte ataque al corazón lo que le provoca la muerte.

Finalmente ya en el procesó final del velatorio junto con los eclesiásticos de la iglesia Martín procede a dar las últimas palabras para despedir a su padre, en ese instante Merete interrumpe tal ceremonia e increpa a Anne y le acusa de haber asesinado a su esposo por el hecho de ser una bruja, Martín en principio sale en defensa de Anne pero cuando Merete insiste en tal acusación instándola a jurar delante del ataúd su inocencia, Anne se ve enfrentada al procesos mas doloroso de su vida, en primer lugar, reconocer tal falta de ser culpable de asesinato y aun mayor despojarse del amor y convencida de que sin el amor de Martín la vida ya no tiene significado para ella, por lo que se mantiene en un estricto silencio.

El sacrificio del la libertad

Como se dijo en párrafos anteriores el relato comienza cuando llega el hijo de Absalon quien es hijo de otro matrimonio que tuvo este Pastor y todo empieza en una relación de amor entre el hijo y la esposa de Absalon, quien no se da cuenta hasta una de las últimas escena, donde Anne le confiesa relación con Martín y este muere. Pero más allá de esta línea general del film, existe un punto relevante que vale la pena mencionar y que se plantea abiertamente en la película y es el hecho de que Absalon siendo pastor envió a la muerte a una mujer que había sido acusa de practicar brujería quien (antes de ser quemada) le recordó a Absalon de que su esposa Anne también era una hechicera, ya que la madre de Anne también había sido una bruja.

Sin duda esta situación acongojo mucho al pastor ya que debía tomar una decisión, por un lado amaba a Anne pero, por otro lado ama a Dios por lo tanto

debía tomar una decisión sumamente importante y era inculpar o no a su propia esposa, lo que lo hace un personaje relevante dentro de la historia, pero acá el personaje fundamental es Anne quien siendo una mujer muy joven fue obligada a casarse con Absalon, ella vive bajo una sumisión, característico de las mujeres de esa época quienes no se les consultaba por lo que querían, sino que las decisiones se tomaban en relación a lo mejor para una familia o sencillamente por conveniencia.

Anne era una persona débil, solitaria, de un espíritu pobre, vivía con un dolor en su corazón y era saber que no amaba a ese hombre sino que ahora amaba a su hijo, él era su verdadero amor, pero le era prohibido por ser el hijo de su esposo. De un modo objetivo, ella pasaba a ser la madre de él, pero el amor que sentía el uno por el otro, prospero.

Anne empezó a llenarse de vida de lo cual Absalon se dio cuenta (y se alegraba por ello), pero mientras esto pasaba con Anne, Absalon estaba muriendo, su alma estaba sufriendo mucho, hasta que, Anne al ver que su amor por el hijo de su esposo era más grande, deseo que su esposos se muriera, ya que ya no lo amaba, fue tanto el deseo que tenia Anne que Absalon falleció después de que Anne le confesara que amaba a su hijo más que a él y que anhelaba que se muriera para ella ser feliz.

Al momento del funeral de Absalon es donde ocurre la crisis para Anne, el dolor que le profana su amante al apartarse de ella y acusarla de brujería al igual que su suegra, quien es la persona que le inculpa delante de los pastores en medio del funeral de Absalon, me refiero a la crisis del amor, el dejar a su amado, es esa crisis de reconocer su estatus de hechicera y abandonar su amor. Se puede entender como razón profunda, porque Anne hace este reconocimiento de pecado ante todos, y esto debido a que su único amor la abandonaba, ya no tenía razón para vivir y prefería la muerte que vivir el calvario, sin duda esta decisión de Anne va en directa relación con lo que Kierkegaard decía sobre el segundo estadio, el ético, en este sentido, cabe entender que Dreyer no nos narra una historia, si no que nos sitúa en posición de contemplar las causas de la tragedia, las bases que la sustentan la represión, la ignorancia, la envidia y la respuesta que Anne, un ser libre, da a la misma.

Por lo tanto el viaje de estadios que hace Anne es a partir del estadio estético el cual ya hemos visto y tiene directa relación con una persona egoísta que solo vive el momento, de esa manera se nos presenta Anne en un principio, una mujer que

es observadora, que vive bajo un yugo y no hace nada por cambiarlo. En este punto se puede caer en confusiones ya que nuestro personaje cumple con ciertas características de una persona que se encuentra en el estadio ético, pero esto no es así por el contrario Anne viaja de este estado estético hacia el ético. Al momento de descubrir el amor se rompe este lazo con lo estético, por la desesperación de Anne por haber encontrado un propósito como es el amor, pero este paso o ascenso al nivel ético no se traduce en un paso mayor como lo es al estadio religioso, sino que en el caso de Anne no logra llegar a este punto culmine de la existencia y a diferencia de Juana y Mikkel, solo llega alcanzar lo ético, por lo tanto la capacidad de amar no significa en base a lo que propone Kierkegaard que sea un requisito para pasar al estadio religioso, ya que el amor de hombre no es el mismo que el amor de Dios, el cual podemos encontrar significado de amor en la Palabra de Dios (Biblia) <<...*el amor es sufrido, es benigno; el amor no tiene envidia, el amor no es jactancioso, no se envanece; no hace nada indebido, no busca lo suyo, no se irrita, no guarda rencor; no se goza de la injusticia, mas se goza de la verdad. Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta, el amor nunca deja de ser...*>>¹⁸

Al igual que en La pasión de Juana de arco, se buscara concentrar y sintetizar los significados.

Lo referencial: En un pequeño pueblo danés en el año 1623. Anne Pederssøn, una joven mujer, es acusada de asesinato y brujería contra su propio esposo, pastor de la comunidad.

Por lo tanto más allá del vestuario, de los decorados que construyen este film los cuales dan luces de la época en que se vive, Dreyer opta por usar un sintagma descriptivo como los enunciara Metz, en donde utiliza planos detalles de elementos, en este caso de textos para acreditar la época en que transcurre tal hecho, así lo comprobamos al inicio de la película, en el cual tenemos el papel de acta de juicio sobre Marte Herlofs (imagen 2.1), en donde aparece la fecha del acontecimiento y deja claro que es en 1623. Luego de haber transcurrido a lo menos un día del juicio, tenemos la posterior muerte de la anciana en la hoguera, acusada de ser hechicera, al finalizar esta escena tenemos Absalon esposo de

¹⁸ 1 corintios 13: 4 – 8 Biblia Reina Valera, Sociedad Bíblicas Unidas, 1960.

nuestra protagonista, quien es uno de los clérigo responsable de la congregación del pueblo, escribiendo una carta de testificación donde nos revela que el juicio se había llevado con normalidad, nuevamente tenemos la fecha que no hace más que confirmar el periodo de la historia.

Por otro lado la historia se sitúa en un pueblo con evidentes características campestre, mostrada especialmente en los planos exteriores en donde se ven arboles, montes, riachuelos, un canal de regadío etc. además de presentarse en la primera escena animales en la casa de la anciana Marte Herlofs (imagen 2.2-3-4). Todo signos que atestiguan el tiempo y el espacio haciendo de un modo tangible lo global de la película.

Lo explícito: Una mujer casada con el pastor del pueblo, ama profundamente al hijo de este, quien es parte de un matrimonio anterior.

Generalmente los significados explícitos en las películas de Carl Dreyer se nos presentan en los diálogos de los personajes, si bien podemos inquirir que tal argumento se nos presenta en el aspecto visual y sonoro, Dreyer hace gala de la utilización de los diálogos para ello, en este caso Anne es quien nos confirma el hecho de que es la esposa del pastor tras haber protagonizado un altercado con la madre del acusado (imagen 2.5), de esa manera cada personaje y su rol en el relato se confirma mediante los diálogos, en el caso del pastor a través de la carta que escribe de la bruja Marte Herlofs, quien ha sido acusada de brujería, también lo vemos como un líder eclesiástico quien manda en los actos de tortura contra la anciana hechicera y así el proceso de quema de la mujer anciana, entre tanto Martin al igual que los anteriores personaje se presenta frente Anne como el hijo de Absalon por lo tanto se reconoce como hijastro antes su nueva madre quien es más joven que él (imagen 2.6).

Ante esto empieza a desarrollarse tal relato que tiene como principal personaje a Anne quien es mostrada como una tranquila mujer, y de buen comportamiento, pero su mirada es misteriosa y profunda (imagen 2.7). Así inquirimos que el personaje está atado bajo una vida de rigidez e intolerancia, reflejada claramente en la figura de la madre de Absalon (imagen 2.8). Pero Anne empieza a buscar amor y sabiendo tras la confesión que le hace su esposo en un momento dado en el cual le dice que su madre era bruja y tenía poderes para la invocación, en ese instante Anne oscuramente desea tal poder y desea el amor de Martín su hijastro

(imagen 2.9) y así se inicia un amor entre esta joven pareja a escondidas del esposo de Anne, prueba de ello es al momento que estando en el comedor besándose, al escuchar un ruido, cada uno procede a volver a sus lugares, tiene una actitud sísticamente como si nada sucediera.

