

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
La mirada Dreyer

Autor/es:  
Miguez, Mario

Citar como:  
Miguez, M. (1991). La mirada Dreyer. Nosferatu. Revista de cine. (5):24-37.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40774>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

**La mirada  
Dreyer**

**Mario MIGUEZ**





A la izquierda, fotograma de **Ordet**, una de las cumbres del cine de Dreyer. A la derecha, fotograma de la película **Los marcados**, que para su distribución en Dinamarca recibió el no muy afortunado título de **Amaos los unos a los otros**, y que pasó a llamarse **Quiero a otro** en las filmografías de Dreyer editadas en castellano.



*“Si basta con pronunciar la palabra ‘religioso’ o ‘místico’ para que se le confunda a uno con un sacristán, eso solamente habla de nuestra incapacidad para extraer de una palabra todas sus consecuencias”.*

**“La puesta en escena y la Metafísica”  
Antonin Artaud**

Veintidós años después de la muerte de Dreyer, y tras cumplirse un año del centenario de su nacimiento hay, lamentablemente, que empezar de la nada. En España Dreyer ha sido siempre letra -o, mejor dicho, imagen- muerta. Si consultamos en las Historias y Diccionarios del Cine escritos por autores españoles la entrada DREYER.-, nos encontramos con tópicas afirmaciones como éstas, que nadie se ha molestado en verificar: *“Criado en la rigidez de una familia luterana...”*, *“Cristiano ferviente atormentado por el problema de la fe...”*, *“Luterano convencido...”*. A renglón seguido se comentan, desde esas suposiciones tan rotundamente expresadas, **La pasión de Juana de Arco** y **Ordet**. En cuanto al resto de la filmografía, rara vez se da completa y, cuando se da, suceden cosas curiosas: **Los marcados**, película alemana que para su distribución en Dinamarca recibió el no muy afortunado título de **Amaos los unos a los otros**, pasa a llamarse -insistentemente: no es una errata- **Quiero a otro**. Sobre tal o cual película se leen frases muy tristes, del estilo *“A juicio de los que la han visto...”*. Y dado que no se sabe nada de ese famoso cineasta danés, suele aparecer en el lugar tipográfico y con la extensión de texto de los segundones; pero, paradójicamente se añade: *“Muchas de sus películas son indiscutibles obras maestras”*.

La bibliografía disponible en lengua castellana es hoy por hoy ninguna. Ni siquiera se han traducido libros extranjeros. Aparte de los guiones de **La pasión de Juana de Arco** y **Dies Irae** publicados por Alianza Editorial hace veinte años, existe tan sólo un afortunadamente agotado fasciculillo monográfico de la Filmoteca Nacional que hace veinticinco años escribió Carlos Fernández Cuenca en el que el autor -católico- repite una y otra vez que Dreyer es un *“cristiano convencido”*, e incluso añade sin el menor empacho ni sombra de duda que Dreyer *“cree en la real existencia de Satanás”*. Además de ese texto lamentable, el tenaz ratón de hemeroteca encontrará, tras arduas investigaciones, una no muy interesante entrevista con Dreyer (no dice nada que no diga mejor y más extensamente en otras) realizada en 1956 por J. F. Aranda para *“Film Ideal”*, en la que el entrevistador -católico- no escribe que Dreyer ha redactado un guión titulado *“Jesús de Nazareth”*, sino un guión sobre *“Nuestro Señor Jesucristo”*, y se pregunta a sí mismo -no a Dreyer- cuál será la posición de éste respecto a *“nuestra religión”*. Dignos de ser citados, uno por pionero, y otro por no abordar la obra de Dreyer con ideas preconcebidas sobre cuáles fueran sus convicciones religiosas -de las que me apresuro a aclarar que nunca dijo absolutamente nada- son un artículo de Luis Buñuel sobre **La pasión de Juana de Arco** escrito en 1928, año del estreno de la película, y un comentario extenso sobre **Gertrud** publicado hace catorce años por Albert Ferrán en *“Dirigido por...”*. El valor de alguna otra reseña periodística u hoja volandera de cine-club es computable en cero.



Como se ve, no ha tenido Dreyer fortuna en España. Suficiente síntoma es que **Vampyr** recibiera aquí el ridículo título de **La bruja vampiro**, con el que irreflexivamente (en esta película no hay ninguna *bruja*) aún se la sigue nombrando. Pensemos cuántas personas particulares -no directores de cine o empleados de alguna filmoteca- han visto más de cuatro de los catorce largometrajes (ni hablar de los cortometrajes) de Dreyer y pueden estar libres de los prejuicios y la desinformación que son moneda corriente al citar su nombre. Sea por las tendenciosas interpretaciones religiosas que se han hecho de algunas de sus películas, sea por la negligencia y el atavismo paleta *à la page* que siguen siendo la tónica general en la crítica cinematográfica de este país (faltan libros sobre directores fundamentales y en cambio se escriben o traducen gruesos tomos sobre Greenaway, que dentro de pocos años tendrá la misma escasa reputación que ahora Ken Russell), el hecho es que el cinéfilo español tiene de Dreyer, en el caso -rarísimo caso si cuenta menos de veinticinco años- de que haya oído hablar de él, una idea disparatada. Y como está fundada en los lugares comunes que más arriba he citado, empecemos por negarlos categóricamente: ni fue Dreyer criado en ninguna estricta familia luterana -su familia adoptiva era, por el contrario, muy liberal-, ni recibió una rígida formación religiosa de ningún tipo, ni jamás se definió como cristiano, ni nunca dijo estar "atormentado" por problemas de fe -ni de sus películas se puede inferir tal cosa-, ni es, en fin, un cineasta única, mera y exclusivamente religioso como repiten por ahí, no sólo en España, los que no se han molestado en estudiar a fondo sus películas ni conocer su biografía, sus escritos ni sus declaraciones. En efecto se puede aplicar el adjetivo *religioso* a un artista que cuando (si bien sólo estrictamente en dos de catorce películas) trata esa temática, lo hace llevando el asunto hasta sus últimas consecuencias, cumpliendo una voluntad, expresada por él, de *mística hecha cine*. Pero prevengo del abuso de esa denominación, porque Dreyer es también el autor de **Mikáel**, de **El amo de la casa**, de **Gertrud** (personaje que se define ateo) y de otras películas que nada tienen que ver con la religión y en las cuales también logró llegar al límite de las posibilidades del asunto que tratase. ¿Religioso? También. Pero hay que matizar cuidadosísimamente qué se quiere decir con ese adjetivo. Desde luego no "cristiano", sin más. No se puede llamar "*cristiano convencido*" a una persona que declaró no interesarse en absoluto por la cuestión de si Jesús de Nazareth era o no Dios. Respecto a lo de *místico*, lo primero que cabe preguntarse es qué entendía Dreyer por mística, porque místicas hay muchas y no todo el mundo entiende lo mismo al oír esa palabra. De hecho, hoy en día se ha dado en llamar "místico" a cualquiera que plantea una relación con la trascendencia. Un dato importante: en los escritos de Dreyer las palabras "alma", "psiquismo" e "inconsciente" aparecen constantemente como intercambiables. El no habló sino de un modo muy vago y confuso, en algún texto, de *religión intuitiva*, y no citó a ningún teólogo, sino a Einstein, afirmando que la ciencia moderna puede dar una explicación natural de los fenómenos aparentemente sobrenaturales y abrir el camino a una nueva comprensión de lo divino. Y es evidente, por otra parte, que el cine de Dreyer refleja un profundo



