



contracampo

publicación de los estudiantes de Cinematografía de la Esc. Superior de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata.

junio/julio
1960

La Plata - Argentina

números 1 y 2

dreyer | resnais

CARL - THEODOR DREYER y su Obra

Traducido de "Bianco e Nero" Año X-número 10 - Octubre de 1949.-

Carl Theodor Dreyer ha nacido en Copenhague el 3 de febrero de 1889. Su madre era sueca. Huérfano desde la infancia es adoptado y educado por una familia danesa, con la que llevó una existencia bastante dura. Una de las primeras disciplinas que debió adoptar fué la de la música y el piano. Este camino para el porvenir no había sido elegido considerando una inclinación natural, sino por el hecho de que las lecciones le eran impartidas sin cargo por el marido de una hermana adoptiva. Este detalle sirve para ilustrar el ambiente de su infancia. La formación intelectual de Dreyer es el resultado de los esfuerzos de un autodidacta. Bien pronto debió comenzar a ganarse la vida. Al comienzo fué pianista en un pequeño cafe de Copenhague. Luego en la administración municipal y en la de casas comerciales, actividades diferentes pero incompatibles con su temperamento. De una sociedad eléctrica pasó después a una sociedad telegráfica. Curioso de los múltiples aspectos del mundo, trató de que lo enviaran al extranjero sin lograrlo.

En este período comenzó a interesarse en la historia del arte y a seguir en sus horas libres, cursos y conferencias para formar su cultura general y artística. Poco antes de la primera guerra mundial escribió crónicas teatrales para diarios provinciales de inspiración radical, tendencia ésta que se encontrará en cualquiera de sus obras cinematográficas. Siguiendo a estas experiencias le fué posible ingresar en la redacción de los grandes diarios de Copenhague, como el "Berlingske Tidende", se apasionó en los problemas de la aeronáutica, frecuentó un curso de pilotaje de aviones y participó en trece vuelos. Naturalmente pensó hacer carrera en la aviación que entonces estaba en sus primeros pasos sensacionales. Pero debió renunciar también a este propósito. El periodismo, la crónica, la crítica teatral, ocuparon rápidamente toda su actividad. Bajo el seudónimo de Tommen (El Pulgar), escribió en aquella época y más tarde siguiendo sus nuevos contactos con el periodismo- notas maliciosas, punzantes y satíricas sobre la farsa de la "bohème" que había podido conocer en los tribunales correccionales. Su espíritu de observación penetrante, su capacidad de quitar las máscaras y mirar a los hombres en los ojos, su actitud de recoger los detalles expresivos y visuales- característica propia de su obra cinematográfica- son evidentes desde entonces.

Los varios contactos con el mundo teatral, que en aquellos tiempos estaba menos alejado de los estudios de cine de lo que están hoy, lo llevaron, en 1912, a interesarse en el guión de los films.

En aquel año entró a formar parte de la Nordisk Film, una de las más potentes y activas casas de producción europea de la época. Primero escribió títulos y leyendas, expedientes literarios que servían para llenar las lagunas de la expresión dramática visual. Trabajó en la revisión de guiones ajenos según los puntos de vista y tradiciones de la Nordisk. En seguida escribió guiones el mismo.

En 1917, en ocasión en que Robert Dinesen realizó un guión suyo basado sobre una novela de Roustog "Hotel Paradis", alcanzó el segundo estadio de la creación cinematográfica -el montaje-. Así terminó el período de su larga y paciente preparación al arte del film. Estaba por comenzar la parábola de su carrera de director.

Se verá en seguida cual ha sido su carrera hasta este momento (1) y en que dirección tendía a desarrollarse.

Tal carrera condujo a Dreyer a los estudios cinematográficos de su país, de Suecia, Noruega, Alemania y Francia. En 1934, constreñido a la inactividad por razones que se verán adelante, un productor, Olaf Fjord lo solicitó para realizar en Alemania un film adaptado de "Pan" de Knut Hamsun. Dreyer rechazó, "no estaba dispuesto a trabajar en un país antisemita" (2). Este rechazo da una idea de su figura moral y carácter.

Durante los intervalos entre obras como VAMPIR y VREDENS DAG, Dreyer retomó su pluma de periodista. En 1936 es crítico cinematográfico del "Berlingske Tidende" se conocen muchos casos de directores venidos de la crítica, pero solo hay uno, que yo sepa, el de Dreyer, que pertenezca a la evolución inversa y que no haya sido ni accidental ni fugaz.

Desde diciembre de 1943 a junio de 1945, Dreyer se refugió en Estocolmo. Así tuvo ocasión de retomar contacto, en 1944, con la Svensk y los estudios de Rasunda, cuna de la cinematografía sueca, donde había trabajado en 1920.-

Ciertas ideas comunes sobre la independencia del creador del film, como también sobre el problema de la forma cinematográfica, debían poner a Dreyer en contacto con los promotores de la escuela realista del documental británico. Trabajo en los últimos meses de 1945 con John Grierson y Alberto Cavalcanti, pero parece que la obra no haya sido fructuosa. A su partida de Inglaterra, Dreyer no dejó más que un guión titulado "S.Q.S", que no fue realizado porque, según Cavalcanti, "a Dreyer le había resultado difícil adaptarse a la mentalidad británica e intuir las reacciones del público inglés, y siendo un hombre demasiado importante para aquella organización, no era posible mantenerlo más tiempo" (3).-

Poco después Dreyer partió para el Africa Ecuatorial, para poner en marcha la realización de un film, "L'Homme ensablé", sobre el tema de un blanco aislado en medio del ambiente indígena. El productor francés que le había encargado el trabajo de preparación renunció al proyecto, dejando al director solo para afrontar las dificultades materiales de la empresa.

En 1946 Dreyer fue invitado por una casa británica, "Films Traders Ltd", para realizar en Gran Bretaña una "Maria Estuardo". Aceptó a condición de ser libre para partir a los Estados Unidos al término del Film. En 1947 pidió la disolución del compromiso, en parte por desacuerdo de orden artístico con los productores y también por el deseo de no demorar indefinidamente su partida para América. Llegó a New York en abril de 1948. En seguida regresó a Copenhague, donde ha emprendido la preparación de un film sobre Cristo y un film sobre el descubrimiento de América hecho por los vikingos, ambos concebidos para realizarlos en los Estados Unidos.

Entretanto "para ganarse la vida" (4) Dreyer ha realizado algunos documentales. Carl Theodor Dreyer ha dedicado su obra a los dos géneros en los que se divide a priori, las obras cinematográficas, los films de ficción dramática y los films de sucesos o documentales, los primeros tienen un rol más vasto, más importante y significativo en su obra. Pero no pueden olvidarse los otros,.

LANDSBYKIRKEN me parece, a este propósito, bastante significativo y revelador. Muchos directores de documentales puros y de documentales novelados han abordado un asunto similar al de esta pequeña obra; la evocación de lugares donde se exterioriza el fervor religioso popular. Muchos han interpretado este argumento, pero ninguno, al menos por lo que sé, lo ha ligado netamente a su significado

humano y trascendente, le ha extraído, por decirlo así, el sentido social, como ha hecho Dreyer.

Una mirada de conjunto sobre la filmografía de las obras dramáticas de Dreyer permite una primera constatación; su tendencia a ser en lo posible, autor completo de sus films. Si su nombre no figura siempre como autor de la idea base del argumento, se ha reservado siempre (a veces en colaboración), la preparación del guión, también si, como en el caso de *BLADE AF SATANAS BOG*, debía hacer frente a una protesta del autor porque la idea original había sido transformada en función de la necesidad de su expresión visual. El motivo inicial de la creación de un film, ha escrito Dreyer, aparece en el argumento: "pero desde el momento en que esta base ha sido elegida, le corresponde al director establecer el estilo del film, darle un alma y hacerlo una obra de arte. El y solo él tiene el deber de darle al film una fisonomía" (5). Dreyer señala que es imposible realizar un film que no haya sido pensado por sí mismo. "Una obra de arte tiene un alma que se manifiesta en el estilo como medio de expresión del que se sirve el artista para comunicar su propia concepción del tema tratado. El estilo es esencial para que la expresión pueda ser modelada en una forma artística. A través del estilo, el artista funde los varios elementos en una unidad. A través del estilo obliga al público a ver el tema con sus propios ojos. Una obra de arte puede ser creada por uno solamente, porque cuando un film es producido por un grupo de personas, no puede resultar de eso una obra de arte, a menos que una única personalidad de artista se imponga y lo guíe, deviniendo la fuerza propulsora". (6).- Por otra parte, uno solo entre sus films ha sido rodado sin guión previamente establecido: *GLOMDALSBRUDEN*. Dreyer ha asumido en diferentes casos la preparación de la escenografía, si bien no precisamente su realización técnica. Siempre ha dirigido el montaje; en el momento de la filmación no hay juego de iluminación o ángulo de visión que no haya definido previamente con sus operadores. Dreyer se une así no solo a la tendencia de Feyder, Griffith, Chaplin, Stroheim, que han ampliado la parte de creación propia del director, en contraste con la tradición, confiriendo a la obra cinematográfica una indispensable unidad de concepción. No declaraba Feyder mismo que no podía ni deseaba hacer sino films pensados y contruidos por él?. Pero Dreyer ha hecho más aún, ha llevado, como Stroheim, esta tendencia al extremo límite conocido.

Los films de ficción han asumido con Dreyer los aspectos más variados; melodrama, aventura, observación humorística, están al lado del drama de tesis, psicológico, social y regionalista, la comedia de caracteres, la fantasía. A través de todos estos géneros un tema central ha casi obsesionado a Dreyer: el del sufrimiento pasivo. Se estaría tentado de afirmar que no cambia la trama en toda su obra, desde *PRAESTEKKEN* a *TVA MANNISKOR*.

