

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
"Gertrud": un desafío amoroso

Autor/es:
Torres, Sara

Citar como:
Torres, S. (1991). "Gertrud": un desafío amoroso. Nosferatu. Revista de cine.
(5):38-41.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40775>

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



**“Gertrud”: un
desafío amoroso**

Sara TORRES



“Yo quiero sangre caliente,
no me gusta la grandeza”

(*Gertrud*)



Para comenzar, podemos dejar establecido que **Gertrud** es una de las reflexiones más duras y pesimistas sobre el amor que se hayan llevado nunca a la pantalla. Antes fue una pieza teatral escrita por el sueco Hjalmar Söderberg en 1906, de la cual Dreyer suprimió en su adaptación toda floritura retórica. La frialdad del drama escénico se acentúa en la película, confirmando el habitual prejuicio sobre el carácter gélido de los nórdicos incluso en los desbordamientos pasionales. Sin embargo, quizá en este caso el distanciamiento controlado del análisis no se deba tanto a un problema de temperamento nacional como a un recurso narrativo.



Sería demasiado ingenuo contemplar la película como la crónica realista de sucesivos desamores. Los monólogos demasiado explícitos, el aire algo sonámbulo de los personajes que apenas se mueven en escena no responden a la literalidad de lo exterior sino que transcriben movimientos y agobios *inter*nos. Lo que Dreyer retrata es el devenir casi puro del amor visto desde *dentro*, en toda su desolación y también en toda su fiera exigencia.



Si bien a una atención superficial **Gertrud** le puede parecer en ocasiones un film casi inerte, hay un punto de actividad constante en él, quizá el más vivaz y comprometido de todos: las miradas. Esas miradas son las que exteriorizan el interior que los monólogos recogen. En el amor, parece señalar Dreyer, la búsqueda de la mirada, su rechazo o su final encuentro son la clave de la suprema complicidad, del gran *acuerdo*. Cuanto se entrega o se rehuye asoma o se repliega por los ojos; en ellos caben estrategias casi de esgrima, pero no hay la posibilidad de encubrimiento falaz que en cambio acompaña casi inevitablemente a las palabras y aún más a las caricias.

Los personajes de la película miran fundamentalmente de dos modos, según se hallen en el momento de *soportar* el amor o en el de *demandarlo*. En las primeras escenas, el marido de Gertrud busca constantemente sus ojos, mientras ella le esquiva y los proyecta hacia el infinito o hacia adentro. En cambio, cuando por fin rompe su vínculo con ella, aparta por primera vez los ojos e incluso le da la espalda. Gertrud, por su parte, busca con dolorida ansia la mirada del joven músico al repetirle las cláusulas de su amor, sin encontrarla realmente jamás. Finalmente, en la escena de la ruptura ella también le vuelve la espalda y ni siquiera lanza una ojeada de despedida hacia él



cuando se aleja vergonzosamente por el parque. En ambos casos, el amor continúa en uno de los dos personajes, pero se ha roto abiertamente esa sublimidad que es "cosa de dos", como se insiste en la historia. Por último, las escenas de reencuentro entre el viejo poeta y Gertrud no presentan ninguna mirada directa: ambos miran hacia el frente, hacia sus recuerdos, hacia la irrevocabilidad del pasado. Creo recordar que tan sólo hay un momento en la película en el que ambas miradas coinciden de forma fugaz.

En cada pareja parece establecerse fatalmente una discontinuidad, una diferencia de niveles: uno de los amantes quiere de veras, solicita, exige, ruega, mientras que el otro concede a medias, escamotea, hurta o declaradamente finge. El pesimismo radical de la película tiene como una de sus cifras principales el que no concede ni un sólo momento de auténtica fusión real entre los atrapados por el juego amoroso.



A primera vista podría parecer que el film es un canto al puro amor femenino frente al siempre distraído y secundario que son capaces de brindar los atareados varones. Pero la cosa no es tan sencilla. En realidad, si Gertrud prefiere la caliente sangre amorosa a la grandeza de las labores varoniles es porque pone su propia grandeza en lograr la sumisión de su amante. Pretende una entrega absoluta, cercana a la plena esclavitud sentimental, casi diríamos que a la vampirización total de su compañero. Y también sabe ser cruelmente despiadada con quien la ama de veras, aunque sea al modo imperfecto de los hombres, como su marido, al que no oculta que nunca ha querido realmente y que sólo le ha servido para calmar las urgencias del cuerpo, que quiere su parte. Los reproches que hace a su marido -preferir su carrera y su trabajo a la total entrega erótica- son los mismos que hizo al poeta Likman, pero ahora mucho más discutiblemente justificados. En este caso, es ella la que no le ha prestado plena atención, incluso por decirlo brutalmente: la que se ha aprovechado de él. Su marido se creyó amado y feliz con el mismo engaño con el que ella se había creído plenamente amada por Likman...