Fotografía de juventud de Carl Th. Dreyer, en la que aparece (en el centro) junto a algunos compañeros de colegio.



rechazo a todo tipo de religión institucionalizada, a toda intolerancia dogmática. Esa es la única "ideología" propiamente dicha que se puede ver en sus películas. Todas y cada una de ellas son siempre un decidido y firme alegato contra la intolerancia. En cualquiera de sus formas, no sólo en la religiosa. Quizá sorprenderá a muchos enterarse de que Dreyer era, según quienes le conocieron, bastante anticlerical. Se dice que, si coincidía con un sacerdote, evitaba darle la mano. Del mismo modo que, durante los años en que dirigió su propia sala de cine en Copenhague -el Dagmar Teatret- evitó siempre estar presente en las visitas de la reina.

Aunque Dreyer no sea muy bien conocido, tiene verdadera fama. Eso que es la fama pura, absolutamente lo contrario de la popularidad, y que sólo consiguen los que han renunciado de un modo radical a todo tipo de publicidad y de propaganda. Se sabe que se le ha aplicado repetidas veces el epíteto de "cineasta de cineastas", y se da por supuesto que su obra ha pasado a ser el patrimonio privado de los más exigentes y exquisitos círculos de la crítica cinematográfica mundial. Existe la firmemente enraizada idea de que sus películas son intelectuales, frías y difíciles -lo que se llama "obras maestras nórdicas", ya volveremos sobre este adjetivo- aptas sólo para el consumo de unos pocos iniciados y *connaisseurs* que les rinden verdadero culto de latría. Se sabe también que dos de ellas -**La pasión de Juana de**

**Arco** y **Ordet**- han estado siempre en la extraña lista de las *top-ten*, las diez mejores películas de la Historia del Cine; y, lo que es más, **Ordet** ha permanecido durante años como indiscutible número uno a la cabeza del *ranking*. (Por qué se ha preferido esa película antes que **Dies Iræ** o **Gertrud**, que son igualmente perfectas -ninguna está por encima de la otra- no deja de ser delator de la manera inconsciente que tiene todo el mundo de apreciar en cine una determinada estructura narrativa: esa es la única película de Dreyer que termina bien, la única en que hay algo parecido a una *salvación en el último momento*. Volveré sobre esto más adelante). Pero su verdadera reputación quizá sea la de "cineasta para cineastas". Esto es cierto sobre todo en Francia, que ha sido siempre el trampolín para el reconocimiento universal de su obra. Desde los ditirambos que le dedicara Cocteau, pasando por la *Nouvelle Vague* en pleno, que lo tuvo por uno de sus santones -si no *el santón* por antonomasia-, y en especial Godard ("**Gertrud** es igual en locura y en belleza a las últimas obras de Beethoven", dijo), Rohmer (que dirigió un interesante documental sobre Dreyer) o Duras (quien declaró que cada vez que veía **Ordet** se sentía "completamente renovada"), pero también Robbe-Grillet, Resnais, Truffaut, Clouzot, Chabrol, Bresson y Rivette, y llegando a otros directores de las últimas promociones, es aquel el país en que el nombre de Dreyer representa más claramente *otra dimensión* del cine. De fuera de Francia son conocidos los testimonios de gente tan dispar como Bergman (**Mikáel** es "sublime" -ha dicho- y **Gertrud** "más apasionante que el más apasionante de los westerns"), Pasolini (a quien, como a mí, le gustaban sobre todo Dreyer y Mizoguchi, y que, además, abordó alguno de los proyectos que Dreyer no pudo realizar) y una lista que incluye a Antonioni, Kawalerowicz, Straub, Tarkovski, Schrader - ha escrito un libro sobre Dreyer- o Cassavetes, entre otros. Algunos de ellos no sólo han expresado su devoción por él, sino que no han dudado en calificarlo como "el mejor".



Dreyer durante el rodaje de **Ordet**, una de las películas incluidas invariablemente en las "listas de favoritas" de los críticos de cine.





Maessier (Antonin Artaud) entrega la Biblia a Juana (Falconetti). Fotograma de **La pasión de Juana de Arco**, un film que sufrió todo tipo de agresiones.

Cito a todas estas personas porque, en general, se ha tendido a minimizar la influencia de Dreyer en el cine mundial, o europeo sobre todo. Se dice que ha sido más *ejemplar* que directa. Habría que responder, en primer lugar, que una influencia de ese tipo es siempre más profunda, enriquecedora y duradera que la de esos otros magisterios que sólo proporcionan un repertorio de formas y fórmulas para que las copien los mediocres. Pero, aparte de eso, aunque no ha sido su irradiación tan decisiva y constantemente palpable como la que pudieron tener en su momento un Griffith, un Eisenstein, un Ford o un Hitchcock, no verla es estar ciego. No ha sido igual su amplitud -ante todo por lo escaso y lento de su producción y difusión- pero tal vez sí su importancia. Basta con pensar en la obra de todos los arriba citados. La presencia de Dreyer en el cine posterior ha sido más secreta, más subterránea que la de otros directores de su talla. Abrió caminos para los que vinieron detrás, pero nadie ha pretendido hacer películas *de* Dreyer, dislate que se ha dicho respecto a obras muy personales -más allá de los resultados conseguidos en cada caso- de Bergman, Tarkovski o Gabriel Axel (lo leí de su deliciosa **El festín de Babette**), ninguno ha imitado a Dreyer. Cuántos en cambio han pretendido hacer películas *de* Hitchcock.