En *PRAESTEKKEN*, este tema está expresado en la renuncia silenciosa de la joven seducida; en *BLADE AF SATANAS BOG* en el sacrificio de Cristo, de María Antonietta, de Siri (cuya muerte voluntaria ha dado motivo a Dreyer y Clara Pontoppidan para una escena cuyo montaje, interpretación y estilo permanecen entre los ejemplos más puros de cine de la época); en *PRAESTEKKEN* en la renuncia trágica de la vieja Margarete Redersdotter; en *ELSKER HVERANDE* en la persecución de los herejes. Este tema se encuentra, aún más acentuado, en la indulgencia completa del maestro Zoret en *MICHAEL*, en la soledad delante del dolor, el sufrimiento y la muerte de Juana y Léone que hacen el fondo de *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* y *VAMPYR*, y la iluminante sumisión de la esposa de *DU SKAL AERE DIN HUSTRU*.

Es finalmente desarrollada en VREDENS DAG por medio del silencio del viejo pastor Absalon ante la crueldad moral, del aislamiento trágico de Anna al final, y en TVA MANNISKOR a través de la decisión de los dos esposos frente a la situación final que los conduce a una muerte deseada.

Este tema, constantemente desarrollado, ilumina la concepción que tiene Dreyer de la vida y del hombre. Pareciera que para él la existencia y sus luchas no son aceptables sino entre determinados límites morales, que tienen valor y justificación solo de frente a una especie de "absoluto superior". El rigor con que Dreyer persigue la expresión de la verdad humana está impregnado también por una especie de absoluto. "La verdad es la base del film", constituye su máxima imperativa. Este rigor le ha servido de impulso y motor en algunas de sus búsquedas e experiencias. Generalmente se atribuyá a la escuela Rusa el empleo funcional del "tipo". Pero antes que los directores soviéticos expresaran y aplicaran esta teoría a partir del manifiesto de 1919 de Dziga Vertov "Por el cine no recitado", Dreyer lo había empleado con fortuna en PRAESTEKEN, film que si bien programado en 1920, había sido realizado en 1918. El hecho de que empleó entonces varios "tipos", como elemento de verosimilitud de ambiente, personajes episódicos o de segundo plan. Y como factor de realismo interpretativo de primer plano, tiene significado relativo. La tentativa no ha sido por ello menos original. Lo repite en BLADE AF SATANS BOG, en PRAESTEKEN, en ELSKER HAVERANDRE y en VAMPYR. Completamente desprendido de su función inicial acentúa el carácter de su primera experiencia, confiando sobre todo en viejos actores de los que logra al mismo tiempo una mayor expresión directa y sumisión. Para PRAESTEKEN, Dreyer, movido siempre por el deseo de un rígido realismo abandona los decorados de estudios para llevar la acción a viejas casas de campesinos de Lillehammer en Noruega.

Después reemprende tal iniciativa en VAMPYR, realizado en Francia en una aldea abandonada. Es aún por ésta preocupación de la verdad que deriva la búsqueda formal en LA PASSION DE JEANNE D' ARC, basada en primeros planos de rostros reveladores de sentimientos profundos (forma tan original que no ha sido emprendida más) y su voluntad, en neto contraste con las tradiciones, de realizar todas las escenas de esta obra en el orden lógico de su encadenamiento dramático y de su desarrollo en la pantalla, y en parte su proscripción del maquillaje en los intérpretes. Solo en parte, no obstante, porque Dreyer cree que en todas las artes "el ser humano es el factor determinante". Así, en un drama filmado las reacciones de los personajes son a su parecer más importantes que la acción exterior.

A propósito de la proscripción de maquillaje, Dreyer ha anotado; "Se ha filmado para apreciar la belleza de expresión del rostro natural, con sus arrugas e imperfecciones. Los actores deberían ser elegidos por su semejanza mental con los personajes que deben representar, de modo que se pueda leer sus pensamientos a través de la expresión de sus rostros. Si los rasgos característicos son tapados por el maquillaje, ésta posibilidad se pierde, y no es necesario subrayar el significado de esto en los primeros planos (6).

La sensibilidad de Dreyer y su sentido visual son evidentes. Su fineza de intuición psicológica le permite escoger y recomponer los mas pequeños movimientos. Identifica su visión con el ojo sobrenatural de la filmadora, y la transposición cinematográfica es para él como un reflejo natural. En ocasión del drama de la doncella de Donremy, éste automatismo visual ha sido la causa de un curioso conflicto de orden histórico con el Arzobispo de París.

De la unión de ésta sensibilidad y la agudeza del sentido visual, muchas secuencias de las obras viejas y recientes de Dreyer dan testimonio, pero ninguna como

aquella del final del cuarto episodio de BLADE AF SATANS BOG y las de VREDENS DAG que se desarrollan sobre plano muy diferente, siendo acentuadas en un caso sobre el movimiento interior, y en el otro sobre la atmósfera.

Montaje analítico, montaje visual entendido en función del ritmo interior y como ritmo compuesto en imágenes y secuencias, sirven constantemente a la intensidad dramática.

La atmósfera oprimente de VAMPYR es fruto inesperado de una experiencia casual (como tan a menudo ha ocurrido en la crónica de los descubrimientos de medios cinematográficos después de Méliés) pero otras notas nos iluminan sobre su aporte a la formación del lenguaje y del estilo fílmico. Los movimientos en profundidad del campo cinematográfico, cuya eficacia parecen haber encontrado Wyler, Welles y Ford en los últimos años sea como cualidad plástica o como medio de lenguajes, han sido empleados ya por Dreyer en una época en la que la técnica fotográfica no podía utilizar los medios actuales. Esto se descubre ya en modo eficaz en el tercer episodio de BLADE AF SATANS BOG y en MICHAEL. La búsqueda de expresión dramática y psicológica del cuadro es una de las características de GLOMDALSBRUDEN. En este film las secuencias del todo oscuras y las de una claridad dulce y de una luz vibrante, se suceden y funden según tengan por centro un personaje u otro, y su ambiente.

Ante la revolución estética provocada por el film sonoro y hablado, la posición de Dreyer no tiene hoy el sentido radical que había en VAMPYR. De la aceptación del sonoro, no solamente de la música (de la cual Dreyer ha hecho siempre un empleo moderado, tendiente a limitar su papel), sino de las palabras usadas sobre todo por su valor fónico y como contrapunto de la imagen, Dreyer ha pasado en VREDENS DAG a un compromiso a través del cual la palabra se impone dramáticamente (prescindiendo de una o dos excepciones, es decir, los fragmentos señalados arriba), no según un modo a través del cual el diálogo y la imagen aportan al mismo elementos disímiles acerca de hechos y caracteres en relación al desarrollo de la acción, sino según una forma en sincronismo con la palabra y la plástica; lo que sabemos de TVA MANNISKOR, nos permite creer que ésta es el camino elegido deliberadamente por Dreyer.

Reconociendo las posibilidades ofrecidas por el sonoro (7) Dreyer ha afirmado su hostilidad "a la tendencia que da mayor importancia al diálogo en detrimento del elemento visual, en cuanto el film se dirige ante todo a los ojos, y la expresión plástica penetra más fácilmente en el espíritu del espectador que las palabras" (8) Pero los hechos constatados arriba permanecen y me parecen contradictorios con esta posición teórica. Un hecho queda todavía evidente a mi parecer -la sinceridad y la convicción de tal propósito en el realizador de TVA MANNISKOR.

Entre sus intenciones de artista, las dificultades técnicas, los imperativos económicos, Dreyer no ha hesitado nunca, ni hecho transacciones, pese a lo que pueda haberle costado tal posición. De ahí su ubicación tan particular en su relación con los productores e, indudablemente, sus largos períodos de inactividad y silencio, al mismo tiempo pérdida y beneficio para el arte del cine.

(1) Año 1948.

(2) y (3) Comunicado por A. Cavalcanti al autor en carta del 6-VII-1948.

(4) Carta de Dreyer al autor del 31-XII-1948.

(5) y (6) "Lidt amm Filmstil", Politiken, Copenhague - 2-XII-1943.

(7) "Film Review" n°3 -1937 Londres.

(8) "Lidt om Filmstil", Politiken, Copenhague - 2-XII-1943.



EL MUNDO DE CARL THEODOR DREYER

Por: Boerge Trolle

Carl Dreyer ha finalizado otro film. En todo el mundo, en los ambientes interesados en el arte cinematográfico suscitó gran expectativa en 1954, la noticia de que el famoso realizador danés estaba trabajando nuevamente, esta vez en un film basado en el drama ORDET del gran dramaturgo KAJ MUNK, un párroco de Jutland asesinado por los nazis en 1944, a causa del patriotismo de sus críticas y sermones. Y pocos meses después, el 10 de enero de 1955, el film era estrenado en el cine "Dagmar Bio" propiedad del mismo Dreyer, en Copenhague. Habían pasado cerca de doce años desde el día en que el público danés conociera VREDENS DAG (Dies irae) presentada en 1943. Contrariamente a lo que ocurrió este film, que despedazado por la mayor parte de la crítica sólo fué reconocido fuera de Dinamarca en la postguerra, ORDET ha sido acogido con entusiasmo casi totalmente desprovisto de reservas por los críticos de todo el país. En realidad esta circunstancia es bastante sospechosa, porque ni el nivel de la crítica cinematográfica danesa, ni el gusto de los espectadores, nos parecen que hayan sufrido cambio tan grande desde 1943 a hoy.

Carl Theodor Dreyer debe ser colocado en un nivel único en el arte cinematográfico. En el cine danés, no solo es el mayor sino que está solo, faltándole cualquier vínculo con los demás directores daneses. Aún en un nivel internacional parece difícil encasillarlo y un solo director, entre los vivientes, soporta la comparación: Robert Bresson. Un paralelo entre Dreyer y Bresson suscita cierta sorpresa, y es un hecho bastante curioso el que ninguno de los dos parece ser influenciado por el otro, habiendo conseguido ambos un propio y particular estilo expresivo en manera del todo, independiente.

Todavía Dreyer no está completamente aislado en la historia del cine. (Esta afirmación mejor podría aplicarse a Bresson, si no hubiera tenido a Dreyer como término de parangón).