Anne se entrega por completo al amor por ello luego de la escena en que ella consuma por primera vez en un beso (imagen 2.10) el amor con Martín, se van de paseo hacia al campo, caminan bajo la luz de la luna mientras Absalon permanece solo en su habitación, concentrado en sus pensamientos. Anne y Martín prosiguen su paseo, se acercan a un pequeño manantial, Anne le da a beber con sus manos, llegan a unos matorrales, se sientan sobre la hierba y acaban tumbándose para entregarse mutuamente en lo que Anne le dice a Martín que la abraze y que la haga feliz (imagen 2.11). Así amor se hace manifiesto como uno de los pilares del film, en contraposición con el seguimiento irrestricto de los modelos religiosos que regían en aquel lugar. Cada personaje se hace estandarte de cada tema que Dreyer nos quiere expresar, con ellos se encarna las distintas expresiones de un mismo posicionamiento, así tenemos a los dogmáticos personajes, en primer lugar a Merete con inflexible carácter como reflejo de la religiosidad o como Absalon dividido a sabiendas de su funcionalidad o como Martín adaptable por pura conveniencia dada los momentos.

Lo implícito: Se posiciona como el film de una mujer prisionera de su vida eclesiástica y ruda que se ve libertada por el hecho de aprender amar.

Anne esta prisionera de tal sistema rigurosos e inflexible de la sociedad, desde el atrezo a los movimientos de los personajes, sin olvidar una iluminación contrastada que transmite el opresivo clima en el que se desenvuelve los personajes, existe una dualidad entre lo que burdamente se podría llamar el bien y el mal, o la lucha del amor contra la perversidad, intolerancia, inflexibilidad. Pero en el inicio esta doble forma de ir construyendo el relato se inicia con Anne prisionera de su estado, encerrada en el hogar con una iluminación con marcados contrastes en su rostro y así desde una de las ventanas de la casa con rejas (imagen 2.12-13-14), Anne ve como Marte Herlofs es conducida al patíbulo en presencia del pueblo, los jueces y el coro de niños dispuestos a entonar sus cantos terroríficos, pero Anne busca la libertad, busca escaparse a este mundo dogmático y se refleja al momento que Anne le pregunta a Absalon si de verdad su madre tenía poderes extraños. Ya no lo hace por averiguar una verdad, sino

con el afán de quien también quisiera tenerlos para conseguir a el amor de Martín, desde ahí empieza el viaje de la libertad del amor hacia otro estadio del ser, así vemos el cambio en Anne, agradables paseos por el campo. Los dos se sienten muy dichosos juntos. Contemplan y disfrutan de la vida que les rodea (imagen 2.15-16-17), mientras Absalon se ve sumido en la tristeza y desdicha de estar cometiendo un pecado, está encerrado en sus sentimientos de culpa y así nos muestra Dreyer encerrado entre cuatro paredes a tal hombre, abatido por sus culpas (imagen 2.18), así podemos ver este contraste espacial entre el campo, luminoso, aun en la noche, abierto. Anne está libre, iluminada por la libertad de amar y ser amada. Pero su amor se ve oscurecido por su deseo que tal amor se concrete destruyendo el obstáculo que lo impide y que es su propio esposo, Anne anhela la muerte de Absalon, al tiempo que durante la conversación con Martín, expresa que a menudo piensa en la muerte de su esposo (imagen 2.19), este, en medio de la noche, se detiene aterrorizado y le dice al sacristán que ha sentido como si la muerte le hubiese tocado (imagen 2.20), tornando mas tarde en una inevitable realidad, al momento de la confesión de Anne que le engaña y que desea su muerte (imagen 2.21), provocando la muerte de Absalon (imagen 2.22) y asimismo esta muerte significado de la libertad se consume, pero ¿a qué precio?, sin duda el más alto al que Anne podría imaginar, la muerte trae para ella condenación, no la de tal vez asesinar a su esposo con tal brujería, sino de perder lo que más amaba, esa libertad de amar a Martín esa relación íntima establecidas con Martín, la ha transformado imprimiéndole fuerza y valor, pero Martín cree que lo mejor sería su pecado de amor, que muriera juntos con ello.

Ya Anne acusa por su suegra y rechaza por Martín ante el féretro de Absalon (imagen 2.23) y una multitud de clérigos al igual que Juana antes a sus acusadores es instada a que pruebe su inocencia sobre el cadáver de Absalon. Pero Anne se siente definitivamente sola y abatida, como si todo se hubiese perdido para ella, y abrumada por la fatalidad que la rodea renuncia a defenderse de las acusaciones (imagen 2.24).

Solo el amor se nos presenta como el único virtual recurso para sustraer el poder y a la muerte que conlleva.

Lo sintomático en tiempos de donde lo dogmático es pilar de una sociedad hermética e inflexible, el amor nace como el camino hacia la libertad.

Dreyer no hace un film religioso, sino un film del amor por lo tanto se interpreta que lo que busca el realizador es colocar en evidencia la intolerancia de la cual es objeto Anne, es decir, la religión es el referente que moldea y condiciona las actitudes de los personajes, constituye el marco diegético en el que se desenvuelve y establece el punto de vista respecto a la cual brota todo el sentido del discurso, enmarcadas a mediados del siglo XVII (imagen 2.25-26-27), *Dies Irae* conformo junto a *La pasión de Juana de Arco* y *Ordet* la trilogía que Dreyer dedico explicita y abiertamente a la religión.

Diríase que Dreyer hubiese estado interesado en mostrar alguna de las maneras con las que la religión ha mantenido su poder y configurado un determinado tipo de subjetividad a lo largo de la historia y así aplicar argumento suficiente para condenar a la hoguera según la preceptiva religiosa, la brujería representa en *Dies Irae* una fortificación de la individualidad, un ejercicio de libertad a la que se somete el personaje de Anne, destrozando su interior que bien se refleja en este dialogo pronunciado por Anne al final del film en clara alusión a las mismas palabras que había dicho Martin en los días en el que el amor era lo único para ellos, pero ahora ya no, Anne está absolutamente sola.

<<Yo veo a través de mis lágrimas....

Pero nadie viene para secarlas>>.

Ordet: La creencia

Como sucede con las obras maestras Ordet es una película de una extraordinaria belleza formal, en ella la base y la forma son del todo fuerte. Dreyer renueva el lenguaje cinematográfico, buscando conseguir adaptar la historia que tiene y lo que se desprende de ella con la forma audiovisual, con las herramientas estrictas del cine. El propio Dreyer sentenciaba que existe una estrecha semejanza entre una obra de arte y un ser humano, una y otro tienen alma, que se manifiesta a través del estilo, el creador fusiona los diversos elementos de su obra y obliga al público a ver el tema con sus propios ojos.

La inconmensurable grandeza artística de Ordet, una de las más altas cimas de la espiritualidad contemporánea y casi con toda seguridad la película más profundamente religiosa de la historia del cine. Este film logra la armonía de conjunción entre la forma y el contenido, entre el perfecto dominio de la técnica, la rigurosa utilización de un lenguaje personal, en este caso el propio del lenguaje cinematográfico, entre el estilo en definitiva, y, de otro lado, su dimensión narratológica en Dreyer, lo que pretende es transmitir al espectador una particularísima idea de la fe y de la trascendencia de esta. Dos de los temas que más interesaron y que fueron constantes, el cuestionamiento religioso y el amor junto como ya se dijo con la intolerancia, la tragedia. Para Dreyer forman parte de un mismo objeto de estudio y acercamiento al ser humano. En sus films no es posible saber si la religión es resultado del amor, o viceversa.

La película ha sido filmada en exteriores e interiores naturales, está rodada en escenarios naturales y en blanco y negro. La ya citada austeridad de la puesta en escena es totalmente adecuada con el clima campesino en el que se sitúa la acción de la película. El ambiente, los encuadres y los movimientos de cámara parecen con el decorado y los personajes al son de la misma música, la acción, su excelente utilización del tiempo, la armonía y los ritmos internos de los planos, muestran una pura expresividad cinematográfica en relación a la construcción de sus personajes. Dreyer ha quitado de en medio todo lo innecesario y redundante, para buscar la máxima nitidez de la figura dramática. En pocas películas como esta, se tiene la sensación de estar allí, en el lugar mismo de la acción, asistiendo al acontecimiento. Dreyer declaraba que el estilo de una película nacía de la fusión de los diversos elementos de la misma. Si exceptuamos sus primeros trabajos, su obra es firme e independiente de modas y corrientes cinematográficas. Asimismo

en Ordet arropó toda la narración en una suerte de sobriedad muy coherente con su concepción religiosa. Nada es gratuito ni caprichoso en Dreyer. Los planos secuencias, claros y luminosos, son largos y pausados en absoluto lentos, ya que poseen el ritmo justo y adecuado. La cámara se mueve sujeta a una especie de invisibilidad. Las lentas panorámicas nos llevan de un personaje a otro según una lógica que pronto se revela como absolutamente necesaria.