Lo escaso de su difusión, he dicho antes. Las filmotecas del mundo entero proyectan a menudo ciclos de todos los cineastas tradicionalmente considerados *canónicos*, salvo de Dreyer. Nadie sabe por qué. Quien se interese por él puede ser fácilmente presa de la desesperación. Al menos hasta ahora, si uno no podía asistir a esas ocasiones únicas, a esos contadísimos y muy localizados ciclos retrospectivos de su obra (el último en el MOMA de Nueva York, en 1988, que publicó un bonito pero desigual catálogo) había que completar, como es el caso de quien esto escribe, un esforzado lapso de catorce años para conseguir ver su filmografía íntegra. Confieso que ha sido una parte muy romántica de mi juventud el hacer intempestivos viajes relámpago a ciudades extranjeras para ver algunas de sus menos usuales películas. No obstante, les deseo a otros más suerte y facilidades.

Aunque tampoco puede ayudar a conocer en su justa dimensión la obra de Dreyer el aberrante estado actual de buena parte de ella. **Los marcados**, **Erase una vez** y **La novia de Glomdal** están incompletas; en dos casos falta incluso el final de la película. Es triste imaginar a Dreyer en esos largos años de su vida en los que, además de no conseguir realizar los proyectos que pretendía, muchas de sus cintas mudas se daban por perdidas. Las copias de **Vampyr** no coinciden entre sí: rodada en tres idiomas, en la versión francesa hay escenas que faltan en la alemana y en la inglesa; en ésta, escenas de las que carecen la alemana y la francesa, y en la alemana escenas que no están en las otras dos. Hay quien aduce la absurda posibilidad de que ese laberinto sea obra deliberada del propio autor. ¿Alguien que repetía siempre que no hay más que *una* forma en una película, *un solo* gesto, *una sola* expresión que es la que hay que buscar, *una sola* versión de la escena la que se puede dar por válida? ¿Alguien así haciendo esos juegucitos? El "*crimen Lo Duca*" merece ser tratado con detenimiento, porque es el perfecto ejemplo de la desconsiderada y tendenciosa admiración que ha sufrido a veces la obra de Dreyer. **La pasión de Juana de Arco** (un film que ya sufrió considerablemente al ser recortado en su día por la censura y al perderse el único negativo íntegro en un incendio unos meses después del rodaje) tiene, en la reedición comercial que preparó en 1952 para la casa Gaumont un tal Lo Duca, *media hora* menos de duración que la versión original. Este Lo Duca, que ni entendía de cine ni de religión (no hay más que leer sus artículos) ni tenía la menor idea de lo que es el respeto por obras ajenas, decidió sustituir las didascalias originales por súbitos vitrales góticos con los que torturar la retina del espectador (lo que Dreyer quería era evitar toda estética convencional, toda imagen reconocible como "medievalista") y a sonorizar la cinta con una absurdamente explicativa voz *en off* y con partituras de Albinoni, Bach y Vivaldi contrarias no sólo a la época en que se desarrolla la acción, sino al propio sentido y ritmo del film. Lo Duca, en su fervor católico, pretendía *espiritualizar* la película (como si esa película pudiese espiritualizarse más) de un modo



claramente tendencioso. Incluso estuvo a punto de doblarla y hacer una versión hablada (como si esa película, que está hecha como está hecha porque es un puro proceso *verbal* a Juana, pudiese ser más *hablada* de lo que es). El pobre Dreyer quedó aterrado. Escribió una carta de protesta, pero carecía de derechos legales para intervenir. El "*crimen Lo Duca*", esa arbitraria selección manipulada de algunas escenas de la gran película de Dreyer es la versión que recorre el mundo y sobre la que se habla sin saber de qué se está hablando. Hoy, tras haber visto la estupenda copia que fue encontrada en Noruega hace pocos años, sabemos que es posible restaurarla, y que quizá por fin sea sonorizada con la partitura que fue escrita expresamente para ella y que Dreyer consideraba de ejecución obligatoria durante cada pase de la cinta.



Item más: hay copias de **Dies Irae** en las que la cruz latina que cierra el film y que, completando el sentido del mismo, se transforma en cruz sepulcral, se suprime. En **Gertrud**, ¿qué ha sido de los fotogramas que incluían los versos, intercalados en la película, del poema de Grethe Risjberg? Es monstruoso que alguien no haya entendido que esos versos -y la música, el *quatuor* que los acompañaba, compuesto por el músico Jersild- son las pausas rítmicas fundamentales de la película, y están encastrados orgánicamente como los pilares de un edificio en la estructura de la misma. Un nuevo *Lo Duca* no se ha enterado de nada. *Gertrud* es cantante y sus amantes un músico y un poeta. La composición del film está fundamentada en -y pauta- por el canto, la música y la poesía; teniendo en cuenta las interrelaciones de esas artes. Si se suprimen esos versos, el vibrante castillo de cartas que con el más arriesgado equilibrio ha levantado Dreyer se desmorona, y volvemos a no saber de qué estamos hablando. Quien haya visto la película sin esos versos y sin esa música -casi todo el mundo, y ya es la copia que se ha comercializado en video- sencillamente no la ha visto. Es imposible entender la dimensión y el alcance de ese íntimo, discreto y ponderado planteamiento de una *obra de arte total* que es **Gertrud** -luego hablaré de esto- si se presenta con esa monstruosa amputación.

Es obvio que en algunos casos han habido actitudes no sólo descuidadas sino tendenciosas. El "*crimen Lo Duca*" es claro, y la supresión de la cruz en **Dies Irae** también apesta a censura. Con el religioso Dreyer hay, no obstante, problemas de religión.