Ya en 1920 Dreyer utilizaba los principios de Griffith en BLADE AF SATAN BOG PRAESTEEKEN era influido por el estilo lírico naturalista de Sjöstrom y Stiller. La concentración emotiva unida a la coherencia de ambientes y escenarios, lleva la marca de Stroheim. LA PASSION DE JEANNE D' ARC (1928) y VAMPYR (1932) que son considerados generalmente como la superación de la vanguardia francesa, emparentan a Dreyer con René Clair y Jean Epstein. Entre los directores más recientes, el mismo Dreyer ha sido el que atribuyó a Marcel Carné el derecho de considerarse uno de los modelos a los que ha atendido en no menor medida que el neorealismo de De Sica. El crítico sueco Gerd Osten parangona a Dreyer y Alf Sjöberg, y yo mismo, por mi cuenta, señalaría a Sergei Eisenstein (especialmente el de la LINEA GENERAL) y Luis Buñuel, como los realizadores no faltos de contacto con Dreyer. (pero estoy convencido que Dreyer mismo sea ignorante de estos últimos cotejos). Esta enumeración, tal vez un poco pedante, es tal, que pone en plena luz la grandeza de Dreyer; sea que haya influido en alguna manera por alguna de las más dotadas personalidades y algunos de los más auténticos talentos del cine, sin rehacerlos imitativamente nunca, sea que haya conseguido en posición de independencia absoluta que el alto grado de excelencia artística que pone sus realizaciones al nivel de las más grandes obras maestras de la historia del cine. Dreyer es, por lo tanto, uno de los mayores autores vivientes, en un plano internacional por estatura y estilo, y comunmente es considerado tal que en todo el mundo, cualquier país podría considerarlo hijo suyo. Pero en cierta medida eso se debe tal vez al hecho de que no existen lazos afectivos entre él y el cine danés.

Pero cuáles son los rasgos característicos de Dreyer? Es difícil responder brevemente. Dreyer aparece demasiado complejo. Definirlo un realizador profundamente psicológico es cosa aceptable sin reservas, pero está bien lejos de agotar el sentido, porque su modo de serlo es en sí mismo excepcional. Su genio aparece continuamente a la búsqueda del límite extremo de los sentimientos humanos, de las profundidades insondables del ánimo, de los pliegues del subconsciente, donde miedo y salvación, martirio y triunfo, luchan incesantemente en antagonismo eterno. Este conflicto, que el ser humano —según la concepción de Dreyer— debe sostener en completa soledad, es el motivo dominante de todos sus films. Es por esto que ellos raramente son lo que parecen ser, y en realidad siguen temas diferentes de los que aparecen superficialmente. Y bien que la vocación por el experimento sea dominante en el arte de Dreyer, él no es hombre de utilizar al máximo los expedientes técnicos en un solo film. Renuncia a servirse de más de una pequeña parte de los medios cinematográficos, pero a esos pocos en compensación, los utiliza substancialmente en el curso de todo un film en manera tal que a menudo desconcierta al espectador, e induce a fatiga al público grueso. Es unilateral y monocorde en la elección de los temas y los contiene siempre entre límites bien precisos porque ha logrado concentrar enteramente su fuerza expresiva en aquéllos temas tan limitados, de manera que escenas y personas, ambientes tiempos y ritmo, sean soldados juntos en una totalidad monumental.

Es interesante señalar como anticipó Dreyer ciertos procedimientos que más tarde, tomados por los usos, serían dominantes en la teoría y práctica del film. En 1919 utilizaría "hombres de la calle" en los papeles secundarios de **PRESIDENTEN** y al año siguiente trabajó en ambientes reales en la filmación de **PRAES TEEKEN**, en una época en que los films eran realizados casi enteramente en estudios. Pero este equipo "real" y esta escenografía "auténtica" no lo llevaron a realizar films naturalistas, le sirvieron únicamente para crear un cierto fondo, una cierta atmósfera en torno a los personajes, y también como medio para influir en los actores. Cuando filma en estudio, Dreyer ama la máxima concentración del ambiente; cualquier elemento que pueda molestar debe ser eliminado, y los actores deben penetrar completamente en el mundo de Dreyer y dejarse absorber. En este sentido desarrolla las teorías de Stanislavsky; escenografía y muebles tiene que suggestionar a los actores no menos que a los futuros espectadores. Decorados, vestuarios, aún el juego de los actores, no son para Dreyer otra cosa que elementos subordinados, necesarios al desarrollo de la vicisitud, pero destinados gradualmente a desaparecer, a ser absorbidos en el instante en que el realizador esté por demostrar el auténtico objetivo de su arte: el ser humano puesto de frente a la soledad y al terror, aislado de sus semejantes y del mundo externo, con el espíritu puesto al desnudo. Es sólo en una tal situación que el genio de Dreyer puede insinuar en nuestra mente ciertos atisbos que nos golpean en carne viva, mientras un sentimiento de soledad sin límites se hace concreto. El espacio vacío hierve de vida, todo lo que se nutre de soledad y aislamiento, el terror y la salvación, el hecho y la duda, el sufrimiento y la liberación, todo aparece sobre la pantalla, y el individuo dividido, lacerado, revive desde su corazón quebrado, puro y verdadero.

He aquí, entonces, que los rasgos característicos de Dreyer pueden ser expresados en la fórmula dialéctica: el ser humano con todas las contingencias que lo circundan, debe ser completamente atomizado como condición de su resurrección artística. El genio de Dreyer está fundado sobre eso. Con el auxilio del medio cinematográfico ha descripto fenómenos que comunmente se consideran imposibles

de mostrar, y ha abierto el camino hacia la insondable profundidad del espíritu. En efecto, él nos ha mostrado sobre la pantalla algunos verdaderos milagros: milagros del arte cinematográfico.

Después de algún siglo de aparente tranquilidad y alivio, el fenómeno psicológico-social, típico del tardío medioevo, parece reaparecer ahora sobre una escala aún más vasta. No es ciertamente una casualidad que argumentos y sucesos medievales estén interesando hoy en literatura y teatro- especialmente en los países anglosajones, con frecuencia creciente. En el arte del cine, Dreyer, mucho antes que eso deviniera elemento dominante en literatura y teatro, ha elegido sus temas entre éste período, y con tal intensidad que ha hecho de ello el motivo constante de su obra.

Se reencuentra la Inquisición como uno de los temas principales en BLADE AF SATANS BOG, mientras que el motivo de la bruja aparece por primera vez en PRAESTEKKEN (1). No he visto ELSKR HVERANDRE (Amarse unos a los otros, 1921) y por otra parte hay noticias de esta obra, pero es conocido que trata de las persecuciones antisemitas; es decir, tiene como tema el martirio del pueblo hebreo. En LA PASSION DE JEANNE D' ARC, en VAMPYR y en VREDENS DAG, tres films ligados entre sí por estrechos vínculos, componiendo una especie de trilogía, el motivo de la hechicería y el martirio emergen con la mayor claridad. (2). Otro film que se proyectaba hacer en Suecia y fué rechazado a causa del fracaso comercial de TVA MANNISKOR, también se basaba en el tema del vampirismo. (3)

Si intentamos relacionar el terror de la hechicería con la posesión erótica y la magia sexual, tal como ocurre innegablemente en Dreyer, nos encontraremos finalmente con los temas de MIKAEL (1924) y TVA MANNISKOR (1945). Cada una de las obras más importantes de Dreyer aparecen sólidamente apoyadas sobre algunos fundamentos comunes, ligados psicológicamente al tardío medioevo y a los extremos religiosos de aquella época (Calvinismo y Puritanismo anglosajón, estas tendencias son plenamente dominadas por la doctrina de la predestinación), la predestinada e inevitable elección o perdición, e indican el triunfo del instinto de muerte sobre el de afirmación de la vida. Pero desde que la afirmación de la vida no puede ser definitivamente eliminada por los seres humanos, es confiada a la mujer. Y, en conformidad con la concepción puritana, ninguna mujer está absolutamente libre del pecado original, por lo que cada una es "a priori", una hechicera en potencia. El eterno conflicto entre los sexos no es sino la exterior indicación del conflicto entre el instinto de muerte, propio del hombre, y la afirmación de vida, propia de la mujer.-

Si deseamos interpretar el problema de la "hechicería" en la cultura occidental debemos definir a Mads (la vieja ama de cría) de DU SKAL AERE DIN HUSTRU (El Angel del Hogar, 1925), como una especie de símbolo del matriarcado que al final limita al tiránico, egoísta y destructor patriarcado. Dreyer parece haber recogido uno de los asuntos más importantes sobre el que se basa la civilización moderna, la lucha entre el humanismo y puritanismo, (en términos modernos: entre democracia y dictadura). Que el arte de Dreyer encuentre su fuente en un sincero humanismo, está fuera de discusión, sus simpatías van ciertamente hacia la afirmación de vida, y, por ende sus personajes principales son esencialmente algunos caracteres femeninos. Pero ellos pueden aún ser purificados a través del sufrimiento, y buscar la salvación definitiva en el martirio. Solo cuando están cara a cara con la muerte, abandonados y traicionados por todos, aparecen luminosos y purificados sobre la pantalla, envueltos por nuestra simpatía y la de Dreyer.

- (1) La protagonista es realmente una bruja en la primera parte del film.
La súbita mutación en la segunda parte es inexplicable si, como se dice, Dreyer tuvo realmente la mayor libertad de acción.
- (2) Sería absolutamente la misma cosa interpretar a Juana como una suerte de "bruja santa" y a Anne como una mujer mártir (del amor). Las concepciones respectivas de Dreyer sobre los mártires o las hechiceras aparecen muy ligadas.
- (3) La idea habría sido suministrada por el drama "Ellos caminaban solos" de Max Entor, sobre el cual se basó luego el film "La hija de las Tinieblas de Lance Comfort.-

-----oooo-----oooo-----

PRÆSIDENTEN -El Presidente 1918-

Guión: C.T.Dreyer, de la obra de Karl Emil Franzos

Fotografía: Hans Vaage

Escenografía: C.T.Dreyer

Actores: El Presidente de la Corte Karl Victor von Scendlingen; Halvard Hoff; su padre: Elith Pío; su abuelo: Karl Meyer; Maika-Jacoba Jessen; Franz y Brigitte, servidores del Presidente: Hollander Hellemann y Fanny Peterson; Victor, hija del presidente: Olga Raphael-Linden; el abogado Berger, su defensor: Richard Christensen -producción: Nordisk Film; Primera proyección: Panptiekonteatret, Copenhague, 9 de febrero de 1920.-

Un joven noble seduce a una muchacha de condición humilde y la abandona. Años más tarde, convertido en magistrado, preside la corte ante la cual se presenta una jovencita acusada de infanticidio. En el curso del debate se da cuenta que la acusada es su hija, nacida de aquella lejana aventura. Consciente de la responsabilidad que en su tiempo había rehusado asumir, la ayuda a salvarse y se castiga suicidándose.