Lo extraordinario de Ordet es, no obstante, la inquietante atmósfera que atrapa al espectador. También durante toda la noche de agonía de Inger y su velatorio final, el espectador, creyente o ateo, está esperando que se produzca el milagro, un milagro que no viene con trucos, que no se dice al final que ha sido un sueño o una fantasía. La empatía que, tanto por su lenguaje y sus formas precisas, audaces y siempre necesarias por el alma de sus personajes en especial por el proceso interno en que se encuentra Mikkel (esposo de Inger quien muere tras el parto de su hijo) y por el manejo del tiempo, consigue transmitir es sobrecogedora escena final. Un milagro fílmico, una honestidad increíble que nos introduce en el seno de esta familia campesina de los años veinte, haciéndonos partícipes de cada uno de sus conflictos y también de su ternura. La precisión realista con la que Dreyer construye Ordet, es de una fuerte carga metafísica. Y es por eso que Dreyer propone sobre la atracción (y que ya se ha mencionado en párrafos anteriores), es que esta resulta de la extremada concentración realista y que Dreyer define como:

<<"El artista debe describir la vida interior, no la exterior. La facultad de extraer es esencial a toda creación artística. La abstracción permite al realizador franquear los obstáculos que el naturalismo le impone. Permite a sus films ser no solamente visuales, sino espirituales">>¹⁹.

Puede que el espectador actual de una película tan sosegada, de largos planos secuencia que no son lentos, ya que se adaptan perfectamente a la acción que narra con tan pocos cortes, marca por una gran frontalidad, la casi ausencia de los planos cortos y esa interpretación tan contenida, distante, en la que los personajes apenas se miran a los ojos, se le haga difícil al principio. Por la honestidad de su puesta en escena, de su forma aunada al contenido, de su ritmo austero, en que

¹⁹1ª ed. Cahiers du Cinéma, 1997, extracto recopilado en CARL T. DREYER: REFLEXIONES SOBRE MI OFICIO, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

todo parece flotar, desde la mirada errante de Mikkel al momento de la muerte de Inger. Detona lo que Dreyer hablaba de abstracción en este caso de los espacios que, aunque vestido de mobiliario realista, tiene una austeridad y desnudez casi irreal y sin duda, el buen arte y por extensión del cine dos de las más bella secuencias jamás filmadas, por supuesto, la secuencia final en la que el hermano esquizofrénico, ahora mas cuerdo, resucita a Inger, pero también cuando este y la niña hablan sobre la muerte de la madre y la posibilidad de despertarle. Un perturbado Johannes y una niña, los únicos que creen entre tanto creyente, y es interesante esta manifestación de fe por parte de este niña, ya que Cristo en su Palabra decía o hacía referencia a los niños como seres puros y sinceros llenos de fe, no así en el caso del hombre adulto que vemos con un ejemplo de la Biblia, y es cuando Pedro camina sobre las agua, pero llega un momento que desconfía y su mirada se vuelve a lo terrenal por lo que se empieza a hundir.

La historia.

La historia de la película, basada en un drama de Kaj Munk²⁰, se sitúa en el cerrado ambiente campesino crispado por intransigencias puritanas. Ante la irrupción de la muerte tan sólo un pobre loco que afirma ser Jesucristo y una niña mantienen la fe íntegra y total. Lo que se plantea como fondo es un enfrentamiento entre la que podría denominarse religión oficial y la heterodoxa. Como en otras películas del autor, existe en la historia una visión religiosa profunda y una sublimación del dolor y de la muerte. Sin embargo, en Ordet la vida posee un hondo sentido de revancha respecto a la muerte.

La palabra nos presenta una familia que vive en medio de un bosque. Los Borgen tienen tres hijos. El primero, Mikkel está en medio de una crisis espiritual, cuando su esposa, Inger, queda embarazada. El segundo, Anders, se ha enamorado de Anne, la hija de un sastre llamado Petersen, que está enfrentando a los Borgen por cuestiones religiosas. El tercero, Johannes, atraviesa la escena como una sombra, con gran solemnidad de movimientos y una mirada perdida. Es un estudiante de teología que ha enloquecido, leyendo a Kierkegaard y ahora se cree Jesucristo.

²⁰ Kaj Munk nació en Maribo, isla de Lolland, el 13 de enero de 1898, muere en Silkeborg, 4 de enero de 1944, fue un teólogo, pastor luterano y escritor danés.

Cuando Inger y su hijo mueren durante el parto, todo parece desmoronarse. Mikkel está a punto de perder la fe para siempre, el padre se desespera y Anders es rechazado por los Petersen. Solo una niña mantiene la calma, confiada en las palabras de Johannes, que anuncia el milagro de la resurrección. Estamos ante el misterio de la fe, la locura de una esperanza infantil en la palabra que hace nuevas todas las cosas.

Cuando su padre le brinda a Mikkel la consoladora reflexión religiosa de que su mujer está en el cielo, el responde con espontaneidad y firmeza: *“También amaba su cuerpo”*. La espiritualidad de Munk y Dreyer es en este sentido muy protestante. Su esperanza no esta en una realidad impalpable, como la que disfruta el alma en ese periodo intermedio que denominamos el Cielo, sino en la visión última de la resurrección de la carne. En la obra de Munk, de hecho la locura de Johannes tiene su origen también en la muerte accidental de su prometida. Por eso Dreyer presenta la muerte real. Y para que no haya ninguna duda, incluye insertos de certificados de defunción y esquelas, para mostrar la realidad también de la resurrección.

En la cocina del sastre le enseña a Anders una estampa con el típico grabado sobre la resurrección de Lázaro, pero su esperanza está sobre todo en el cielo. Por eso cuando Inger pregunta dónde de esta el niño recién nacido, su cara se ilumina cuando su marido responde que esta con Dios. Porque Mikkel parece haber recibido la gracia de la fe, pero es al final de la película cuando irrumpe la alegría con el poder de la resurrección. El milagro es doble, en ese sentido. Esta es una escena que se nos muestran con una total naturalidad y una dominante serenidad. El magnetismo que desprende el personaje de la mujer resucitada es absoluto y el plano largo que Dreyer sostiene cuando su marido la abraza acaba por conferirle toda la humanidad que la escena necesita.

El camino hacia la fe

Ordet es un film denso, de un pausado devenir, de un desarrollo quieto, se consigue así una obra sin fallas y, por tanto, una obra perfecta. Su armonía artística en la cual la fotografía tiene una profunda carga poética, unidos a su capacidad de emocionar, hay pocos primeros planos, de escasa duración, pero de una exaltación y agitación fuera de toda duda, la eleva a la categoría de milagro cinematográfico. La puesta en escena de la película, a nuestro juicio muy

abstracto de principio a fin, sobre todo en la larga y extraordinaria secuencia última del milagro, de una economía de medios y de una estilización extrema. Los elementos y objetos materiales que componen las diferentes escenas, a pesar del realismo del mobiliario y de los vestidos de los personajes, que son los auténticos de los campesinos de esa región de Dinamarca, poseen siempre una significación precisa y en absoluto han sido escogidos arbitrariamente, esto es, la selección de su número, la disposición del encuadre y la sobriedad ornamental están en perfecta concordancia con el contenido religioso del film, sabiendo además como hacerlo, es muy evidente en los movimientos de cámaras y en el uso de los planos, en el empleo del tiempo y en la dirección de los actores.

La cámara se desplaza en función del punto de vista del alma del espectador, a cuyo interior únicamente se dirige el autor, es decir como si la cámara fuese nuestra propia mirada y así ver más allá de Mikkel, sino la crisis respecto al existir de él y de un posible Dios, es tan sencillo como decir creer o no creer, se tiene fe o no se tiene, pero lo que Dreyer desea y nos obliga que adoptemos este juego estético narrativo profundo para entender su forma de hacer cine.

Hay veces en que el espectador parece anticiparse a los movimientos de los personajes, cual si estuviese en el escenario con ellos. En la secuencia en que Inger y Morten se encuentra junto a la mesa de la estancia principal tomando café, inesperadamente vuelve la cabeza hacia su espalda, en dirección a la puerta que hay detrás suya, a la derecha del campo visual. La cámara se desplaza entonces, con suavidad, también a la derecha, recorriendo la distancia hasta la puerta mediante un plano vacío de presencia humana pero cargado de tensión, y constatamos que el ruido que provoca el giro de la cabeza y de parte del cuerpo de Inger lo acaba de producir Johannes, que entra en la habitación. La cámara se detiene en este último personaje mientras pronuncia unas extrañas palabras:

Johannes: - *un cadáver en el salón*

Para volver de nuevo en recorrido inverso hacia la mesa y podamos así comprobar la inquietud que la frase de Johannes origina en sus oyentes, sobre todo en Inger. Cualquier película de la época hubiera hecho uso, en una escena con una situación similar, del plano contra plano; Dreyer, en cambio, lo suprime radicalmente. No hay un solo plano contra plano en *Ordet*. La utilización del plano circular también es revolucionaria. En la extraordinaria escena en que Johannes y Maren mantiene esa conversación maravillosa y tan llena de naturalidad en la que la niña le pide a su tío que si su madre (Inger) se muere, la despierte, el prodigio

en verdad consiste, de un lado, en el extraordinario movimiento circular que las cámara describe alrededor de ambos personajes, quienes cambian ligeramente de posición a medida que la cámara se desplaza, y, de otro, en el tiempo interior del plano mismo, tan rítmicamente pausado y acorde con el tono y el contenido de lo que habla Johannes y su sobrina. Ha sabido hacer uso tan adecuado de un concepto tan difícil como es el del plano secuencia, cuya prolongada duración se sostiene gracias a la tensión dramática y a ese tiempo interior de los planos a que nos hemos referido.