Hay otro lugar común que es necesario aclarar. No se puede aplicar a Dreyer descuidadamente ese adjetivo que antes señalé: *nórdico*. En sí no tiene nada de malo, todo lo contrario. Pero en cine está muy desprestigiado. Se ha generalizado la opinión de que el cine nórdico en su mayoría, y desde sus orígenes en Sjöström y Stiller es, al menos visto desde fuera, un cine cerrado, vuelto sobre sí mismo; y que dentro de él

ha habido una corriente que se complace en mostrar problemas psicológicos truculentos, torturas morales, historias de pecadores arrepentidos, luchas del alma contra la carne. El sintagma "cine nórdico" llegó a ser a veces sinónimo de puritanismo carcomido por la sensualidad reprimida, y de un inconcreto, nebuloso y pretencioso misticismo poético. Se hablaba de Dreyer, Christensen, Bergman, Sjöberg, Molander o Mattsson a bulto, sin distinguir unos de otros y echándoles la culpa de todo a Grundtvig y a Kierkegaard. Y es bien cierto que hubo razones en una época para que si una película era calificada como "obra maestra" y era nórdica,



**Dies Irae** (arriba) y **Gertrud** (sobre estas líneas), otras dos películas que sufrieron la "persecución" de los distribuidores, que, en diferentes copias, suprimieron escenas "poco significativas" para ellos.





Esta escena de **El amo de la casa** (no incluida en el montaje final de la película) está inspirada en un recuerdo real de la infancia de Dreyer.

esa fuese razón suficiente para decidir no molestarse en ir a verla. Se vendieron como cine "intelectual" muchas películas -sobre todo suecas- en las que los personajes no paraban de dialogar sobre la culpa y la redención, sobre el amor místico y el misticismo erótico. El paradigma fue aquella célebre y premiadísima película **El pan del amor (Kärlekens bröd, 1953)** de Arne Mattsson; cine intelectualoide donde lo hubiere, en el que a fuerza de tanto hablar de la trascendencia todo terminaba resultando completamente intrascendente. Hay, pues, que distinguir con cuidado. Nada de eso tiene que ver con Dreyer. Un dato que aclara las cosas es el hecho de que a él, en aquellos países se le suele considerar muy *diferente*. En Dinamarca ni siquiera les parece representativo de nada que tenga que ver con lo danés. Esta aparente paradoja tiene una explicación: no quiere decir que Dreyer sea ajeno a un sustrato cultural, que no sea ubicable en el marco de referentes -por especial o raro que pueda resultar dentro de él- de una tradición. Su caso, no obstante, es el de un artista que no se sintió nunca arraigado, que no quiso pertenecer a una comunidad determinada ni confinarse en una sola forma de cultura. Puede buscarse el impulso de esa voluntad en sus accidentados y dramáticos orígenes biográficos, o en el hecho de que viviera durante años continuamente fuera de Dinamarca y rodara sus películas en otros cuatro países.

Hay un punto fundamental en el que Dreyer se sitúa al margen de ese tipo de cine nórdico de dudosa reputación: su uso del humor, de la ironía, de lo cómico; virtud ésta que en muchas ocasiones parece querer negársele, contemplando sus obras con una unción un tanto extralimitada. Ese es, creo yo, uno de sus rasgos más importantes, la marca distintiva que le separa de otros autores contemporáneos suyos que intentaron tratar los mismos temas que él. (A este respecto es muy aleccionador ver la versión de **Ordet**, más de diez años anterior a la de Dreyer, del sueco Gustav Molander. Aunque el intento de Molander sea, por otras varias razones, fallido, la principal diferencia es que en su película no hay ni una sola pizca de humor.) Porque no debemos únicamente pensar en películas como **La mujer del párroco** o **El amo de la casa**, esas dos perfectas y cálidas joyas cuyo trazo fundamental es el de la comedia (ambas son *alegres sobre fondo grave*, como dijo de la primera el propio Dreyer), ya que el humor es algo que siempre está presente, de una u otra forma en toda su obra. ¿Cómo no disfrutar con el delicado tono de comedia que se establece entre Inger y el viejo Morten en **Ordet**, a partir del momento en que ella está rezando con la mirada levantada y Morten cree que mira las goteras del techo? ¿Cómo no sonreír con el gracioso desplante que hace Anne con su rueda a Merete en **Dies Irae**? O en **Gertrud**, ¿cómo olvidar la presencia de la madre de Gustav Kanning? No hay en ningún caso nada que tenga que ver con *gags* o golpes de efecto, sino el humor más fino y sutil que quepa imaginar. Y sólo cito algunos de los muchos pequeños detalles -hay a veces una ironía mucho más distanciada e incisiva- de esas películas que se suelen considerar tan aplastantemente serias.



Ya hemos matizado un poco dos adjetivos transformados en lugar común cuando se habla de Dreyer que resultan no ser tan fáciles de usar. Aún queda otro lugar común. En este caso una cuestión debida a un general mal uso de la terminología. Se ha dicho que su cine, o algunas de sus películas -sobre todo **La pasión de Juana de Arco**, **Vampyr** y **Gertrud**- son vanguardistas. De la primera se ha hablado a veces como de una superación en lo plástico, del expresionismo, o como de una película -por sus atrevidos cambios de ángulo visual, por su modo de descomponer el espacio- cercana, en lo formal, al cubismo y hasta el futurismo. De la segunda se ha dicho que está próxima al surrealismo, a un cierto surrealismo expresionista. La tercera fue defendida en París, tras su estreno, como la película más vanguardista que cabía hacer en ese momento, afirmando que por ello no fue comprendida. En muchos estudios sobre Dreyer, quienes sí ven las distancias que le separan de las vanguardias apuntan, sin embargo, la idea de que él siempre fue más vanguardista que ellas. No se trata de eso. Lo que falla ahí es el término *vanguardista*, que no debe ser utilizado en el caso de Dreyer por la sencilla razón de que él nunca pretendió serlo. Veamos: **Mikáel** se rodó en Berlín en 1924. Casi todo lo que se rodaba allí por aquellas fechas eran películas declaradamente (quiero decir que lo *pretendían ser*) expresionistas. **La pasión de Juana de Arco** y **Vampyr** se rodaron en Francia entre 1927 y 1932, los años de pleno auge del surrealismo cinematográfico. Con Dreyer trabajaron, tanto en Berlín como en París, gentes que fueron de un modo u otro militantes de esas corrientes. Karl Freund, el magistral fotógrafo de algunas películas de Murnau o Lang, cuidó, junto con Rudolph Maté -otro maestro- de la fotografía de **Mikáel**. Hermann Warm, a quien se deben los inolvidables decorados del **Caligari** de Wiene y de **La muerte cansada** de Lang, fue también responsable de los de **La pasión de Juana de Arco**. Y Antonin Artaud -ya desengañado de su militancia en el grupo surrealista- hizo un brillante papel como actor en esta última película. También en 1933 parece ser que Dreyer entró en contacto con algunos miembros de la escuela de documentalistas ingleses, entre ellos Grierson y Cavalcanti. Es decir: Dreyer se sentó a la mesa de todas las salsas, y tal vez le salpicaran todas, pero no llegó a degustar ninguna. Y esto, que le beneficia como artista, le ha perjudicado generalmente en la apreciación de los críticos. Tomemos el ejemplo más claro: **Vampyr**. Pocas películas han sufrido un destino más desdichado desde el pateo (como el de **Gertrud**) de su estreno. Sólo muy recientemente toda la crítica mundial ha empezado a reconocer en ella (como en **Gertrud**) la hermosa película que es. Hasta hace poco era casi imposible encontrarla citada siquiera de pasada en cualquier volumen de la Historia del Cine. ¿Por qué? Porque las Historias del Cine no son más que -como las mentes de los críticos que las escriben- catálogos y clasificaciones por tendencias o escuelas o géneros; y **Vampyr** no es catalogable. ¿Qué es? ¿Una película surrealista? Algo tiene de ello, pero no tanto como para incluirla en los anales. ¿Una película expresionista? También tiene algo de eso, pero no lo es. ¿Es cine de terror, un *thriller*? No responde exactamente a ese género: Dreyer no juega a asustar. Busquemos