BLADE AD SATANS BOG- Páginas del Libro de Satanás -1921-

Guión: Edgard Hoyer, de una novela de María Corelli, adaptada por Dreyer

Fotografía: George Schnéevoigt

Escenografía: Carl T.Dreyer, con la colaboración técnica de Axel Bruun y Jens G. Lind.

Actores: Satanás: Helge Nisen; I. En Palestina: Jesús: Halvard Hoff; Judas: Jacob Texiére; los apóstoles: Erling Hansson (Juan), Landskabsmaler Hermannsen, Tonrer Weizel, Gogbinder Gylche, Snedker Wilh Jensen. II. La Inquisición: Don Gómez: Hollemann; Isabella, su hija, Ebon Strandin; Don Fernández: Johannes Meyer; la gobernanta; Nalle Holden. III. La Revolución Francesa: María Antonieta: Tenna Kraft; Condesa de Chambord: Emma Wiehe; Ginevra, su hija (un tipo de joven francesa); José, servidor de Chambord y comisario político: Elith Pío. IV. La Rosa Roja de Finlandia (revolución de la independencia finlandesa 1918) Paave Rahja, jefe de estación: Carlo Wieth; Siri, su mujer: Clara Pontoppidan; Raustaniemi, obrero de la estación: Carl Hildebrant; Naina: Karina Bell; Producción: Nordisk Film, Copenhague - primera presentación: Paladsteatred, Copenhague, 24 de enero de 1921.-

El film se divide en cuatro episodios. En el primero Satanás aparece como un fariseo que sugiere a Judas la traición a Cristo.

La segunda parte se desarrolla durante la Inquisición Española. Un monje desea a Isabel, hija de un noble que se ocupa de la astronomía. Satanás le aconseja desembarazarse del padre denunciándolo a la Inquisición. El noble es acusado de herejía, torturado y muerto. Poco después la misma Isabel es acusada por los Inquisidores pero se declara inocente. Satanás aconseja al monje la prueba de la tortura, siendo más importante la salvación del alma de la muchacha que la salvación de su cuerpo. El monje se deja convencer y, según el consejo de Satanás, viola a Isabel y la envía a la hoguera. En el tercer episodio el Conde de Chambord, que está por ser arrestado por los "sans-culottes", confía la protección de su mujer y su hija Ginevra a un servidor. Este oculta a las dos mujeres en un pequeño albergue. Sa

tanás, en la apariencia de un Comisario de la Convención, incita al sirviente a traicionar a sus patronas. El hombre lo rechaza, especialmente porque ama a Ginevra, y prepara la fuga. Pocas horas antes de que ocurra, un sordomudo rengo, segunda encarnación de Satanás, deposita sobre el escritorio del procurador del Tribunal revolucionario una denuncia. Las Chamboard son enviadas a la guillotina. El sordomudo reaparece y da a entender que ha sido el sirviente el que ha escrito la denuncia, éste acepta la infamia moral para salvar la vida.- El cuarto episodio nos lleva a los días de la liberación finlandesa, en 1918. En una estación ferroviaria, situada a los confines de la zona ocupada por la armada roja y bajo las tropas nacionalistas finlandesas, el jefe de la estación vive con su esposa y sus dos hijas. Un emisario ruso le dicta un mensaje telegráfico para transmitir a la vecina estación ocupada por las tropas blancas. Dándose cuenta que el mensaje prepara una emboscada, rehusa transmitirlo, y lo fusilan. Satanás se esfuerza en inducir a la mujer, con promesas y amenazas. Ella rehusa también y después de que sus hijos han sido muertos en represalia, se abre el corazón con un cuchillo. Después de haber visto una tarde de 1918 el film INTOLERANCE de Griffith, Dreyer tuvo la idea de un film que ilustrara un tema único a través de episodios sucesivos y paralelos; la obra reúne el realismo y la fantasmagoría satánica, y recuerda la construcción del film americano. Se descubre un gran cuidado en la composición de las imágenes, repartición de tonos, juego de luces y los notables primeros planos a menudo centrados sobre la expresión de los ojos de los actores. Se nota ya el principio que Dreyer erigirá en sistema en "La Pasión de Juana de Arco" Por otra parte se revelan empleos muy significativos del movimiento en profundidad de campo que ofrecen, efectos paralelos a los del montaje, eficaz como nunca, sea desde el punto de vista dramático o del puramente visual; la interpretación, en el caso de Clara Pontoppidan y Helge Nissen, es de una simplicidad y cuidado lleno de sutileza.-

PRAESTEENKEN - La cuarta boda de la Señora Margarita- 1920-

Para asegurarse un cargo eclesiástico, un joven laureado en teología se casa con la viuda del pastor precedente, la que ya ha sepultado a tres maridos y se encamina alegremente a los noventa años. El joven lleva consigo a su novia, haciéndola pasar como hermana suya. Cuando después de varias maquinaciones contra la vida de la vieja, los dos amantes son obligados a confesarlo todo, la vieja busca la muerte. El realismo de atmósfera, verdad humana, simplicidad de interpretación que los suecos pusieron al servicio del drama, desarrollado en gran parte en exteriores impresionantes, es llevado por Dreyer a una atmósfera de intimidad y acción entre tejida con humorismo. Para obtener el realismo de atmósfera de éste film que se desarrolla, en el siglo XVII, Dreyer va a los viejos caseríos campesinos del Museo folklórico de Lillehammer en Noruega y no duda en reclutar algunos de los intérpretes entre los viejos pensionistas de un asilo, confiando la parte de la viuda a Hildur Carlberg, de 77 años. Este esfuerzo por obtener verismo su revela paralelo a la tentativa de infundir en la obra una poesía familiar y, en ciertos momentos, el lirismo de la naturaleza. Estas cualidades estilísticas son más evidentes que la búsqueda de originalidad en la forma.

Guión de Carl T. Dreyer, de una novela de Kristofer Janson.-

Fotografía: George Schneevogt;

Actores: Margaret Pedersdotter, viuda del pastor: Hildur Carlberg; Sefren: Einar Rod; Kari, su novia, Greta Almroth; candidato a pastor: Olaf Aukrust y Kurt Welin Steinar y Gunver, sirvientes; Emil Helsingreen y Matilde Nielsen; el compañero: Lorentz Thynolth -

Producción: Svensk Filmindustri, Stoccolma

Primera presentación: "Rialto", Estocolmo, 4 de octubre de 1920.-

ELSKER HVERANDRE (Amarse los unos a los otros -1922)

Guión: Carl Th. Dreyer, de una novela de Ange Madelungus "Die Gezeichneten".-

Fotografía: Friederich Weinmann.-

Escenografía: Jens J. Lind.-

Asesores de arte: Profesor Krol, para la ambientación rusa y Victor Aden.-

Actores: Hanne Liebe: Polina Piekowska; el abogado Jacobo Segal; su hermano: Vladimir Gaidarow; Alexandre Krasnew, estudiante: Thorlief Reis; el comerciante Suchewer

Producción: Primus Film, Berlín.

Primera representación: Paladsteated, Copenhague, 7 de febrero de 1922-

Hanne Liebe, una adolescente hebrea vive con su madre en una pequeña ciudad rusa en los tiempos de una nueva oleada de antisemitismo. Durante un paseo por el campo con su amigo Alejandro, estudiante ruso que está por partir hacia S. Petesburgo, ella descubre por casualidad una pareja de jóvenes que se aman sin recato. El muchacho, hijo del animador local de la lucha antisemita, se apresura en acusar a los jóvenes del escándalo del cual él y su compañera era responsables, Hanne Liebe es expulsada ignominiosamente del liceo, y parte para S. Petesburgo donde encuentra a su hermano mayor Alejandro, abogado, que forma parte de un complot político y es descubierto y arrestado. Su relación con Hanne Liebe compromete a ésta, que es arrestada. El hermano logra que la excarcelen a condición de que regrese a su ciudad natal. A su llegada muere la madre y repentinamente se desencadena un "pogrom". Acude su hermano pero es muerto. Alejandro que ha podido escapar de la prisión, la salva en el momento en que el perseguidor está por violarla. Juntos se alejan de la ciudad.

De Suecia, Dreyer pasa a Alemania. En Berlín realiza ELSKER HVERANDRE, con un elenco internacional que comprende polacos, emigrados rusos, daneses, noruegos y alemanes; la característica dominante es el realismo de la descripción de los ambientes hebreos y eslavos, y el verismo en los caracteres. Al realismo del cuadro corresponde un verismo técnico no menos marcado. Nuevamente Dreyer ha apelado a los "tipos" y utilizado ángulos de los barrios hebreos de Berlín.

DER VAR ENGANG (Era una vez - 1922)

Guión: Carl Th. Dreyer, de una ficción de Holger Brachmans,-

Fotografía: George Schneevogt.-

Escenografía: Jens J. Lind.-

Actores: La Princesa: Clara Pontoppidan; El Príncipe: Svend Methling; El Rey: Peter Jerndorff; Kaspar Roghat: H. Ahnfeldt- Ronne; Sirviente: Karen Poulsen, Ger-

da Madsen, Schieler Linck, Torben-Mayer, Musse Scheel.-

Producción: Shepus Madsen, Copenhague.-

Primera representación: Paladsteatret, Copenhague, 3 de octubre de 1922.-

La heredera de Iliria recibe los agasajos de numerosos pretendientes y los desdeña a todos. El príncipe de Dinamarca que también a sido rechazado, penetra disfrazado de porquerizo, durante la noche, en el aposento donde ella duerme. La trata con dureza hasta que ella abandona la altanería y revela su dulzura natural. Entonces descubre su identidad y la aventura termina con felicidad.