El generoso empleo del plano secuencia en *Ordet* contrasta con el ilimitado uso de los primeros planos, de los que solo hay tres en toda la película. Pero el auténtico contraste se establece, por lo que al empleo de los primeros planos se refiere, entre *Ordet* y *La pasión de Juana de Arco*, esta última tan abundantes de primeros planos, sobre todo en las escenas del juicio. La razón de ello consiste en que en *La pasión de Juana de Arco* lleva Dreyer hasta el límite de las posibilidades expresivas del cine mudo, como si intuyese o se adelantase al sonoro, mientras que en *Ordet* el ritmo y el tempo son otros. Los movimientos y los gestos de los personajes no solo se sustraen a esta singular concepción del tiempo cinematográfico, sino forma una unidad con él. Mas que actuar al modo normal, Mikkelsen simulan interpretar para sí mismos, reflexiona cuando habla, parecen estar suspendidos, como gravitando, sobre todo Johannes. También esta cuidada hasta en sus más mínimos detalles de composición de estos personajes y de los objetos en el espacio que le rodea. La panorámica sobre la cabeza de los asistentes a la ceremonia religiosa en casa de Peter el sastre, es un prodigio de composición de cuerpos en el espacio cuya densa atmósfera parece impregnar el ambiente de la escena de Dreyer, tamizada por una luz difusa y mortecina.

En Último lugar, *Ordet*, que en cierto modo es una película intemporal (las únicas referencias al presente en el que se rodó la cinta viene dadas por un teléfono y por un automóvil del que tan solo se ve el reflejo de sus faros en la pared de una habitación) y una película complementativa, en la que casi no hay acción, si que esta, sin embargo, transida de conflicto, atravesada, como si dijéramos, por una tensión dialéctica entre calma y la tempestad; este conflicto paradójico e insondable, esta en íntima relación con la fe es característico del estilo de Dreyer, en esta película el tema es la fe y de la trascendencia dentro de la mayor cotidianidad y sin ningún énfasis, estos es, sin retórica ni grandilocuencia alguna.

No hay que olvidar que la película es la adaptación de una obra de teatro, Dreyer se situaba en la difícil situación de abstraer el teatro, y la mayor diferencia entre teatro y cine tal vez sea la misma que entre representar y ser.

Dreyer también declaró algo parecido: << *la esencia más íntima del cine es una necesidad de verdad* >>. El director danés usó el teatro para llegar a un cine que nos ha hecho olvidar la cámara, respeta las leyes teatrales y cinematográficas.

Es decir usa lo mejor que ve en el teatro para aplicarlo al cine, como si el teatro en actitud de sacrificio, elimina todo lo que de falso contiene y acerca la verdad al cine concediéndole su espacio. Ciertamente el teatro con sus leyes establecidas pierde originalidad, ya es difícil sorprenderse, perdió todo el misterio, algo que el cine tiene, al igual que la fe.

En la película no hay acción, no podemos analizarlo de un punto de vista superficial ni tampoco encasillarle en un relato clásico, pero sí encontramos conflicto, situado en una tensión entre calma y tempestad desde los personajes que interactúan con Mikkel (algo íntimamente relacionado con la fe). El milagro que vemos en la película, sólo es comprensible desde la fe, esa fe inocente (un poco perturbadora) que sin ser consciente posee la pequeña Maren, quién representa esa fe inocente profundamente relacionada con lo que Cristo dijo: <<...*“Dejad que los niños se acerquen a mí”*>>²¹.

o como lo plasmara Kierkegaard en su texto *Temor y Temblor* a propósito de la fe en Abraham: <<*Por la fe abandono Abraham el país de sus antepasados y fue extranjero en la tierra que le había sido indicada. Dejaba algo tras el y también se llevaba algo consigo: tras el dejaba su razón, consigo lleva su fe; sino hubiera procedido así nunca habría partido porque habría pensado que todo aquello era absurdo*>>²².

En el caso del personaje Morten (anciano) se considera un creyente acérrimo pero vive convencido de no haber sabido cautivar los dones de Dios con sus oraciones, se siente destrozado por sus anhelos religiosos y de ver como estos no se cumple; su deseo era ver a Johannes convertido en un gran reformador religioso. Pero esta aspiración no le ha sido concedida, ¿o es que Johannes es más que un reformador religioso? Evidentemente no es casualidad que Morten

²¹ Marcos 10:14, Biblia Reina Valera, Sociedad Bíblicas Unidas, 1960

²² Søren Kierkegaard, TEMOR Y TEMBLOR, Ed. Altaya, Barcelona, 1998, Pág. 12

tenga tantas semejanzas con el padre de Kierkegaard. Que expresa Vicente Simon Merchan en el *Estudio Preliminar* de el libro *Temor y Temblor* el que dice: <<...mientras enseña al niño (Soren Kierkegaard) que el hombre vive en estado de naturaleza caída y que se encuentra desvalido, va sembrando en su hijo los gérmenes de una desesperación y una angustia que dará frutos muy pronto>> en alusión a la tragedia de Michael Pedersen, padre de Kierkegaard quien en su juventud oso a enfrentar a Dios, el cual por esta aberración lo predestino a la maldición.

Inger esposa de Mikkel, tal vez el personaje mas religiosos de este film que en su bondad es comprensiva y acepta con sufrimiento las tristezas de Morten y los desvaríos de Johannes, lo hace no porque siga a pies juntillas una actitud religiosa concreta, sus actos tienen como fin propiciar que el amor prevalezca por encima de todas las creencias con la máxima generosidad y desprendimiento.

Por otro lado Peter el sastre representa la fe dogmática y equivocada, esa fe que tanto critica Kierkegaard, fundamentada desde la colectividad, una colectividad hipócrita, no desde el individuo, una concepción de la religión intransigente, fundamentalista y que al igual, Dreyer busca en sus film hablar, de una fe oscura y fanática de la cual hace referencia en una entrevista en el que el entrevistador Michel Delhayé le pregunta a Dreyer a raíz de un comentario que hace esté (Dreyer) sobre Kaj Munk y de su visión respecto al amor, y a lo que Delhayé le pregunta a partir del hecho de que en Dinamarca en el siglo XIX predominaban dos corriente religiosas la reforma de Grundtvig, y la segunda a las ideas de la misión interior, producto de las enseñanza de Kierkegaard²³.

Y Michel le preguntaba si él (Dreyer) había vivido esos enfrentamiento entre esas posturas a lo que Carl Dreyer contesta: << esa segunda forma de cristianismo, severa, a menudo fanática y que instaure un divorcio entre pensamiento y acto, se da sobre todo en el Jutland occidental...>> y termina refiriendo a estos conflicto religiosos con su visión respecto a ello diciendo: <<... la de la tolerancia o la intolerancia entre dos posturas religiosas era algo que no me gustaba, porque nunca he admitido la intolerancia bajo ningún concepto>>²⁴. Y es esta intolerancia

²³ El problema de la fe, que ocupara buena parte de la reflexión danesa durante el siglo XIX y que diera a luz al filósofo de la religión Søren Kierkegaard, es también una de las principales fuentes de inspiración del cine nórdico.

²⁴ BUÑUEL, DREYER, WELLES: André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Michael Delahaye, Charles Bitsea, Jean Domarchi; Entrevista con Carl TH. Dreyer por Michel Delhayé. Cine y Tragedia, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, Pág. 38.

la que busca retratar Dreyer en la mayoría de sus films que representa la pervivencia del fanatismo incoherente y estúpido, sus convicciones se muestran fundamentalistas negando algo tan humano e inherente a la vida como es el amor.

Y así nos presenta esta familia danesa del principio del siglo XX con Johannes el personaje más perturbador de la película, es creyente, el más creyente de todos, tiene una fe próxima a la locura, esa fe a la que se refiere Kierkegaard, una fe pasional, ilógica, y que el mismo Soren Kierkegaard resume en: *<<quien no se haya angustiado o desesperado no sabrá nunca lo que es la fe >>*.

Las ideas que son de verdad “creencias” constituyen los pilares de nuestra vida y por eso no tienen el carácter de contenidos particulares dentro de ésta. No son ideas que tenemos, sino ideas que somos. Son nuestro mundo y nuestro ser, pierden el carácter de ideas. Las ideas se tienen y sostienen, pero la creencia es quien nos tiene y sostiene a nosotros.

Las ideas nos las encontramos y en las creencias nos encontramos y que parecen estar ahí antes de que nos ocupemos en pensar, no llegamos a ellas tras un trabajo de entendimiento, sino que actúan ya en nuestro fondo cuando nos disponemos a pensar sobre algo. Hay que saber esperar, como hace Johannes al contrario de Mikkel.

Los personajes nos ofrece un compuesto de actitudes ante la religión, no sólo representa a un individuo, sino la posición de una colectividad, cada personaje representa una forma de conciencia. El médico, con su actitud frente a la religión, usa la ciencia como tapa del hueco que deja su ateísmo, le da un carácter que no debe ser propio de la ciencia, afirma en la película: *-Yo sólo creo en los milagros que nos da la ciencia-*.