Para su película **Mikael**, rodada en Alemania, Dreyer contó con dos maestros de la fotografía del cine expresionista: Karl Freund y Rudolph Maté.



en la sección de películas de vampiros. Ahí aparece más citada, pero no mucho porque la vampira de esta película no da la impresión de ser lo fundamental de la película. En resumen, ya que no pertenece a ninguna escuela ni género, y todo es tan inconcreto, tan inasible, tan equívoco en ese turbador poema que es la película, se ha optado siempre por ignorarla. (Añádase a esto el que las obras de Dreyer, al haber sido rodadas en varios países, presentan también problemas a la hora de las clasificaciones por nacionalidades: **Mikáel** y **Los marcados** no aparecen en las historias del cine alemán, pero **La pasión de Juana de Arco** y **Vampyr** sí en las del cine francés). El que Dreyer fuese siempre completamente radical en sus planteamientos, en sus formas, el que sea a la vez el autor de una de las películas con mayor número de planos que se recuerden (**La pasión de Juana de Arco**), y una de las de menor número (**Gertrud**), ha podido llevar a pensar que eso es ser vanguardista, aunque sea por libre. El adjetivo es incorrecto. No hay que mezclar a las vanguardias con determinadas personas que no quisieron firmar manifiestos ni hacer cuerpo común con ningún grupo. Un caso paralelo: la obra literaria de Trakl, de Else Lasker Schüller o de Kokoschka quiso ser expresionista, pero la obra literaria de Kafka nunca pretendió tal cosa; y es molesto verle siempre con esa etiqueta puesta encima cuando lo cierto es que, si bien se lee, apenas tiene nada que ver con ella. Quizá el término que mejor cuadra en esos casos -tanto en el de Kafka como en el de Dreyer- sea *moderno*. Aunque hoy también está tan sobado que parece no querer decir nada, si no es en el sentido en que lo usó Rimbaud. Dreyer hizo la película más *moderna*, no la más vanguardista, que podía ser hecha en cada momento. Lo que se discutió en París -tomando esas dos palabras por sinónimos- en la batalla de Hernani que se libró tras la proyección de **Gertrud** en 1964, no era qué significaba la vanguardia, sino la modernidad en el cine. La vanguardia, como su propio nombre indica, está destinada a caer en el combate, y siempre tiene un latido revolucionario que no puede adjudicársele a quien dijo: "No creo en ninguna revolución, sólo en la evolución". Es, además, contradictorio que esa palabra se use para designar una obra como **Gertrud**, que al mismo tiempo se alaba como la forma más acabada del *clasicismo* en el cine. En resumen, "il faut être absolument moderne" para ser un clásico.

Si nos fijamos en las frases que pronunciaron Godard y Bertolucci sobre **Gertrud** hay un matiz que no puede dejar de llamar la atención. Son frases cargadas de razón, pero está claro que salen *en defensa* del cine de Dreyer. La de Godard fue dicha en el momento del escándalo del estreno, la otra es una velada réplica a quienes puedan tachar a **Gertrud** de aburrida. ¿Por qué hay que defender -aún hoy- el cine de Dreyer? El evidente problema que tienen muchos espectadores con él es que no habla la *koiné*, el dialecto común, la lengua franca del cine. El esfuerzo que puede suponer olvidar por un momento los hábitos visuales y narrativos, las convenciones a que nos tiene acostumbrados el cine -es decir: olvidar el idioma Hollywood- es lo único que puede hacer chocar con las películas de Dreyer. Por eso es necesario: porque es el único que obliga siempre a *desaprender*, y a repensar continuamente el cine. Por eso quizá quepa defenderlo. Aunque, claro está, con el espectador tonto, insensible o malintencionado nada pueden las *defensas*, y el espectador atento, sensible y libre de prejuicios no las necesite.



La gran cantidad de planos que forman **La pasión de Juana de Arco** (arriba) contrastan con la economía -de planos- con la que Dreyer rodó **Gertrud** (izda.). Ambas se pueden considerar como dos películas modernas, que no vanguardistas.





Junto con Griffith, Victor Sjöström fue el otro maestro al que Dreyer reconoció. En la foto aparece (a la derecha) acompañado por Ingmar Bergman y Bibi Anderson, durante el rodaje de **Fresas salvajes**.