Esta fantasía cómica aparece como un film excepcional en la obra de Dreyer. De regreso a Dinamarca, a causa de la inflación en Alemania, pareciera que Dreyer lo realizó sin empeñar demasiado su personalidad. Sobre esto ha declarado "Este film me ha dejado una amarga lección: No se construye un film solamente sobre un ambiente y sentimientos líricos. Cuando la acción debiera haber aumentado en intensidad dramática y culminar con una lucha tempestuosa entre el hombre y la mujer, todo estaba calmo y plácido como un día sin viento. También he aprendido que los hombres se interesan sobre todo en los hombres".-

MICHAEL -1924-

Guión: Carl. Th. Dreyer y Théa von Harbou, de la novela del escritor Danés Herman Bang.-

Fotografía: Karl Freund y Rodolfo Maté.-

Scenografía: Hugo Haring.-

Actores: El Maestro Claudio Zoret: Benjamín Christensen; Eugene Michael; Walter Slézak; Princesa Lucía Zamikof: Nora Greger; Adelsskjold: Alex Murski; la señora Adelskjold: Grete Mosheim; el crítico: Robert Garisson; Duque de Montieu: Didier Aslan.-

Producción: Decla Bioscop; Ufa (Pommer) Berlín.-

Primera exhibición: Ufa-Theater, Kurfurstendamm, Berlín, 26 de setiembre de 1924

El pintor Claude Zoret ha adoptado a Michael, su modelo y alumno. Cerrando voluntariamente los ojos sobre todos los embrollos del joven que le son revelados por un amigo, el crítico Swift -amores fáciles y otras locuras-. Michael corrige felizmente una tela del maestro y lo hace revelar maliciosamente. Se encapricha con una mujer, y para procurarle dinero es inducido a robarle a su benefactor y abandonarlo, Zoret lo perdona y lo salva, finalmente, de la infamia. Pero el dolor lo mina -se siente morir y hace testamento en favor del alumno ingrato-. Aunque lo informan de esto, Michael no acude a atenderlo, y es Swift el único que permanece a su lado, representando la verdadera amistad.

De regreso a Alemania, Dreyer sufrió profundamente la influencia del "Kammerspiel", que pone en relieve el análisis psicológico más que la acción exterior. Emplea la luz de dos de los mejores operadores de ese momento y el movimiento en profundidad del campo fotográfico. En la interpretación se descubre a Benjamín Christensen, el director de HAXAN (La Brujería a través de los siglos)

DU SKAL AERE DIN HUSTRU (El ángel del hogar -1925-)

Guión: Carl Th Dreyer y Svend Rindom, de la obra teatral de Svend Rindom "Tyran-
nes Fald".-

Fotografía; George Schévoigt.-

Escenografía: Carl Th. Dreyer

Actores: Victor Frandsen: Johannes Meyer; Ingrid, su mujer: Astrid Holm; los hi-
jos Karin Nellemose, Aage Hoffmann, Byril Harvig; Mads, la vieja institutriz: Ma
thilde Nielsen; la señora Krigger, madre de Ingrid: Clara Schonfeld; la mujer de
afuera: Petrin Sonne.-

Producción: Paladium, Copenhague.-

Primera proyección: Paladsteatret, Copenhague, 5 de octubre de 1925.-

Un matrimonio aparentemente mal unido -el marido es exageradamente egoísta, y la
mujer dulce y buena hasta el sacrificio inútil-. El hombre tiraniza a la mujer y
los hijos con su constante despotismo. Una vieja criada llena de buen sentido y
malicia, emprende la tarea de domar al señor y patrón de la casa, después de ha-
ber alejado, por razones de salud, no simuladas, a la esposa-esclava. Ella pone
en su lugar al tirano y la mujer retorna feliz, encontrando su hogar, los hijos
y el marido amansado.

Este film marca el retorno de Dreyer a Copenhague. La influencia del "Kammerspi-
el se revela siempre más netamente. DU SKAL AERE DIN HUSTRU es un análisis minu-
cioso del egoísmo, simple en su dramatismo y extrema sinceridad de observación y
fineza sugestiva, la atmósfera es de un verismo absoluto. Dreyer se sirve de
ciertos detalles: Una jaula de pájaros, una lámpara, un hornillo- Como persona-
jes del drama, confiriéndoles un significado simbólico y utilizándolos simultá-
neamente para notables efectos plásticos, la interpretación es de una verdad sim-
ple e intensa. Mathilde Nilsen señala la tendencia de Dreyer a reunir actores an-
cianos. El suceso del film en toda Europa occidental, fué vivísimo y contribuyó
junto con KOKARLEN (Carreta fantasma), de Sjostrom y HEER ARNES PENGAR (El tesoro
de Arne), de Stiller, a establecer la merecida fama del cine escandinavo. La
realización solo costó 100.000 coronas. En París fué programada en 57 salas, y
el suceso hizo que se invitara a Dreyer a realizar un film en Francia.-

GLOMDALSBRUDEN (La esposa de Glomsdal -1926-)

Tema dramático tomado de la novela de Jacobo Breda Bulls.

Fotografía: Einar Holsen.

Actores: Ola Glomsgaarden; Stud Wiberg; Berit, su hija: Teve Tellback; Jacob Bra-
aten; Herald Stormoen; Tore, su hijo: Einar Sissener.-

Producción: Victoria-Film Oslo.-

Primer representación: Admiral Palads y Carl Johan Teatret, Oslo, 1 de enero de
1926.-

El hijo de un campesino pobre y la hija de un campesino rico se aman. El padre
de la joven se opone a la boda. Su idilio es contrariado de todos los modos, pero
al final, después de un salvataje de la joven en peligro, ellos consiguen supe-
rar los obstáculos que se oponían a su unión.

GLOMDALSBRUDEN, film noruego-danés, es el único de Dreyer realizado sin un guión
escrito. Los detalles de la acción y el estilo fueron improvisados durante la
filmación según el esquema de la novela. Dreyer varía del aprovechamiento de la
plástica intimista a la del paisaje. Al mismo tiempo hay como un lejano eco de

la escuela nórdica y una singular adaptación de las ideas del expresionismo decadente y del "Kammerspiel". Dreyer da a las imágenes un carácter simbólico como lo ha hecho otras veces. La trama, en la que se adivina una especie de problema social, es simple; los caracteres son lineales. El final -dónde la heroína es salvada por su amante de los remolinos de un torrente- ha sido realizado según un ritmo a lo Griffith.-

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (La Pasión de Juana de Arco -1928-)

Guión: Carl Th. Dreyer.-

Consultor Histórico : Pierre Champion.-

Asistente de dirección: Ralf Holm y Paul la Cour.-

Escenografía: Hermann Warm y Jean Hugo.-

Fotografía: Rudolf Maté con la ayudantía de Kotula.-

Actores: Juana: Falconetti; el Obispo Cauchón: Eugene Sylvain; Loyseleur: Maurice Schutz; Jean Beaupere : Rovet; Jean d'Estivet: André Berley; Massieu: Antonin Artaud; los Jueces: A. Lurville, J. Arnna, Mihalesco, R. Narlay, Henri Maillard, Michel Simon, J. Aime, J. d'yd, L. Larive, H. Gauthier, P. Jorge.-

Producción: Sociedad General de Films, París.-

Primera representación: Paladsteatret, Copenhague, 21 de abril de 1928.-

Juana de Arco, prisionera de los Ingleses, comparece ante un tribunal presidido por Cauchón, obispo, político corrupto. Responde con simplicidad las preguntas de los Jueces, evitando las trampas con que quieren perderla. Un juez que se levanta para defenderla es expulsado por los soldados de Warwick, el gobernador inglés, y Juana es conducida nuevamente a la prisión e insultada por los guardianes. El juez Loyseleur se introduce en la prisión fingiendo ser amigo y le lee una falsa carta de Carlos VII mientras Cauchón espía. La maniobra falla. El obispo ordena preparar la tortura. La orden es solo una intimidación para hacer confesar a Juana que está bajo el poder del demonio. La amenaza es vana, pero Juana pierde el sentido y es presa de la fiebre. Los ingleses, no queriendo perder los efectos de una retractación eventual, la hacen curar, mientras Cauchón continúa sus interrogatorios junto a la cabecera del lecho. Después, el proceso se reanuda con nuevas amenazas. El Juez Erard insiste en que Juana firme una abjuración. En esto se alza un gran tumulto -la multitud deseosa de salvar a Juana, la incita a firmar. Warwick hace un gesto al guardia. El juez Massieu alcanza a Juana la hoja de la abjuración. Juana, cuya mano es guiada por Loyseleur, traza una cruz; La multitud duda. Juana ha sido salvada pero condenada al tormento. De regreso en su celda, se reprocha su debilidad, mientras la multitud es dispersada con violencia por los soldados. Cauchón regresa a la celda de Juana, y en su presencia ella reniega su abjuración. Está perdida. El Juez Ledvenn le anuncia que morirá en la hoguera. Juana se confiesa. El pueblo invade la plaza donde se prepara la hoguera. Llega Juana, los jueces se ubican en una tribuna alta. Loyseleur se separa del grupo y le pide perdón. El Juez Midi pronuncia un discurso. La multitud está muda. Un inglés imparte la orden a los guardias. Juana sube a la hoguera. Crepitan las llamas. Juana grita "Jesús"; a un gesto de Warwick, los soldados cargan salvajemente contra la multitud. La hoguera no es más que una sola llama.- A continuación del éxito de DU SKAL AERE DIN HUSTRU, la Societé Generale de Films invita a Dreyer a realizar un film en Francia. Proponen como tema el destino de una heroína histórica -Catalina de Médicis, Maria Antonieta o Juana de Arco.

Ayudado por el historiador Pierre Champion, Dreyer esboza el guión, limitando el drama al proceso y muerte. La doncella aparece como una pobre campesina, ingénuo y visionaria, indefensa ante los jueces, temblando en la certeza de la muerte. Generalmente se atribuye el guión a la colaboración entre Dreyer y el escritor francés Joshep Delteil. Pero solo Dreyer ha realizado el guión; la obra literaria es posterior; el error se atribuye al hecho de que "La société Francaise de Films" había adquirido los derechos de una novela de Delteil, de la que, de acuerdo con Dreyer, se habría pensado utilizar algunos detalles.