Anders, el hijo menor, no está muy preocupado por la religión, con su silencio se podría pensar que es incrédulo, pero mas bien a el lo envuelve el amor de juventud, tal vez tanto para olvidar su misma existencia como ser.

Este film de difícil análisis por el nivel cinematográfico empleado, logra que sintamos con cada personaje, dolor, placer, escalofríos etc. y aun es mas fuerte sentir lo que siente Mikkel, sin duda la persona en cuestión en este film, ya que éste se nos muestra desde un principio como un buen hermano, un buen hijo, un buen padre, un buen esposo, bondadoso, un hombre bueno, pero le faltaba algo, ¿que será?, pues la fe, un hombre que según sus propias palabras no tenia ni siquiera fe en la fe, por ello al contrario de Anne el ya esta en el *estadio ético* que

nos habla Kierkegaard, donde se hace parte del problema, se hace parte de la familia, es correcto, un ejemplo de hombre, pero aun así no le bastaba, por lo tanto su ascenso al *estadio religioso* es gavillado por un momento, por una palabra, es decir por la angustia, esta angustia de haber perdido a lo que mas amaba, un amor puro, pero amor de hombre, un amor digno, admirable pero no ese amor que nos lleva a la fe, Mikkel hubiera dado su vida por la de Inger así mismo como Abraham por Isaac, pero el padre de la fe entendió que para tener fe es necesario locura, tal vez la que tenia el mismo Johannes, pero como Dreyer nos presenta esta era una familia carente de fe al igual que todos los cristianos de aquel relato, sin duda una critica directa a la institución de la religión. Pero Mikkel y todas las demás debió ver para creer a partir de la angustia que lo llevo a la fe.

Así hemos llegado al final del análisis de este film, en que tomando lo propuesto por Bordwell y Thompson desentrañaremos los significados del film.

Lo referencial: Podemos determinar a partir de los significados tangibles, visibles y comprobables en términos visuales, sonoros y de argumento que el relato de Ordet trata de una familia campesina de los años 20 en Dinamarca que vive el milagro de Inger, integrante quien falleció tras un parto y horas mas tarde vuelve a la vida.

una serie de planos nos presentan esta vida rural de los años veinte en Dinamarca, en primer lugar la película nos manifiesta tal hecho al mostrarnos en planos generales el lugar, una zona campestre, junto a una hacienda bastante grande (imagen 3.1-2).

Luego en la presentación de los personajes y del relato que se ira desarrollando ya vemos en sus vestimenta, los decorados de la época a la cual pertenece Ordet, no es sino hasta pasado la mitad del film cuando empieza la tragedia de la familia Borgen y de Mikkel en la que vemos a este mismo hablando por teléfono (imagen 3.3), en dirección a la casa del doctor que aun no ha llegado y la situación de Inger es muy apremiante, ahora en ese mismo instante escuchamos el ruido de un motor y seguidamente vemos el reflejo lumínico de lo que al parecer son las luces de un vehículo, esto sin duda es confirmado por el mismo Mikkel quien le informa a su receptor (del teléfono) que el coche del doctor a llegado y finalmente tenemos la confirmación del año en donde acontece tal relato, esto lo podemos apreciar, ya en las últimas escenas tras haber fallecido Inger, por un doloroso y

difícil parto, vemos en un plano descriptivo, el acta de defunción el cual lleva la fecha indica y corrobora el año 1925 como el periodo que transcurre la historia (imagen 3.4). Ahora eso en cuanto a lo relacionado con el tiempo y lugar de los acontecimiento, pero en relación al significado referencial del film como ya se dijo corresponde a identificar los elementos concretos de la película y por lo tanto del relato general podemos extraer el hecho de que la familia durante el lapsus de un día y medio vive los momentos más difícil de su vida, empezando con la esquizofrenia de Johannes quien haber estudiado teología, se vuelve loco y pareciera que tal enfermedad ya no tenía sanidad.

Por otro lado, el otro hijo de Morten, Anders está enamorado de la hija del sastre quien es el líder de una religión al parecer contraria a la de la familia Borgen, por lo tanto el aspecto político religioso esta por sobre el amor de los dos jóvenes. Todo esto se ve aun más difícil y doloroso cuando la esposa del hijo mayor de la familia, Inger, pierde a su bebe que esperaba y, posteriormente fallece tras el parto, sin duda esto ahonda la crisis familiar de la fe, pero las esperanza no se han perdido, tanto Maren hija de Mikkel y el mismo Johannes, el rechazado hijo por la locura son los únicos capaz de creer en un milagro y por la fe de ellos, Inger vuelve a la vida, sin duda uno de los milagros mas grande, volver a la vida.

Lo explícito: Un hombre perdiendo todo atisbo de fe tras la muerte de su esposa. Vuelve a creer al momento que su esposa retorna a la vida.

En este punto de los significados explícitos de la película podemos afirmar que los signos que van construyendo el relato lo expondremos desde la mirada de nuestros personajes, y la relación global con la familia, por lo tanto tomaremos desde este punto de vista.

en principio entendemos que Johannes tras maldecir desde una pequeña colina a cuantos carecen de fe y olvidan a Dios (imagen 3.5), es una persona trastornada mentalmente, pero a medida que transcurre el relato sus diálogos cobran mayor relevancia, logrando posicionarse como el hilo conductor de tal tragedia familiar. Johannes nos habla de la falta de fe de la familia, de su nula creencia, esto se puede apreciar en la escena siguiente a la presentación, al momento que, Johannes enciende una velas, colocándolas sobre una ventana con el fin según afirma de iluminar la oscuridad de las tinieblas, a pesar de su locura pareciera que él tuviera más cerca del rostro de Dios llegando a contradecir al pastor de la

iglesia del pueblo quien al visitar a la familia, se encuentra primeramente con Johannes, ahí bien el personaje expresa, esta falta de creencia en su palabra, afirmando que las personas creen en los milagros de hace dos mil años, pero no creen en la actualidad, el pastor es tal su incredulidad que llama abominables tales palabras (imagen 3.6).

Johannes se nos manifiesta el personaje que tal vez es el más razonable de todo, aun en la escenas finales al volver de su estado de locura no ha perdido tales palabras y reprobando la falta de fe de todas las personas congregada delante del féretro de Inger insiste en la fe y en volver a la vida a su cuñada. Decir que este personaje está plenamente en el estadio religioso de Kierkegaard al contrario de su familia vive la fe de Dios no importando el rechazo, la incredulidad, religiosidad. Al único que responde es delante de Dios.

Dreyer vuelve a utilizar para hacer tangibles los signos referenciales los diálogos, de este modo cada personaje a través de ellos nos hace sumergirnos en sus propias vidas como el anciano Morten, que se nos confiesa fervoroso creyente, que vive convencido de no haber sabido atraerse los favores de Dios con sus oraciones, por lo que se siente desgarrado entre sus anhelos religiosos y la realidad que los deniega, Inger es la más paciente y sabia, busca que equilibrio para que la familia no se derrumbe, por otro lado nuestro Anders vive enamorado y su lucha es contra eso que se lo impide, Mikkel sumido en su sin fe (imagen 3.7-8-9).

Lo Implícito: La profunda transformación de un hombre hacia la fe.

Mikkel de todos los familiares e incluso de los personaje presentado en Ordet, es el único que vive la crisis interna de no creer, se siente en tribulación por no tener fe, mas sobrelleva tal crisis con dignidad, pero que se ve pérdida tras la muerte de su esposa (imagen 3.10), en la cual pierde absolutamente. A perdido lo que mas amaba, la razón de ser, su amor era muy grande, siente el dolor de la perdida, por lo tanto siente que pierde su propia vida, y así en las escenas finales lo vemos al momento de velar a su esposa no aceptando tal condición y reprochando que haya muerto (imagen 3.11), no tiene más fuerza y, cuando Johannes intenta resucitarla Mikkel mas que oponerse, solo lo deja actuar a Johannes mas no cree en nada más, pero es, aun más grande la fe de su propia hija y hermano, que Inger (como ya se ha dicho), vuelve a la vida y es en ese momento que Mikkel,

entiende lo que es la fe y se resume en la palabras que le dice a su esposa ya en vida que él ha encontrado la Fe (imagen 3.12-13).

Mikkel al igual que Inger vuelve a la vida, a la vida de la fe, traspasa el estado ético hacia el religioso, a través de la angustia de haber muerto en vida.

Es decir, la formalización de la película no depende de la cámara y sus variadas posiciones, sino de los personajes y sus movimientos, por ello la narración transita de la mano del montaje a favor del plano secuencia

De ahí que también el párroco, representante de la iglesia oficial y el médico, representante del racionalismo critico frente a toda metafísica, nos muestra sus opiniones ante aquello que vertebraba la narración (imagen 3.14), así el extravió mental de Johannes no es el tema con el que el Dreyer se relaciona, sino una licencia poética con la que quiere revelársenos.

Lo Sintomático: En una sociedad que ha perdido toda creencia, el milagro de volver a la vida, trae el retorno de la fe.

Ordet transcurre a principios del siglo XX, más o menos en el año 1925, en un momento histórico en que la modernidad ha hecho su irrupción cuestionando desde la razón todo un orden moral y político del mundo garantizado por Dios y sancionado por la iglesia (imagen 3.15-16).