¿Cuál es esa manera diferente de entender el cine que tiene Dreyer, ese idioma aparte, que supone otra mirada a las cosas distinta de la habitual? ¿Cuál es la *mirada Dreyer*? Se me ocurre una analogía entre el que ha sido llamado “*cinéasta de cinéastas*” y el que ha sido llamado “*pintor de pintores*”, Velázquez. Cualquier visitante del museo del Prado no dejará de percibir el inmenso contraste entre el modo de entender la pintura (de mirar las cosas) de Velázquez y el de todos los pintores anteriores a él y contemporáneos suyos. Velázquez es también un caso aislado, un *pájaro solitario*, como dijo de él Bergamín usando una expresión tomada de San Juan de la Cruz; y esa metáfora le cuadra muy bien a Dreyer que, no lo olvidemos nunca, se dedicó apasionadamente a la aviación antes de empezar a hacer cine. Nómbrase cualquier pintor anterior a Velázquez, el que se quiera de entre los mejores; se verá sin duda que la pintura dependía siempre de una anécdota concreta, o era siempre ilustrativa de algún motivo, mitológico o religioso *stricto sensu*; que estaba siempre apoyada en un soporte demasiado claramente ideológico o didáctico. El único modo de hacer un arte de verdadero interés humano era el retrato puro: pintar a los hombres y las cosas tal como son, sin idealizaciones ni burlas. De ese principio partió Velázquez. “*Chi non sa far stupir vada a la striglia*” (“*quien no sepa asombrar -stupir- limpie caballos*”) había gritado en feo endecasílabo el manierista Marino unos años antes. Porque ese era el principio del arte: *stupir*, causar estupor, ser estupefaciente. Principio que Velázquez vino a negar. Algo muy similar es lo que hace Dreyer en el cine. En 1920 escribía que, con el uso del primer plano, los actores “*estaban obligados a actuar de manera natural y verdadera. El cine había encontrado el camino de la representación del hombre*”. Es decir, el camino del retrato. Al leer sus primeros escritos sobre el cine sueco y americano, se percibe, soterrada, la siguiente convicción: “*No es posible -parece decirse Dreyer- que las posibilidades conseguidas con el arte del manejo de la cámara no tengan otra finalidad que contar historias convencionales*”. El admira los logros de algunos anteriores a él (Griffith y Sjöström, los únicos dos cinéastas a los que consideró sus maestros), y los logros que otros fueron aportando en el curso del tiempo; pero su mirada sobre el cine que se hacía a su alrededor fue siempre la del arqueólogo: no vio más que modelos superados. Y eso se comprueba en sus escritos que lo sintió siempre, durante toda su vida. Vivió siempre frente a todos los valores cinematográficos que se establecían y se daban por indiscutibles. Su posición frente al cine se fue haciendo cada vez más distante y desdeñosa, y a veces se leen en sus textos matices despreciativos. En 1939 escribía: “*Los americanos consiguen hacer tragar los alimentos más pobres en vitaminas sirviéndolos en bandeja de plata*”. Y en 1955, hablando sobre el cine en color (son apasionantes sus particularísimas ideas -que nunca llegó a realizar- sobre el color en el cine) considera que, después de veinte años, “*sólo hay cuatro o cinco películas en color que puedan ser consideradas arte*”. Esta mirada sólo es posible en alguien que no trabajó *pane lucrando*, porque Dreyer nunca consideró el cine como un oficio del que tuviera que vivir, lo cual le permitió verlo siempre como estricto arte, como un puro problema estético a resolver.



¿Qué ve Dreyer a su alrededor? Que en todas las películas siempre se quiere crear una *tensión* a cualquier precio, y que todos los cineastas lo hacen con un espectáculo basado sólo en la acción, en la sorpresa, (en el *estupor* de Marino); que el cine sigue demasiado las lecciones de Griffith con sus *salvaciones en el último momento* (por esto -decíamos más arriba- suele preferirse **Ordet**); que el cine sólo busca excitar al espectador con el ritmo de la ficción. Usando una hipérbole cabe afirmar que normalmente el cine es, desde ese punto de vista, esencialmente "pornográfico". El maestro Hitchcock es, por haber sabido excitar con la ficción como nadie, el más sutil pornógrafo que ha dado este arte; y no sólo por esa razón, obviamente. Pero a Dreyer le interesa otra cosa: no quiere excitación, sino emoción; no quiere *excitar con el ritmo de la ficción*, sino *emocionar con el tempo de la realidad*. "*Experimentar una tensión que sea menos el resultado de una acción exterior que el de los conflictos del alma*", escribió. Es decir, para él el interés del cine no consiste en las peripecias de los personajes, sino en ahondar en su dimensión humana; no en hacerlos moverse en la pantalla según lo que dicte la trama, sino en ajustar por completo esa trama a las posibilidades humanas que haya en ellos. La *mirada Dreyer* fue darse cuenta de que en el cine había *personajes*, no *personas*; darse cuenta de que incluso en las mejores obras de los mejores cineastas los personajes se mostraban respondiendo a convenciones, a *tipos* convencionales. El quería -y logró- presentarlos en la simultaneidad de sombra y luz, de bien y mal, de sueño y verdad que nos compone. Es decir, situarlos a nuestra exacta altura humana, llevando esa emoción a lo mental, a ser una verdadera *emoción inteligente*.

El cine se presentaba como ficción, y en él se contaban historias que no eran reales -ni, por supuesto, pretendían serlo-. Pero Dreyer no quiso nunca tener nada que ver con ficciones. Repitió una y otra vez que todas sus películas eran *documentales*. Y es que Dreyer quiere rescatar la realidad en la pantalla porque para él ya es suficientemente sorprendente tal y como es. Lo real es un ámbito misterioso (todas las últimas películas de Dreyer son películas de *misterio*) en el que las cosas, cuando las miramos *pensándolas*, ya son de por sí fantasmagóricas, espectrales y equívocas. No hace falta crear antes de ficción -*stupir* con el arte, hacerlo estupefaciente y (sospecho que para Dreyer) *estúpido*- cuando nos damos cuenta de que lo real también es ficticio, asombroso y estupefaciente. Esa es la *realidad pensada* que, sin dejar de ser lo que es -pero presentada como una realidad que tiene el carácter de lo irreal- traslada Dreyer a la pantalla. Esa es la realidad de **Dies Irae**, de **Ordet**, de **Gertrud**. Y de esa también obra mayor en la filmografía de Dreyer que se titula **Alcanzaron el transbordador**. Sólo dura doce minutos: en la Historia del Cine nunca se ha dado más en menos tiempo. Todo lo que se perora sobre la "*mística*" de Dreyer, sobre su "*estilo trascendental*", sobre su "*estilo reflexivo*" y sobre su metafísica podría haber sido provocado de sobra por ese trocito de celuloide.