La acción concentra los sucesos ocurridos durante un año y medio y se atiene a la unidad de lugar. Se distingue aún la influencia del "Kammerspiel", y el film, a pesar de estar ligado a los cánones de la tragedia clásica, es de extrema originalidad de forma. Dominan los primeros planos de rostros, la estilización de las escenas, eliminación de detalles superfluos en el ambiente, el empleo de expresiones que subrayan no el drama objetivo de las imágenes, sino el drama interior, subjetivo, de las almas.

Para la escenografía, Hermann Warm (co-escenógrafo de CALIGARI) y Jean Hugo se inspiraron en la miniaturas de un manuscrito del siglo XV --"Le livre des Merveilles"-- usando también la perspectiva ilusionista del Mantegna. La realización de LA PASSION DE JEENNE D'ARC, costo 7 millones de francos franceses, costo excepcional de la época. La productora no pudo enfrentar sus compromisos con Dreyer y éste debió demandarla. El negativo original fué destruído en un incendio del laboratorio de la UFA en Berlín. Se pudo imprimir un contra tipo de un positivo sin cortes, que es el que figura hoy en el catálogo de la Cinemathèque de Francia.

VAMPIR (L'étrange aventure d'Allan Gray- La extraña aventura de Allan Gray-1932-

Guión: Carl Th. Dreyer y Christen Jul, de una novela de Shéridan le Fanus "In a Glass Darkly", muy libremente adaptado.--

Fotografía: Rudolf Maté.

Asistente: Louis Néé

Escenografía: Hermann Warm-Son y Hans Bittmann.--

Diálogo: Paul Falkenberg.

Música: Wolfgang Zeller.--

Actores: Allan Gray: Julian West (pseudónimo de Nicolás de Gunzburg); el castellano: Maurice Schutz; las hijas Gisèle y Leóne: Rena Mandel y Sybilla Schmitz; el médico: Jean Hieronimko; la vieja mujer vampiro Henriette Gerard; el viejo sirviente Albert Bras; su mujer: N. Babanini; la enfermera: Jane Nora.

Producción: Carl Th. Dreyer.

Primera presentación: Ufa-Theater, Kurfurstendamm, Berlín 6 de mayo de 1932.--

La población de Courtempierre vive en el terror por una cadena de asesinatos extraños. Varios seres jóvenes y débiles, asaltados durante el sueño, mueren exangües. Allan Gray, pasando por Courtempierre, se encuentra obligado a pasar la noche en una posada. Desde la ventana de su cuarto asiste al asesinato del castellano del lugar, muerto por el fusil de un campesino. El muerto es el padre de dos jovencitas --Leóne y Gisèle--, Leóne es una de las últimas víctimas del misterioso desangrador. No se recupera ante la muerte que la arruina. Su hermana Gisèle es contagiada también. Ayudada por un viejo criado del castellano que encuentra entre las cartas de su patrón un viejo documento que trata de vampiros, de su poder y del modo de ~~defensas~~ inofensivos, Allan Gray descubre que el monstruo

que tiene a Courtem-Pierre en el terror, es una vieja mujer muerta, la que en complicidad con dos hombres a los que ha obligado a servirla (el asesino y el médico del lugar), sale de noche de su tumba para sorber la sangre de sus víctimas. Al amanecer, el criado atraviesa el corazón del vampiro con una barra de hierro y la introduce en el ataúd según indica el documento. Así se disipa el maleficio mientras los dos cómplices expian sus crímenes con una muerte accidental y atrózo. En 1931, habiendo vencido Dreyer el proceso contra la Societé Générale de Film, le desagrade una nueva colaboración con productores, pensando asumir personalmente la responsabilidad artística y económica de otro film. Encuentra entonces un joven mecenas holandés, Nicolás de Grunzburg, de la familia Rotschild, que financia el proyecto de VAMPYR con gran entusiasmo, aportando también su colaboración como intérprete.-

VAMPYR es realizado en un pueblo muerto -uno de esos pueblos cuyo destino ha relatado Jean Giono-, pueblo abandonado por su población. Una vez más Dreyer emplea escenografía realista y recurre a "tipos, para encarnar los personajes de éste drama pesado y fantástico. Excluyendo a Sybille Schmitz, actriz teatral alemana cuyo primer film era éste, y de Maurice Schutz, todos los intérpretes fueron elegidos por su posibilidad de caracterización directa, desde el periodista polaco Jan Hieroninko (el médico), hasta el último comparsa. Al encarar el film sonoro, Dreyer se mantiene en una forma de expresión en la que la música, sonidos y palabras tienen un papel complementario-ciertas escenas son concebidas aún en función del film mudo- y son empleados sobre todo por su valor fónico y como contrapunto de tensiones dramáticas de la imagen. Pareciera, aún, que hubieran sufrido una deformación tonal, como la parte plástica.-

El elemento fantástico es valorado desde la concepción general del guión, el montaje, la intervención del sonido, pero en especial por las imágenes cuyos blancos y negros tienden a una gama de grises "flous". Es curioso notar que el estilo plástico es resultado de una especie de casualidad.

No teníamos aún una decisión definitiva en cuanto a estilo, y hacíamos varias tentativas; ha escrito Dreyer: "Ocurrió, afortunadamente, que una prueba fué arruinada por una luz falsa (especie de niebla). El financiador del film, el operador Maté, y yo, proyectamos la escena y encontramos que era tan bella (a pesar de su rudeza fotográfica), y tan favorable a la atmósfera del film, que decidimos finalmente aprovechar el error y elegir el tono de esa prueba como estilo de la obra".-

VREDENS DAG (Dies Irae) (El día de la cólera -1943)

Guión: Carl T. Dreyer, Paul Knudsen, Magens Skot-Hansen, extraído del drama "Anne Pedersdotter" del escritor noruego Wiers Jennse.-

Fotografía: Carl Anderson.

Escenografía: Eric Aes.

Música: Paul Schieberck.

Actores: Absalón: Thorkild Roos; Anne: Lisbeth Movin; Martín: Preben Lerdorff; Merete: Sigird Neiiendam; Herloffs Marte: Anne Svierkier.

Producción: Paladium Film, Copenhague.

Primera representación: 13 de noviembre de 1943 en el World Cinema de Copenhague

En deuda de gratitud por haber salvado a su madre de la hoguera cuando ésta había sido acusada de brujería-, la joven Anne se casa con el viejo pastor Absalón. Na-

ce un amor desesperado entre ella y Martín, el hijo del primer matrimonio de Absalón. Estos amores ciegos, y el ansia de la maternidad, empujan a Anne contra su marido. Le reprocha haberla sacrificado. Revela que ha deseado su muerte. Esta confesión mata a Absalón, y la muerte aparece sospechosa. Durante los funerales Martín quiere alejar las sospechas con una declaración solemne junto al ataúd. Pero la anciana madre de Absalón, Merete, que odia a Anne, la acusa de homicidio y brujería. Martín es pusilánime y se pone del lado de su abuela. Para Anne todo se quiebra en ese instante; se declara culpable de homicidio y brujería, y resignada se acerca a la hoguera.

Después de VAMPYR comienza el largo silencio de Dreyer—once años—, entretanto, su posición con respecto al empleo del sonoro sufre una gran evolución, busca su tema en un drama que le permite afirmar su dedicación al espíritu del "Kammerspiel". El film es mal recibido en Dinamarca, y suscita un enorme interés en otros países. En Dinamarca —dónde fué realizado durante la ocupación alemana— y en Inglaterra, se le atribuyó inexactamente el símbolo de la "resistencia". Esto no tiene fundamento, dice Dreyer mismo. En el conjunto deja traslucir su origen teatral, pero es simultáneamente un nuevo testimonio del arte plástico y de expresión psicológica de Dreyer. Como en PASSION DE JEANNE D' ARC, ha prohibido el maquilaje, conduciendo la acción en encadenamiento lógico. Después del estreno ha escrito Dreyer: "Trama y guión de VREDENS DAG han determinado su amplio ritmo ininterrumpido, que tiende también a otros dos propósitos: índica el ritmo de la época y subraya el "complejo" al que tendía el autor y que he buscado señalar en el film. Deseábamos tener en cuenta no tanto la acción exterior como la exposición de los conflictos íntimos. El mayor peligro en un tratamiento similar es el recurrir a elementos dramáticos superficiales. Los puntos culminantes de un drama son evidentemente los momentos de silencio. Los hombres esconden sus emociones, no permiten que el rostro traicione las tempestades que se agitan en su ánimo: La tensión bajo la superficie se desencadena sólo cuando ocurre la catástrofe. "La tensión latente, el horror es acecho, que eran el trasfondo de la vida diaria en la Dinamarca del siglo XVIII, eran los elementos que deseaba mostrar. Algunos podrían pensar que el tema requería un desarrollo más violento de la acción. Pero mirad en torno y veréis que poco dramáticas y comunes son las mayores tragedias de la vida real. Esto es quizás, el aspecto más trágico de la tragedia". Continúa Dreyer: "Convinimos —con el director de fotografía—, que el período histórico y el tema de VREDENS DAG sería expresado mejor por una fotografía un poco velada, con mórbidos tonos grises. El ojo humano acepta fácilmente las líneas horizontales y se resiste contra las verticales; evita las cosas inmóviles y es atrapado por los objetos en movimiento, por lo que sigue con placer los movimientos panorámicos fluentes y rítmicos de la cámara y, como norma general, procuramos hacer que el film fluyera en un continuado movimiento armónico y horizontal". E. Baragli S.J. señala que "el lento ritmo de tomas largas dilatado con el monótono fluctuar sincrónico de lentísimas panorámicas, expresa adecuadamente la inexorable y alternada lucha entre los elementos del mal y del bien (VREDENS DAG), o la incertidumbre de un alma entre la certeza de una fé positiva pero estrecha, y el riesgo de una fé superior liberadora, pero superracional (ORDET).

TVA MANNISKOR (Deux êtres humains -Dos seres -1945-)

Guión : de Carl Th. Dreyer y Edwin Martin, de un apunte de W.O Somin.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Diálogo: Herbert Grevenius.

Escenografía: Nils Svenwall.