La razón hay irrumpido con fuerza y el pensamiento ha dejado de estar necesariamente tutelado por la divinidad y se ve abandonado a su propia suerte, a las respuestas que le proporcione su propia actividad reflexiva. Por lo tanto la religión ha dejado de ser absolutista y ya no puede imponer dogmáticamente su doctrina.

Tras el film podemos interpretar de una manera más sintomática y tras el estudio de la relación de Dreyer y Ordet, nos presenta la crisis de la fe en la familia Borgen (imagen 3.17-18-19) y la intolerancia religiosa viva entre esta familia y la de Peter (el sastre), nos demuestra ese conflicto social que se vio a fines del siglo XIX y principios del XX, con la división en Dinamarca, entre dos manera de ver y vivir la religión, en el primer caso, una religión dura, intolerante y fanática, bien representada por la familia del sastre y que corresponde al lado del Juntland occidental (imagen 3.20-21), y por otro lado como así lo afirma el mismo personaje

Moren, una religión más alegre, que disfruta de la vida, pero carentes de fe al igual que la otra y que se puede atribuir al lado oriental de Seeland en Dinamarca.

Capitulo 3. Observaciones

Conclusiones

El cine representa papeles cotidianos de la vida real que pueden enfrentarse a situaciones que nos son familiares, por ello la actividad de ver películas se inicia aproximadamente a los dos años y termina a los setenta años, lo que supondría que mucho tiempo de nuestra vida estamos sentado presenciando relatos en la pantallas.

Todo este tiempo lo que hacemos es intentar interpretar los lenguajes fílmicos. Nos hemos ido habituando a diversos códigos que nos permiten hacer verosímil lo que vemos y gracias a estos códigos podemos adelantarnos a lo que va a suceder, saber qué elementos son importantes y cuáles no. De igual manera estamos acostumbrados a ciertos diálogos y maneras de expresión y como reaccionan los personajes ante ello, que el hecho de enfocar un reloj, por ejemplo presenta el paso del tiempo, etc. Todos los estereotipos cinematográficos a los que estamos por demás acostumbrados son una fuente de predictibilidad. Por ello el cine depende del espectador para existir como tal y tener razón de ser. Con base en experiencias previas de aprendizaje tanto cultural y social como de lenguaje y gracias a la interacción con otras películas anteriores, somos capaces de comprender e interpretar los códigos expuestos en la película. El creador se expresa a través de su creación esperando que esta sea decodificada por el receptor del mensaje. Plantear un mundo análogo al real, aunque muchas veces sobre-mejorado, para que pueda haber un reconocimiento e identificación que faciliten la comprensión del mensaje que, valiéndose de la veracidad y credibilidad del medio (imágenes respaldadas por sonidos), sea transmitido.

Hasta este punto se ha abordado el tema del cine desde una perspectiva de comunicación; como es que el emisor crea mensaje mediante su obra y como esta adquiere forma al ser percibida por un espectador o receptor del mensaje. Este receptor se encuentra influenciado por distintas variables al momento de decodificar la información sensorial y encontrar significados. Como hemos visto, la vida personal del autor y lo que hay querido expresar, el contexto, la influencia social y las convenciones tanto de lenguaje como de comportamiento son algunos de los factores que interviene al momento de la comprensión e interpretación de la película con el fin de introducirnos mas en lo que pasa por la cabeza del espectador al encontrarse frente a la pantalla de Carl Dreyer.

Y frente a ello el *arte cinematográfico* fue un texto relevante a la hora de afrontar el fenómeno cinematográfico en cualquiera de sus vertientes. Del libro que nos ocupa, lo más destacable es la sencillez en la exposición de sus principios teóricos de abundante ejemplificación, es un libro basado en el análisis práctico, no solo hay una parte exclusivamente destinada al análisis de diecisiete películas, sino que la explicación de los principios teóricos esta salpicada de abundantes aplicaciones prácticas. En este sentido el texto de estos autores es exhaustivo. Por ello el análisis teórico a partir de este texto fue fundamental en la investigación de esta tesis, porque de esta manera nos acercamos aun más al trabajo (aun por descubrir), en la cinematografía de Carl Dreyer, concretamente para los investigadores hispano-parlantes. Por eso el trabajo que realiza Carl Dreyer a partir de su cine es fundamental para el entendimiento de formas cinematográficas, que no están sujetas a un canon estándar para la creación, siendo así el camino llevado por Dreyer distinto y a veces pedregoso, ya que como se ha dicho anteriormente, no fue un director a famoso dentro del medio cinematográfico, mas se le conocía por sus constantes desacuerdo con la producciones, sus elevados presupuestos y la demora en el término de las obras, por lo que su filmografía no fue muy prolija, así los tres film de este estudio tienen una marcada diferencias entre el periodo de realización de cada una.

Y es este hermetismo de su trabajo que logra entablarse dentro las motivaciones a descubrir su cine y la propuesta estilística de él, como también sus concepciones religiosas, a partir de la significación y la forma en el cine. Para recurrir a la narratología en el cine que se ha transformado en el punto de apoyo para esta tesis, ya que de esta se toman los lineamientos narrativos para el análisis de las obras y los personajes de Dreyer, como también que tipo de estructura narrativa y estética tiene para soportar todo la significación de las películas. Al mismo tiempo llevar un orden cronológico en la evolución de las propuestas estilísticas de Carl Dreyer.

En este sentido la elección del este tema, fue una idea de acuerdo a las necesidades de conocer un más, la gran diversidad de argumentos religiosos en el cine y a su vez la implicancia en este arte. Por lo que esta investigación sobre "*Las manifestaciones religiosas en el cine de Carl T. Dreyer*" fue una propuesta de exploración para profundizar más sobre este tipo de obras cinematográficas y su relación con lo religioso, y luego demostrar aquellas concepciones cristianas religiosas de Carl Dreyer a partir de lo cinematográfico. Como primer tema se propuso que fuera sobre la relación cine y religión, para saber cómo se encamino esta comunicación en el cine y a través de que implicancias estéticas y narrativas

se genero dentro del mismo cine y tener en cuenta los conceptos para conocerlos y aplicarlos de acuerdo a las situaciones presentadas en cada obra. Para luego dar amplios criterios ya sea para determinar el nivel estético, ya sea puesta en escena, puesta en serie y encuadre y así una gama extensa de la crisis de los diferentes personajes que construyeron los films de Dreyer.

La selección de los modelos narrativos fue a criterio de cada una de las condiciones de investigación que se presentaron, por eso se decidió en el análisis, hacer una elección de modelos para el análisis lo que se resumieron en forma y significación. La división de los modelos que comprenden la narratología y que nos enseña que hay de diferentes tipos de análisis y de componentes estéticos para su realización, ya sea desde lo puramente visual hasta el aspecto simbólicos y cargados de significados como por ejemplo el reloj de la muerte presente en "Ordet". Se puede hacer un análisis de una película de acuerdo a los niveles ya nombrados que comprende la narratología y del tipo de estético que se encuentra en él. De ahí se puede decir que tanto el aspecto estético del film como los narrativos se puede desentrañar y a partir de sus personajes vislumbrar la construcción total de las obras de Dreyer.

De las películas.

La inicio de la investigación se presentaron diversos problemas asociados a cuestiones de nivel implícito o de interpretaciones subjetivas respecto a signos en las películas de Dreyer, por ello se sentó en la fases del mismo proceso para entender así la concepciones religiosas del director que se recurriera a un teólogo danés conocido como el "Padre del existencialismo" hablamos de Soren Kierkegaard, que en el siglo XIX, postulo los *estado de la existencia del ser humano*, dividiéndolas en tres categorías ascendentes, desde la estética, pasando por lo ético y culminando en lo religioso, eran tres modo de ver los estados por los cuales una personas podía vivir su existencia.

Todo esto se relaciono de una manera indirecta con lo que los personaje de Carl Dreyer manifestaban, por lo que a partir de datos históricos y signos en su propios film se llego a la conclusión de que había una fuerte relación entre Kierkegaard y Dreyer. Uno de los tantos signos claro y evidente que se presentan en el film Ordet, específicamente en la escena que el nuevo pastor del pueblo visita a la familia Borgen, encontrándose primero con Johannes en el comedor y, tras un

breve diálogo muy desconcertante, se reúne con Mikkel quien a partir del encuentro que ha sostenido el pastor y Johannes, comenta que se ha vuelto loco, debido a que estaba realizando estudios de teología y que su referente era Soren Kierkegaard, de acá se inquiera y a raíz de lo dicho por diversos críticos los cuales atribuyen en tal relación dentro de lo expuesto en el cine de Dreyer, que hay una profunda relación religiosa en las convicciones de Carl Dreyer. Esto no quiere decir (en ningún caso), que este director era un fervoroso creyente religioso, aun a pesar de haber tenido en su infancia y adolescencia, una estricta educación luterana, sino que, desde el estudio de las tres películas, se puede asumir que Dreyer tenía su propia y profunda visión, en cuanto a lo que podemos llamar religión, en este caso representada por el catolicismo y el luteranismo. Así el mismo Dreyer tenía una propia visión de lo que era la relación de hombre con Dios, por lo mismo, los film son sumamente críticos a toda la institucionalidad que rodea la religión, iniciándose con La pasión de Juana de Arco, marcada por la de la iglesia Católica-Apostólica-Roma del siglo XIV en Francia.