"Todo lo que se perora sobre la "mística" de Dreyer, sobre su "estilo trascendental", sobre su "estilo reflexivo" y sobre su metafísica podría haber sido provocado de sobra por ese trocito de celuloide" (**Alcanzaron el transbordador**, 1948).





El "estilo natural" de Dreyer: "Cuando lo encontramos nos sorprendemos, porque esperábamos ver un autor y vemos un hombre" (Blaise Pascal).

demostración de aquello que Pascal llamaba "estilo natural". "Cuando lo encontramos nos sorprendemos -dice Pascal- porque esperábamos ver un autor y vemos un hombre". Sí, siempre andamos buscando, como Diógenes, un hombre; y normalmente no encontramos nada más que autores, de cuyas obras puede decirse aquello que añade Pascal: "Plus poetice quam humanus locutus est", donde "poetice" debe traducirse por *retóricamente*. En Dreyer tenemos, pues, algo rarísimo en el arte: no personajes vistos por un autor, sino hombres vistos por un hombre.

El siempre tiene presente que una persona es una intimidad y que, como hemos dicho, sólo puede ser comprendida desde dentro. Por eso el centro, el núcleo, la médula de todas sus películas son sus actores -sus actrices- y más concretamente el rostro de estos: el rostro humano. "Lo único que me interesa -dice- es mostrar tan sinceramente como sea posible sentimientos lo más sinceros posible. Penetrar en los pensamientos de mis actores a través de sus expresiones más sutiles, esas expresiones que desvelan el carácter de los personajes, sus sentimientos inconscientes (...). El rostro humano es un territorio que uno nunca se cansa de explorar". Y esa es otra vertiente de la mirada Dreyer: esto pudo hacerlo como nadie en sus tres últimas películas si pensamos que había pasado por una extraordinaria escuela para aprender a escrutar rostros: Dreyer asistió diariamente durante cuatro años -del 36 al 40- a las sesiones judiciales del Tribunal de Copenhague como cronista periodístico. Así su cámara llegó a ser un auténtico sismógrafo capaz de registrar la más mínima tensión expresiva en sus actores. No es de extrañar que se haya hecho famoso aquello de que Dreyer consigue "radiografiar las almas". Pero existe el peligro de que esa frase pueda dar idea de algo demasiado estático o momentáneo, porque él logra obtener de sus actores una variedad de registros inabarcable. Hay en su obra personajes femeninos de una riqueza y complejidad que no tiene parangón: desde

Ningún otro cineasta ha llegado tan lejos como él en su renuncia a todo tipo de *manera* artística. Nunca tenemos la sensación, ante sus películas, de estar viendo a un autor queriendo demostrar lo que es; nunca quiere llamar él la atención. "Hay que utilizar la cámara para suprimir la cámara", dijo. La poesía que percibimos en esa realidad que nos da no es algo exterior que Dreyer le agregue, sino el resultado de una filtración: "La realidad filtrada a través de un artista". Es inevitable no señalar la diferencia con otros que, en el cine, el paso al hombre y a sus conflictos lo han dado siempre desde fuera, por alegoría, nunca desde dentro; los que utilizan a sus personajes, los que en el fondo no plantean los problemas de ningún personaje, sino sólo sus problemas, los del director. En Dreyer, en cambio, hay una suerte de *mirada primera*. Se ha hablado mucho del *plano-secuencia* (lo que él llamó "planos largos deslizantes") que se suele considerar uno de sus "virtuosismos", pero que de hecho no es sino la manera más sencilla de mirar, ese gesto natural y cotidiano que todos hacemos al mirar a una persona: seguirla con la mirada. Dreyer es una



Es ya casi proverbial el interés de Dreyer por el rostro humano, y su manera de llevarlo a la pantalla, el primer plano: "El rostro humano es un territorio que uno nunca se cansa de explorar". En la fotografía, el rostro de la actriz Clara Wieth, intérprete del papel de Siri, "la Rosa Roja de Suomi" de la película *Páginas del libro de Satán*.



las deliciosas Margarete de **La mujer del párroco** o Mads de **El amo de la casa**, pasando por la soberbia Juana de la Falconetti, hasta llegar a la exquisita Inger de **Ordet**, la delicadísima Gertrud de Nina Pens Rode, o esa pasmosa creación que consigue Dreyer de una semidesconocida actriz danesa llamada Lisbeth Movin en **Dies Iræ**. En uno de los últimos estudios que han aparecido sobre la película encuentro este pasaje: "Lisbeth Movin, en el papel de Anne, resulta a veces tan independiente como Dietrich, tan emocionalmente intensa como Stanwick, tan misteriosa como Garbo y tan sugestivamente juguetona y femeninamente vulnerable como Monroe" (Raymond Carney). No sé si es lícito proponer esos nombres como referentes -seguramente no-, pero es indiscutible que se trata de uno de los más descomunales trabajos actorales -porque es uno de los personajes más completos y complejos- que se hayan hecho nunca en el cine.

Sabemos que Dreyer trabajó en **Los marcados** con actores rusos que venían de la escuela de Stanislawski, y que citaba ese nombre en algunas ocasiones al hablar de su manera de entender el trabajo actoral. Es obvio que de Stanislawski tomó la distinción que solía hacer entre los actores que trabajan *desde dentro* y los que construyen el personaje *desde fuera*. Puso, con toda razón, al que seguramente debió ser buen actor de teatro -pero que en el cine siempre resulta gestero, sobreactuado e insoportable- Emil Jannings como prototipo de estos últimos. Pero hay otra persona cuya influencia ha sido decisiva en todo el teatro contemporáneo y que, antes de ser arrastrado en un doloroso proceso que le condujo a la no distinción entre la mente y el cuerpo, antes de perder definitivamente la razón al no poder distinguir lo corporal de lo espiritual, dejó escritas una serie de ideas sobre el cine que es inevitable no poner en relación con las de Dreyer con quien, como hemos dicho, trabajó, y cuya obra comprendió -dejó testimonio de ello- como pocos. Me refiero a Antonin Artaud. Si tras leer los escritos de Dreyer se leen los de Artaud, se verá que nunca dos personas han coincidido tanto, *esencialmente*, en su manera de entender el cine. Esencialmente, repito, porque hay que hacer salvedades: Artaud, por ejemplo se equivocó de parte a parte al pensar que con el sonoro llegaría la muerte del cine; Dreyer, en cambio, estuvo siempre abierto a todo progreso técnico. No obstante, Artaud es el mejor comentarista que he encontrado -un comentarista "avant l'image"- del cine de Dreyer. Citémosle:



Dos importantes referencias en la concepción del cine de Dreyer fueron Antonin Artaud, que interpretó un importante papel en **La pasión de Juana de Arco**, y Stanislawski, cuyas teorías sobre la interpretación actoral influyeron claramente en Dreyer en películas como **Los marcados** (en la foto).

todo lo real, o no vivirá". Atacando las primeras películas de Buñuel, Cocteau, que le parecen imágenes gratuitas y, puesto que hechas sólo con el fin de "épater le bourgeois", no necesarias, aboga por "obras de esa poesía analógica profunda, que yo llamo del inconsciente, a falta de un término mejor (Dreyer también usa en sus escritos esa palabra y se ve con claridad que lo hace a falta de un término mejor) pero que es la única poesía posible, la poesía verdadera con tendencias metafísicas". Pensemos que este texto es de enero de 1932; el 6 de mayo se estrenaría en Berlín **Vampyr**, con un artaudiano fracaso. Por su parte Dreyer escribe que lo que le interesa son "las experiencias espirituales, psicológicas, que abran una puerta al mundo de lo inexplicable (...). Para el realizador ambicioso las imágenes no deben ser puramente visuales, sino espirituales". Y esto se consigue "mediante la abstracción y la simplificación, la esencialidad". "Esencialización", acabamos de oír llamarlo a Artaud. Dreyer quiere lograr "la reproducción de la realidad transformada en poesía; no las cosas de la realidad, sino el espíritu que hay en las cosas y detrás de ellas". Un "realismo psicológico fuera del tiempo".

"Reivindico las películas fantasmagóricas, poéticas, en el sentido denso, filosófico de la palabra; películas psíquicas". Fue Paul Morand quien escribió que **La pasión de Juana de Arco** era el primer film "puramente psíquico". "El cine -continúa Artaud- reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa: el alma humana desde todos sus aspectos (...). Exige la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Necesita temas extraordinarios, estados culminantes del alma, una atmósfera de visión". El cine "debe participar de lo maravilloso. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo (...). El cine se acercara cada vez más a lo fantástico, ese fantástico que cada vez se advierte más que es



Artaud nunca pudo realizar sus películas ni, lo que le importaba más, sus proyectos teatrales. No pudo darle a su razón el rescate que ésta reclamaba, y por eso le abandonó. Dreyer, que sufrió graves depresiones nerviosas a partir de 1931 y estuvo también al borde de la locura, sí pudo -aunque no siempre que quiso- pagarlo: filmó siempre por estricta necesidad interior. Dreyer es -sería posible emular a Plutarco e intentar escribir unas vidas paralelas- en buena medida un Artaud que se salvó de la locura. Hay muchos puntos en común, muchas afinidades electivas entre ellos. André Bazin habló muy bien del cine de la *crueledad* -incluyendo en él a Dreyer, Hitchcock y Buñuel- y ese es un concepto tomado de Artaud. Pero creo que el más cercano a las complejas ideas que quería expresar el siempre genial balbuciente Artaud con esa palabra es Dreyer: Artaud no llegó a conocer **Gertrud**, pero yo sospecho que para él esa hubiese sido *la película*, sin más. El vindicaba, por otra parte, la posibilidad del *Gesamtkunstwerk*, de la *obra de arte total* y no llegó a pensar que el cine era el arte que tenía más posibilidades de acercarse a esa idea. Porque cabe ver en **Gertrud**, esa verdadera *tragedia moderna* -la expresión no es mía, sino de Dreyer- en la que se conjuntan y armonizan delicadamente todas las artes, *ese film arquitectónico* -expresión de Dreyer- en el que se combinan la más refinada cultura plástica y literaria con la poesía, la música, el canto y hasta la danza (el movimiento de los actores, sus evoluciones, son de una perfecta coreografía) lo más cercano que se ha hecho nunca a una obra de arte total. No en dimensión wagneriana, sino en pequeño concierto de cámara. Es, como casi todas las películas de Dreyer, un *Kammerspielfilm*. Y qué lejos de las pretensiones que a ese respecto ha reclamado expresamente para sus obras -por lo demás espléndidas- Hans Jürgen Syberberg. Qué lejos -como siempre estuvo Dreyer- de la retórica del beligerante.

*Tragedia moderna*. Una cuestión básica en Dreyer, en la que sí es verdaderamente deudor, por vía directa, de Kierkegaard -con mucha mayor claridad que en los ambiguos planteamientos religiosos que muchos han querido ver en su obra- es su voluntad de aproximación a la tragedia, voluntad que expresó repetidas veces y que es constante en su evolución. Qué podía ser *lo trágico moderno* era el tema que desarrollaba Kierkegaard en su famoso y hermosísimo texto sobre Antígona. Se ha dicho que Dreyer es el *poeta trágico* del cine, y ahí tenemos una de sus fuentes. Si observamos a Juana, a Anne, a Gertrud, todas ellas tienen los rasgos de los personajes trágicos. Viven la efectiva contradicción entre leyes opuestas, la interior y la escrita; viven ese choque de intereses irreconciliables con la paz de la *polis*. Anne incluso está marcada por una culpa hereditaria (su madre era bruja) como mandan los cánones clásicos. Y ninguna de ellas escucha las advertencias que se le dirigen, ni se persuade o transige; todas insisten en sus motivos, reiteran su obsesión, posesas y maniáticas, hasta destruirse. Los proyectos de Dreyer en los últimos años derivan hacia una mayor depuración de esa expresión moderna de lo trágico. No llegaron a filmarse, pero disponemos de dos textos de altísima calidad literaria: la extraordinaria adaptación de la "*Medea*" de Eurípides y el deslumbrante guión -una labor de treinta años- de "*Jesús de Nazareth*", en el que se mantienen el tono y la visión de la tragedia. Dreyer pensaba adaptar además "*A Electra le sienta bien el luto*", de O'Neill y "*Luz de Agosto*", de Faulkner, otros dos de los artistas que en nuestro siglo han seguido contando las mismas viejas historias de los griegos con nuevas máscaras.



**Gertrud**, la última película de Carl Th. Dreyer, "una verdadera tragedia moderna".