Música: Lars Eric Larssen -dirección del comentario musical : Eric Tuxen.

Montaje: Carl T. Dreyer y Edwin Hammerberg.

Sonido: Lonnart Svenssen, Terre Ljungberg, Sven Rudestcolt.

Actores: Dr. Lundell; Georg Rydeberg; Marianne, su mujer: Wanda Rothgardt; Profesor Zander: Gabriel Alw.-

Producción: Svensk Filmindustri, Huga Bolander 1944.-

Primera representación: "Roda Kvarn" de Estocolmo, 23 de marzo de 1945.-

Arne Lundell, asistente médico en un asilo de enfermos mentales ha presentado una tesis. El profesor Zander, su jefe pretende reconocer los elementos de una charla suya hecha simultáneamente, y acusa a Lundell de haberse apropiado de los datos de un trabajo científico. Marianna, esposa de Lundell, intercede ante Zander, quién **consciente** en abandonar su acusación si ella abandona a su marido y re hace una relación sentimental que habían tenido antes. Marianna lo rechaza y ma ta a Zander, y después alcanza a su marido y le confiesa su crimen. Lundell que había entrado en el departamento de Zander antes del delito, comprende que las sospechas caerán sobre el. Quiere cargar la responsabilidad de Marianna y la incita a huir. Ella rechaza, y los dos esposos, en la certeza de su vida arruinada se envenenan.

En diciembre de 1943 Dreyer dejó a Dinamarca ocupada por los alemanes y se refugió en Suecia. Allí retomó contacto con la Svensk que en 1944 celebraba el 25 aniversario de su fundación, realizando seis films importantes. Sjostrom rechazó la dirección de otra versión de KEJSARN AV PORTUGALLIEN, y Dreyer hizo lo mismo. Poco después acepta realizar TVA MANNISKOR, en la elaboración de cuyo guión había colaborado. Es un drama experimental con dos personajes -el profesor Zander no a parece más que una sola vez, y a través de una sombra- influido aún por el "Kammerspiel". Hasta hoy no se ha podido verlo fuera de Suecia, donde ha provocado más discusiones que VREDENS DAG.-

MCDREHJAELEN (Aide aux mères -1942-)

Guión: Carl Th. Dreyer.

Fotografía: Verner Jensen.

Música: Paul Schierbeck.

Producción: Nordisk Film.

Primera exhibición: En Copenhague en 1942.-

LANDSBYKVIKEN (Viejas Iglesias danesas -1947-)

Guión: Carl Th. Dreyer y Bernard Jansen.

Fotografía: Preben Frank.

Música: Sv. Erick Tarq.

Producción: Dansk Kultur Film, en colaboración con Carl Th. Dreyer, Victor Hermansen y H. Lomborg -Jansen-

Primera exhibición: Teatro Regina de Copenhague, 16 de diciembre de 1947.-

DE FAERGEN (Alcanzaron el ferry-boat -1948--)

Guión; Carl Th. Dreyer sobre un cuento de John V, Jensen.

Fotografía: Jorgen Roes.

Producción: Dansk Kultur Film.

Primera exhibición: Paladstreatret, Alberg 12 de mayor de 1948.-

TEORVALDSEN - 1948--

Dirección: Carl Dreyer, con Proben Frank en colaboración con Sigurd Schultz.

Guión: Carl Th. Dreyer.

Fotografía: Preben Frank.

Música: Sv. Erick Tarp. ejecutada por la Orquesta de la Radio del Estado, dirigida por Erick Tuxen.

Producción: Preben Frank Film para Dansk Kultur Film. (duración 10').-

LA INFANCIA DE LA RADIO -1949--

Coordinación y montaje sobre viejo material documental: C.T.Dreyer.-

EL PUENTE DE STORSTROMSBROEM - 1949 -

Dirección y Guión de Carl. Th. Dreyer.-

UN CASTILLO EN UN CASTILLO -1949 -

Dirección y Guión de Carl Th. Dreyer.-

ORDET (El Verbo -1954)

Guión: Carl Theodor Dreyer, adaptado del drama de Kajmunk.

Fotografía; Hennig Brendtsen; Operadores: John Carlsen, Erik Willumsen.

Escenografía: Erick Aaes

Vestuario: N.Sandt Jensen.

Música Poul Schierbeck -Dirección musical: Emil Reesen.

Asistentes de dirección: Jesper Gottschalh, Karen Petersen.

Montaje: Edith Schlusel.

Intérpretes: Henrick Malberg(Morten Borgen): Emil Hass Christensen, (Mikkel Borgen); Brigitte Federspiel(Inger); Ann Elisabeth (Maren):Susanne (Lilleinger):Ove Rud (El Vicario):Ejner Federspiel (Pedro el Sastre); Sylvia Eckhausen (su esposa Cristina);Gerda Nielsen (Anne):Henry Skjaer (el médico);Hanne Agesen (la criada Karen); Edith Thrane (Mette Maren).

Producción: A/S Film Centralen Palladium.

Primera representación: Dagmar Biotheater, 10 de enero de 1955 -Copenhague.

El film dura dos horas veinte; está realizado en un estilo lento (solo hay 114 tomas), a través de panorámicas suaves, planos alejados y tonalidad neutra en la fotografía; abunda el diálogo que ha sido reelaborado sobre el drama de Munk. La música interviene fugazmente en seis ocasiones. Apenas hay tres primeros planos; únicamente hacia el final aparecen contrastes de tonos y tomas breves. La acción transcurre en la Dinamarca contemporánea. El anciano Morten Borgen es jefe de una familia compuesta por tres hijos varones. Mikkel está casado con Inger y tiene dos hijas; Anders halla dificultades en su romance con una joven de otra comunidad religiosa. Johannes, finalmente, ha abandonado estudios de teología y se considera que ha perdido la razón; Predica a las sombras y se denomina a si mismo Cristo renacido. Inger muere a consecuencias de un parto prematuro. Johannes había prometido a sus sobrinas que la volvería a la vida, pero desaparece toda una noche, y al regresar parece haber recobrado la cordura. Una de las niñas insiste en su fé, y Johannes obra el milagro.

El film recibió el Gran Premio en el festival de Venecia 1955.-

- E. BARAGLI S.J. - "Personalit  di Dreyer" (Ferrania XI-2-1957)
- E. BIAGGI - "Pomeriggio con Dreyer" (Cinema 1949, n  18)
- F. BOLZONI - "Il tema religioso nel-film" (Bianco e Nero -XVI-5-1956)
- G.C. CASTELLO - "Par bola creativa di Dreyer" (Bianco e Nero -7-1948")
- G.CINCOTTI - "Filmografía"(Bianco e Nero XVI-6-1956)
- LO DUCA - "Trilogía mística di Dreyer"(Cinema -II-1949)
- C.T.DREYER - "Lo stile nel film"(Cinema n  97-1952);en castellano "El estilo en el film"(Gente de Cine)
 "Lidt am Filmstil" (Politike, Copenhague 2-XII-1943)
 "Reflexiones sobre mi oficio" (Cahiers du Cinema n  65)
- L.H. EISNER - "Rencontre avec Dreyer" (Cahiers du Cinema n  48- 1955)
- G.GEROSA - "Umanesimo di Dreyer" (Ferrania n  7 - 1954)
- F.DI GIAMMATEO - "Profili di registi -Dreyer" (Comunit  n  14-1956)
- E.NEERGAARD - "En filminstruktors Arbejde"-(Atheneum Dansk Forlag-Copenhague-1940)
 traducción inglesa "An index to creative work of C.T.Dreyer"
 (Suplemento especial de Sight and Sound -Index serie 1950)
- A.QUADRONE - "Il "mudundu" di Dreyer" (Cinema 1951-N  67)
- A. SOLMI - "Tre maestri del cinema" (Edici n Vita e Pensiero-Mil n-1956)
 (Sight and Sound -Winter 1955-56)
- E.PODSELVER - "Carl Theodor Dreyer et sa situation"(Revue du Cinema n 8-1947)
- C.TERZI - "Sostanza in Dreyer" (Politecnico-diciembre 1947)
- B.TROLLE - "Il mondo di G.T.Dreyer" (Bianco e Nero -XVI-6-1955)
- C.VINGENT - "Carl Theodor Dreyer y su obra" (Bianco e Nero X-10-1949)
 sobre Passion de Jeanne D' Arc
- P.AUDARD - (Revue du Cinema 2-II-1929)
- GENTE DE CINE n  28
- REGARDS NEUFS SUR LE CINEMA n  8
- SIGHT AND SOUND - octubre -diciembre 1953)-
 sobre Vampyr:
- UGO CASIRAGHI - "Vampyr- umanit  di Stroheim e altri saggi"(Poligono 1945)
- C.T.DREYER - encuadre del film, a cargo de A. Buggi y B.Lattuada (Biblioteca Cinematográfica Poligono -1948)
- C.T.DREYER - 30 fotografías (Cinegraf-Milán-10-4-1941)
- C. VIAGGI - (Bianco e Nero IV-10)
 sobre Vredens Dag:
- BRITISH FILM INSTITUTE- Ficha técnica n  4.
- PETER JOHN DYER - "Patterns of Cinema n  11"(Films and Filming-noviembre 1958)
- JEAN LEIRENS - "Tiempo y Cine" (Editorial Losange-en castellano)
- REVUE DU CINEMA n  4
 sobre Ordet:
- E.BARAGLI S.J. - "La fede taumaturgica nell' ultimo Dreyer"(Civilt  Cattolica-II-1956).
- C.T.DREYER - "Ordet, encuadre del film a cargo de G.Cincotti (collanna Bianco e Nero 1956).
- N.GHELLI - "Rasegna dei film.." (Bianco e Nero XVI-9,10-1955)
- FILMS IN REVIEW -January 1955)
- POSITIF n  16
- SIGHT AND SOUND - Spring 1955.

UN REBELDE CON LA CAMARA - Louis Marcorelles

Una joven actriz francesa ha estado trabajando en un film en Hiroshima. En la víspera de su regreso a Francia se encuentra con un arquitecto japonés. HIROSHIMA MON AMOUR, primer largo metraje de Alain Resnais, comienza con un abrazo a pasionado de ambos, ella habiendo descubierto un amor (en las propias palabras de Resnais "elle est élatée") que revive memorias de su primer amor en Francia, con un soldado alemán de las fuerzas de ocupación alemanas en Nevers. Un monólogo casi ininterrumpido comienza entre la mujer y su pasado, que el presente ha recreado tan abruptamente para ella...