Juana de Arco no trata de los conflicto político-religioso, que vivieron ingleses y franceses, tampoco de ensalzar la figura de Juana como una heroína del pueblo francés, sino que, es un critica profunda a un sistema eclesiástico caracterizado por su dureza, su inflexibilidad, la cual era capaz de acusar y condenar a toda persona que no cumpliera con los ideales religiosos de la iglesia. Tras engaño, mentira y una fe equivocada, la iglesia condujo la religión hacia una decadencia social, moral e institucional. Fue tan duramente expuesta esta visión que la Iglesia Católica en Francia protesto contra Dreyer en los días previos a su estreno en aquel país.

Dreyer fue un obstinado, fiel a sus ideales y a la forma de ver el cine, que por ello en la construcción de sus film no dejo nada al azar, todo en cuanto correspondía a la forma: puesta en escena, montaje y construcción narrativa tenía un fundamento, así lo dejo ver en sus cine y en sus entrevista, en las cuales dejaba de manifiesto su inclinación por desarrollar un cine que fuera riguroso, un cine que buscara siempre abstraerse de lo que no le era esencial, buscaba la perfección en cada detalle, a tal punto que se dice que un día Dreyer suspendió un rodaje debido a que las nubes no pasaban en la dirección correcta. Por otro lado la utilización del primer plano fue la herramienta estilística para acerca el dolor de Juana hacia el mismo espectador. No busco los planos contra-picados hacia su figura sino que la aplasto, la humillo delante de una maquina religiosa, solo al final tras su muerte Dreyer permite elevarla a otra categoría, la del estadio religioso.

Dreyer quiso interrogarla en su origen para procurar restituírle aquella dimensión oculta, asfixiada, por la cómoda y apaciguadora certeza cultural. De esta manera, sin dejar de hablar también de aquello que a todas luces no quería olvidar: la intolerancia y el despotismo de sus jueces. Pero este imaginario, cuyo sentido proclamaba la cualidad de santa y heroína de su protagonista, aunque memorable, no dejaba de ocultar aquello que en realidad lo había producido: el despotismo más tajante, la intolerancia más fanática.

Juana no es una heroína del cine, ni de Francia sino una mujer capaz de llevar su más profunda crisis, la de la lealtad hasta la muerte. De acuerdo a lo que postulo Kierkegaard respecto a tales estadios de la existencia Juana camina desde lo simplemente *ético* hasta lo complejamente *religioso* y así Dreyer nos los hace ver a partir de los mismo significados implícitos de la película, presentada desde un principio (Juana), con planos picados, empequeñecida antes sus acusadores, presa de la angustia humana que le era ser juzgada y condenada a la muerte. Todo este viaje se resume en el rostro, en el primer plano utilizado por Dreyer para sentir nosotros como espectadores la transición de Juana, de un estadio en el que se transmitía como una buena mujer: sabia, a la vez débil, luchadora, fuerte. Pero la angustia de morir tras haber mirado con su corazón, las calaveras, la añoranza de las flores, el olor a muerte movió la medula del alma, esa por querer vivir, su apego a la vida física le llevo a abjurar y arrepentirse de sus dichos, pero luego de ver como su creencia era pisoteada, echada a la basura representada en la corona que un guardia bota, Juana despierta, por fin se saca el velo de sus ojos y ve en fuera de campo a lo que ella ha creído, el ser divino por el cual muere. Su viaje hacia lo religioso ha con concluido.

Pero para Dreyer aun no ha terminado su exposición de lo religioso, sino que ya quince años después vuelve en su búsqueda con la historia de una mujer que sufre la muerte por amar, pero esta no es una historia de amor clásica, acá vincula la religión como elemento fundamental para el desarrollo del relato, Dreyer no quiere enmendar el trato que hace con la iglesia sino que toma nuevamente la intolerancia, y rigidez de la iglesia, claro esta vez desde el luteranismo, sentando con esto que la religión cristiana y su diversidad de iglesias nada tiene que ver con el verdadero camino que Dreyer quiere creer, por ello toma a Anne, esposa de un clérigo evidentemente luterano que tiene a cargo una iglesia en un pueblo, este pastor tiene un hijo quien es fruto de otro matrimonio anterior, al llegar de sus estudio teológicos se encuentra con su madrastra que es unos años más joven que él y florece así una relación de amor, alternamente Dreyer nos muestra el

proceso que vive una anciana acusada de brujería la que vive un juicio similar al de Juana de Arco, pero esta anciana tiene como característica que se apego a la vida física más que sus propias creencias, y termina siendo quemada en la hoguera, ante la mirada de Anne quien no puede evitar enterarse que ella era hija de una bruja, lo que despierta sus deseos ocultos de poder y justamente lograr sus anhelo más profundo amar y ser amada.

Dreyer con este film crea una transición cinematográfica en su películas, tenemos a Juana de Arco con personajes representados por los clérigos que no cambia sus estados, son inflexibles y drásticos, pero en *Dies Irae* Dreyer cambia a sus personajes, los que están sujetos a transformaciones en el área psicológica, transita en vaivenes psicológico, son cambiados por el mismo relato, Martin dentro de su formación religiosa y su respeto a su padre se ve atraído por el amor de Anne, cae en ello, pero después se arrepiente como si el amor fuera despreciable, aun mas él a verlo ocultado, por otro lado el mismo Absalon se hunde en sus remordimientos con Dios, respecto a si hizo lo bueno o lo malo con el juicio de Marte Herlofs, pero a diferencia de ellos, hay alguien que se mantiene inamovible en sus actitudes, ella es Merete la madre de Absalon, por eso se plantea este film de transición, ya que Dreyer cambia el planteamiento de sus personaje, pero mantiene cierta rigidez en ello, lo que ya no vemos en la película de *Ordet*, cuyos personajes son transformados profundamente. Pero el viaje de Anne es igualmente tortuoso, amada por conveniencia por su esposo, rechazada por su suegra, el único camino era amar a quien le debo amor, y Anne se entrega por completo, pero ella no logra alcanzar un estadio superior, es por ello que Anne, si bien cumple con ser una buena esposa y dueña de casa como se presentan en las primeras escena, no logra ascender porque su amor se vuelve imperfecto, se vuelve egoísta, y piensa para sí mismo, como Don Juan (el picaflor), pero por la *desesperación* de perder a su amor, lo único que le importaba la lleva hacia el estado ético, pero esto significa la muerte y Anne se da por vencida, sus fuerzas flaquean y se entrega a la muerte.

Sin duda Dreyer nos habla de la libertad, de esa libertad que nos permite amar sin reglas, pero que se ve enfrentada nuevamente a lo dogmático que es representado por la iglesia, claramente dos posturas irreconciliables, aun así el representar a una institución como el luteranismo cercana al siglo XVII, de una manera no tan severa como en Juana de Arco, aun los rostros ya no son duros, ni infames, ni odiables sino que son rostros de dudas, ingenuos, con atisbo de un cambio, así se lee en los planos a los clérigos del pueblo de Anne, distantes y

ajenos al dolor de Anne, herméticos aun. Esta visión cambia luego en Ordet con una cristiandad que ya ha cambiado pero que aún debe seguir cambiando.

Y es en la película Ordet que ocurre una verdadera transformación en lo propuesto por Dreyer y es en ello que deja establecido una de las características de su filmografía, trabajada con cada personaje, y especialmente con la de Mikkel. Si bien Dreyer toma a Inger nuevamente como un elemento definitorio del film, ya que ella es quien sufre el escarnio de la falta de fe de su esposo y parte de familia, es además ella quien sufre la pérdida de su propia vida, pero Dreyer ya no quiere detenerse en ello, ni tampoco en demonizar a cada personaje, como si lo hiciera en Juana y Dies Irae, sino que a cada personaje le permite vivir un cambio profundo en su ser, desde el cambio de la institución representada por Morten Borgen y Peter “el sastre”, que con lleva a una reconciliación verdadera y así el pastor, el doctor etc.

Pero el profundo dolor es de Mikkel, personaje que está en el estadio ético pero, vive el doloroso viaje hacia el estadio de lo religioso, tal vez Mikkel no tenía la convicción de Abraham, ni si quiera era un hombre de fe, pero a través de su angustia de perderlo todo, Inger resucita para volver a la vida. Y de esa manera a partir de un milagro este film se transforma en una película profundamente religiosa, pero Dreyer ¿quería acaso una reivindicación de la religión con sus películas?, ciertamente no, Dreyer no buscaba una reivindicación de la religión y su institucionalidad, no quería crear creyentes o predicar con ello, sino por el contrario sus film fueron claro testimonio su propia manera de cómo el hombre debía ver y relacionarse con Dios, critica compartida con Kierkegaard, el cual no buscaba crear una iglesia alternativa, estaba hastiado de las burdas instituciones eclesiástica, por ello mismo les critico duramente, ya que, consideraba que estaban muy lejos de cumplir con el mandato de Dios, es decir transformar vidas por la fe, vidas renovadas, en que la persona tuviera una relación directa y profunda con Dios, y no bajo un sistema burocrático, político y dogmatico. Dreyer compartió plenamente esta visión y la llevo a cabo en sus tres film y lo deja manifiesto en este último film con la exposición de la fe, una que se sujetaba a la palabra de Dios, es de ahí el nombre de la película Ordet = palabra. En cada momento Dreyer nos lleva hacia la *Palabra*, no es azaroso que cada palabra de Johannes estén fuertemente ligada con la palabra (biblia), ejemplo de ello es cuando Johannes se fuga de la casa tras haber visto a Inger muerta en su cama luego del parto, posterior a eso deja un mensaje que corresponde a Juan capitulo

13, versículo 33 y dice en sus últimas líneas: <<.... *Adónde voy, vosotros no podéis ir.* >>

Un viaje más allá, donde nuestro entendimiento no alcanza a estar, donde lo que vemos en el film, no se hace visible para nosotros, así como cuando Peter se da cuenta que ha hecho mal al haber agredido de manera dura a Morten, esta revelación no se la da su pensamiento sino la *Palabra*, es por ella que entiende que ha obrado mal.