Gertrud concibe el amor como el sacrificio total de su *partenaire*. Pero para que haya tal sacrificio, para que se renuncie a algo valioso, sólo se fija en hombres de determinada posición y con dotes artísticas relevantes. Por su parte, también ella tiene educación y capacidad artística, pero el campo peculiar de su *grandeza* no lo ha puesto en desarrollar esas facetas, sino en vampirizar eróticamente las del otro. No pretende una compenetración intelectual o profesional, sino el homenaje de la completa inmolación. Sólo con Axel, el amigo al que no ama, es capaz de intercambiar libros y compartir aficiones, lo que nunca se rebaja a hacer con los preferidos de su orgulloso corazón.



Pone su auténtica complacencia en considerarse plenamente *reina*. Su divisa "*amor omnia*" debe leerse así: el amor que te concedo y que te exijo debe serlo todo para ti, como me probará la definitiva renuncia a cualquier otra compensación de distinto orden. Pero ese amor total se alimenta precisamente de la pugna, incluso de la resistencia traicionera. Finalmente, Gertrud se convierte en reina-esclava de su músico, algo que ella considera con lucidez como locura pero a lo que no puede renunciar porque es el límite probatorio de su exigencia de grandeza. Una se pregunta si en su actitud con este mequetrefe, el menos merecedor de afecto de sus hombres, no hay una especie de voluntad de darles a todos la gran lección: ella, Gertrud, la reina, es capaz de renunciar a su marido ministro y a su dignidad burguesa para arrastrarse a los pies del amor, lo que nadie ha sido capaz de hacer con ella, que lo merecía mucho más.



Y tal es su verdadera creación. Por eso, cuando renuncia a todos los hombres y sigue su vida independiente, no olvida en dónde ha situado su auténtica grandeza. Por eso guarda para su tumba el epitafio "amor omnia", para dejar constancia de que ha sido artista en un campo y sólo en uno, en el del amor. Aunque sus obras maestras hayan quedado inconclusas, como tantas extraordinarias sinfonías o la tarea de tantos políticos de genio. En este aspecto, Dreyer rescata sin duda a Gertrud, por ser la única capaz de llevar su empeño hasta sus últimas consecuencias de rechazo y soledad. Otros, como el poeta Likman, acaban en un estéril cinismo por no haber sido capaces más que de *cantar* exteriormente el amor-pasión sin límites, pero sin vivirlo realmente como tal hasta el fin; el músico se debate entre las prostitutas que escuchan sus chácharas de borracho y la mujer "inocente y pura" con la que sueña como coartada altisonante, para acabar viviendo con y probablemente de una vieja amante.



"¿Cómo filmar lo irremediable? ¿Cómo filmarlo hasta el fin? Tal fue siempre la obsesión de Dreyer. ¿Cómo filmar un mundo sin otro remedio imaginable que el amor para el cual no hay remedio alguno?". Esta cita de Serge Daney en su libro "Gertrud, Gertrud" resume muy bien lo que está en juego ante la cámara implacable del gran director. Es a la vez una película difícil por su estatismo y su riqueza de leves matices; sencilla por lo nítido de su argumento, que todo el mundo conoce previamente. La maestría del director se revela en la habilidad con la que se mantiene constantemente al borde de la exageración y del ridículo, asechanzas estas que también son las que acosan al propio amor. Ciertas películas nos sacuden y agitan, pero otras, como **Gertrud**, nos atrapan: en ella, el espectador queda helado como un personaje más de la historia, a la vez apasionado sin remedio y fascinadamente inmóvil.



En **Gertrud** apenas hay más desbordamiento carnal que un simple beso y sin embargo es un film potencialmente sensual de principio a fin. ¿Cómo se explica ésto? Por la sensualidad de la misma cámara, cuyo abrazo va deslizándose sobre los personajes todas las caricias que no vemos, los roces y golpes de sangre que se dejan suponer y cuya inminencia oculta se hace más perentoria que cualquier revelación explícita. Es la cámara quien reproduce con intensa sobriedad todos los desbordamientos de los corazones, como cuando soñamos sujetos por la pesadilla con una única palabra sin imagen que vuelve y vuelve, un susurro que no cesa y que ni siquiera condesciende a revelarnos la tenue carne de ningún fantasma. Cuando al final de la película Gertrud se reafirma en que el amor lo es todo, están presentes misteriosamente ante el espectador todos los momentos pasados, todas las miradas que ya no volverán a buscarse. Los últimos ojos que siguen pidiendo amor cuando todo se borra son los del espectador mismo.