Ordet ya no nos habla de la intolerancia duramente, deja de lado los rostros parcos, duros y llenos de odio e indiferencia que nos mostró con Juana y Dies Irae, acá nos acerca a cada uno de los personajes, a través de su alma, de sus vida, de sus dolores, y particularmente la de Mikkel y su retorno a la fe.

Por todo ello es que Carl Dreyer trabaja con una diversidad de elementos influyen en la realización de los film, como son: el contexto, los personajes, los diálogos, tiempo y montaje principalmente ya que de esto depende la estructura de los films. En esta construcción de las películas hay que tener cuidado en todas las pruebas por realizar principalmente las del nivel de los significados implícitos y subestructura porque de ahí depende la construcción del discurso contra la intolerancia, la injusticia que nos habla Dreyer y la fe, y esto como una consecuencia a lo largo de la vida de los personajes son de gran importancia para transmitir lo que a Dreyer le parecía relevante comunicar. Ejemplo los primeros planos de Juana de Arco son de las primeras en aparecer en la historia del cine debido a la necesidad que tenía Dreyer de comunicar a través de este recurso estoico lo que le sucedía a Juana, es decir al momento de los interrogatorios quería que el espectador sintiera a través del primer plano esta confrontación a la que estaba expuesta Juana, pero no importaba que tan arriesgado fueran el recurso con tal de que como espectador sintiéramos esa injusticia, esa intolerancia religiosa no solo vivía por Juana sino a los que a la que están expuesto Anne y de distinta forma en Mikkel.

La religión y la política en las películas de Dreyer se fundían en ella según el dictado de la época, ejerciendo un absolutismo en el que una era el instrumento ideológico de la otra y no es arbitrario ni azaroso que La pasión de Juana de Arco transcurra en Francia a principios del siglo XV, en plena campaña para consolidar el absolutismo. Diez Irae lo haga en Dinamarca, a mediados del siglo XVII, es decir cuando la reforma se ha establecido, en vez de hacerlo a finales del siglo XVI, casi cincuenta años antes en Noruega, según proponía la obra original en la

que se inspira; y Ordet lo haga al principios del siglo XX, alrededor de 1925, una vez que la ciencia ha adquirido protagonismo e interviene calificando de trampas los argumentos aducidos como certeza por la religión y así plasmadas las cuatro fases decisivas del devenir histórico de la religión y su acomodación sucesiva a las distintas épocas. Ni que decir tiene que la religión habría sido así objetos de las exhaustivas reflexiones abordadas en el cine, que la tomo Dreyer desde sus convicciones y su relación entre lo que proponía el teólogo danés Soren Kierkegaard con los *estadios de la existencia* del ser humano (que le valieron ser llamado el padre del existencialismo), por lo tanto la relación entre los personajes de Dreyer y lo postulado por Kierkegaard dejan en evidencia un desarrollo significativos en los personajes de las películas de Dreyer y una profunda analogía entre sí.

Para finalizar se debe dejar claro que el estudio de la presente tesis fue una base de información acumulativa a lo largo de una carrera profesional por lo cual se está convencido de lo que se está realizando, está de acuerdo a las expectativas y herramientas que brindo la Carrera de Cine de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso.

Anexos

La Pasión de Juana de Arco



Imagen 1.1



imagen 1.2

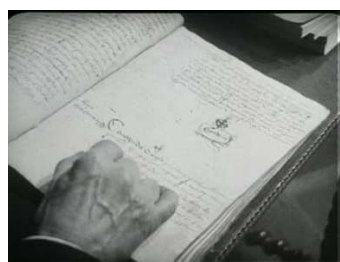


imagen 1.3



Imagen 1.4



imagen 1.5



imagen 1.6



Imagen 1.7



imagen 1.8



imagen 1.9



Imagen 1.10



imagen 1.11



imagen 1.12



Imagen 1.13



imagen 1.14



imagen 1.15



Imagen 1.16



imagen 1.17



Imagen 1.18



Imagen 1.19



imagen 1.20



imagen 1.21



Imagen 1.22



imagen 1.23



imagen 1.24



Imagen 1.25



imagen 1.26



imagen 1.27

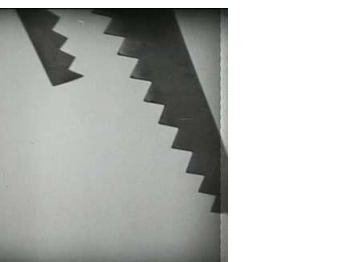


Imagen 1.28

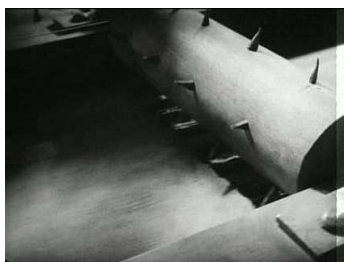


imagen 1.29



Dies Irae

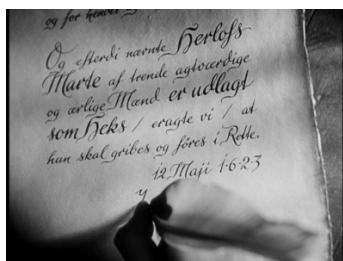


Imagen 2.1



Imagen 2.2



imagen 2.3



Imagen 2.4



imagen 2.5



imagen 2.6



Imagen 2.7



imagen 2.8



imagen 2.9



Imagen 2.10



imagen 2.11



imagen 2.12



Imagen 2.13



imagen 2.14



imagen 2.15



Imagen 2.16



imagen 2.17



imagen 2.18



Imagen 2.19



imagen 2.20



imagen 2.21



Imagen 2.22



imagen 2.23



imagen 2.24



Imagen 2.25



imagen 2.27



imagen 2.28

Ordet



Imagen 3.1



imagen 3.2



imagen 3.3



Imagen 3.4



imagen 3.5



imagen 3.6



Imagen 3.7



imagen 3.8



imagen 3.9



Imagen 3.10



imagen 3.11



imagen 3.12



Imagen 3.13



imagen 3.14



imagen 3.15



Imagen 3.16



imagen 3.17



imagen 3.18



Imagen 3.19



imagen 3.20



imagen 3.21

Bibliografía

André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Michael Delahaye, Charles Bitsea, Jean Domarchi. *BUÑUEL, DREYER, WELLES*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1999.

Aumont, Jacques. Michel, Marie. Análisis del film. Editorial Piados. Barcelona. 1990.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Arte Cinematográfico*, México D.F., McGraw-Hill/Interamericana Editores S.A. 2003.

Cassetti, Francesco. Como Analizar un Film. Ediciones Piados. Barcelona.1991.

Dreyer, Carl T. *Reflexiones sobre mi oficio*; Escritos y entrevistas a Carl T. Dreyer. “La Memoria del cine 3”, Edición Paidós. Barcelona. 1999

Dick, Bernard. Anatomía del Film. Editorial Noema. México. 1981.

Gennette, Gerard. Relato y Narración. Editorial Le Seuil. París. 1972.

Kierkegaard, Soren. *O lo uno, O lo otro*. Editorial Trotta. Madrid. 2006

Kierkegaard, Soren. *Temor y Temblor*. Editorial Altaza. Barcelona. 1997

Kierkegaard, Soren *El concepto de la angustia*. Editorial Espasa- Calpe, S.A. Colección Austral. Madrid. 1976

Kierkegaard, Soren, *Tratado de la desesperación*. Editorial Quadrata. Buenos Aires. 2005.

Metz, Christian. El cine ¿lengua o lenguaje?.En La Semiología. Tiempo contemporáneo.

R. Stam, R Burgoyne, S. Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Editorial Paidós. Barcelona. 1999.

Vidal, Manuel, Carl Theodor Dreyer, Editorial Cátedra. Madrid. 1997.

Bibliografía Online

http://es.wikipedia.org/wiki/Kaj_Munk

http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Theodor_Dreyer

http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren_Kierkegaard

<http://www.miradas.net/2005/n40/estudio/ordet.html>

<http://www.miradas.net/2005/n40/estudio/diesirae.html>

http://www.mundofree.com/aurora_boreal/dreyer.html

<http://lamiradadealbert.wordpress.com/category/dreyer-carl-theodor-1/>

<http://www.miradas.net/2005/n40/estudio/pasiondejuanadearco.html>