Como con EL CIUDADANO KANE, solo el tiempo dirá dónde ubicará el crítico a HIROSHIMA, una obra que irrita a alguna gente de la misma manera que excita a otros, y hecha por un hombre considerado ser el más exigente (junto con Robert Bresson) entre los realizadores franceses. Yo solamente sé que encuentro inmensamente difícil la compleja personalidad creadora de Alain Resnais, un hombre a quien he tenido el placer de conocer durante una docena de años. Ciertamente es uno de los más notables talentos contemporáneos: un director que encara el cine con toda la urgencia de un novelista o un pintor y que ha recurrido a todo el arsenal intelectual de que está armado el artista francés contemporáneo. Aunque al mismo tiempo creo detectar en su obra una especie de dualidad irresoluta entre la disciplina estética más firme y una peligrosa morbidez intelectual.-

Alain Resnais, hijo de un químico, nació el 2 de junio de 1922, en Van nes, Brittany. Cuando tenía diez años ya se divertía en la "realización" con una cámara amateur. Su punto de partida fué un cuento de Gastón Modot el actor favorito de Renoir, que encontró en una revista acerca de la cocina de su casa. A los 21 años, luego de una corta aventura como actor, fué aprobado segundo en el examen de ingreso del entonces recientemente creado IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) y siguió un curso de montaje. Luego de dieciocho meses abandonó, un rebelde contra la rutina universitaria, y se convirtió en asistente de compaginación y dirección de Nicole Védres, con quien trabajo en PARIS 1900. Por el año 1946, cuando tenía 24 años, Resnais se había asociado estrechamente con la bulliciosa atmósfera de la actividad intelectual y artística que fué la post-liberación de París. Confortablemente instalado por su familia en un pequeño estudio, trabajó como asistente de otros directores o en material publicitario, y él mismo hizo varios cortos en 16 mm sobre jóvenes pintores desconocidos, Hartung, Goetz, Labisse, Couteau. Luego hizo VAN GOGH, filmada originalmente en 16mm y posteriormente ampliada a 35 mm, versión que en 1949 ganó un Oscar de Hollywood.-

En la actualidad, Resnais critica severamente sus primeros films profesionales; vale la pena revalorarlos aunque solo sea por la técnica impresionista tan reveladora del joven realizador. Sobre la base de un escenario de Gastón Diehl y Robert Hessens, ambos críticos de arte, Resnais emprendió la reconstrucción de la leyenda de Van Gogh más bien que de los hechos biográficos. El drama, para él, estaba exclusivamente en las pinturas mismas; por lo que se movió "dentro" de los lienzos con la precisión que más tarde iba a marcar a HIROSHIMA: ingeniosas tomas en travelling, panorámicas, imágenes sobreimpresas. El sujeto de las pinturas se convirtió en tema del film, no siendo el motivo para dilucidar la acción de un lienzo, como estaba haciendo Luciano Emmer en Italia, sino para redescubrir la continuidad creadora del artista.

Como en HIROSHIMA, la música jugaba un papel importante, proveyendo una especie de fundamento para el montaje, dando al film su armazón. Y hubo un inten

to también, de un lirismo excitado. Pero Resnais se lamenta, "el texto era artificial. Hubiera hecho mejor usando el comentario de Antonin Artaud, que es realmente explosivo". El énfasis lírico de texto de Marguerite Duras diez años más tarde fué a cumplir estas tempranas intenciones.

Dos films más sobre arte siguieron en 1950: GUERNICA, nuevamente en colaboración con Hessens, y GAUGUIN, con Diehl. El primero tiene su punto de partida en el famoso cuadro de Picasso, pero se ocupaba menos de explicar la pintura que (en palabras de Resnais) "inducir un fenómeno social dentro de una secuencia visual". Ni Picasso ni la pintura fueron realmente mencionados. Recortes de diarios, graffiti, otros lienzos, fueron insertados a su vez, y por algún curioso proceso de identificación, Resnais arribó a un exacto redescubrimiento, confirmado por el propio Picaso, del orden de las diferentes etapas creativas por las que paso el pintor. Esta vez un poeta real intervino en el clímax, cuando Maria Casares leyó el poema de Paul Eluard sobre Guernica. GAUGUIN, dividido en tres secciones (París, Brittany, Tahití), con un comentario basado en las cartas del pintor, retornó a la fórmula del VAN GOGH, pero no consiguió despertar en Resnais la misma satisfacción y excitación que todavía siente cuando habla de GUERNICA. Aunque rehusó una oferta para hacer una serie de films de arte para una compañía americana, todavía cree en el valor de este tipo de films. "No se puede dramatizar a Cézanne, por ejemplo...es demasiado encerrado en sí mismo, demasiado perfecto; pero hay ocasiones en que el realismo del cine puede desempeñar un gran papel extrayendo las pinturas de los polvorientos marcos de los museos".

En 1951 Resnais fué comisionado para hacer un film sobre el arte negro, LES STATUES MEURENT AUSSI. Deseaba llevar más lejos la idea de recoger juntas obras de arte y realidad, ya delineado en GUERNICA; encontró un nuevo y perdurable compañero en Chris Marker, codirector y escritor del provocativo argumento cinematográfico. Realizador y escritor él mismo, Marker ayudó a Resnais a lograr la disciplina literaria que para él es inseparable del cine serio. Filmado con material de museos y colecciones privadas, LES STATUES, trató de describir la manera en que el arte primitivo se degenera cuando entra en contacto con la civilización blanca. La última parte del film mostraba satíricamente a músicos de color tocando frenéticos solos de tambor, mientras en imágenes entrelazadas, los bastones de la policía blanca descendían sobre negras calaveras; en otro lugar, una imagen de un curandero se unía con una del Papa. Aunque el gobierno francés cortó el film para la exhibición pública, le fué otorgado el Prix Jean Vigo. Desde 1955 en adelante, Resnais incrementó su reputación y el control de su instrumento, sucesivamente con NUIT ET BROUILLARD (aún su film favorito), TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE (1956), acerca de la Biblioteca Nacional, y LE CHANT DU STYRENE (1958). Ya en NUIT ET BROUILLARD encontramos delineado el lastimoso contrapunto entre la tragedia de un pasado cercano (los campos de concentración Nazis) y el inexorable olvido del presente. El crematorio, aislado de su contenido, podría ser un pacífico horno de panadería; Auschwitz mismo, perdido en un plácido paisaje, podría ser cualquier edificio abandonado. El horror, como en HIROSHIMA, es a un tiempo surrealista y cósmico; los cadáveres amontonados son arrastrados por un tractor; el cabello de las víctimas es juntado en montones. También se recuerda la música contrapuntística del compositor germano-americano Hanns Eisler y el comentario lírico del novelista Jean Cayrol, prisionero en un campo de concentración durante la guerra. El logro del film residen en hacer actual el horror permanentemente fijado en la inmovilidad del pasado; en recordarnos que el pasado está siempre presente como una acusación, que todos somos, siempre, capaces de nuestra parte en tales horrores.

TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE, quizás el film más deslumbrante de Resnais, es no más que una interminable serie de tomas en "travelling", puntuadas por repentinos acercamientos de cámara a primeros planos de caras y objetos; mientras todo el tiempo estamos explorando una especie de templo de la ciencia-ficción en la cual millones de volúmenes contienen los secretos de todas las leyes, lenguas y épocas. El tono es de burla y esto está aún más marcado en LE CHANT DU STYRENE, filmado en las fábricas de plásticos de Pechiney. Aquí, usando el Cinémascope y el color por primera vez, Resnais usa una técnica de virtuoso para el estudio de la manufactura de plásticos y las transformaciones que sufre el material; para comentar sobre estas construcciones alteraciones, pidió al escritor Raymond Queneau que improvisara un poema inspirado por las imágenes. El resultado fué una especie de balada, comenzando con la línea: "O temps, suspends ton bol/ en matière plastique!" Solamente en las imágenes finales había alguna indicación de que los seres humanos también habitan este mundo de formas puras.

Al margen de su propia obra, pero significativamente relacionado con ella, está la colaboración de Resnais en 1964 en el montaje del primer largo metraje de Agnès Varda, LA POINTE COURTE. Una historia al estilo de Faulkner con interconexiones de pasado y presente, poniendo a este último en foco, LA POINTE COURTE trata de una pareja a punto de separarse que regresa al hogar. Poco a poco el pasado toma cuerpo en la memoria del hombre; mientras su esposa, descubriendo un lado desconocido en el hombre que ama, viene a darse cuenta de la necesidad de vivir en compromisos y determina no dejarlo. Aquí nuevamente, como en NUIT ET BROUILLARD, se encuentra la misma relación inseparable entre el pasado y el presente y no se puede dejar de sentir que la concepción del film debe haber influido al creador de HIROSHIMA. De cualquier manera, cuando el azar hizo que Resnais y Marguerite Duras se encontraran, él encontró en esa escritora esa esencia que había estado buscando en los comentarios de todos sus films, una especie de lirismo espontáneo para ser puesto al servicio de una construcción casi musical.

A lo largo de HIROSHIMA, toda la técnica de Resnais está empleada para trasladar el contrapunto perpetuo de pasado y presente en términos rigurosamente matemáticos o musicales. Cinco veces, al principio del film, vamos directamente del abrazo de los amantes al pasado trágico de Hiroshima, la "ciudad olvidada". Y en uno de estos primeros episodios, la secuencia del museo, con sus deslumbrantes tomas en carritos orquestadas con la partitura musical, somos conducidos al concepto de un cine completamente lírico, una idea que había preocupado a Resnais durante toda su carrera.

HIROSHIMA, aunque su director la considere un "corto largo" más que un real largo metraje, es el clímax de sus experimentos en esta dirección. Hay tres razones para esto: absoluta pre-exigencia del montaje y consecuentemente, el guión (Resnais lo sigue muy cuidadosamente, con un mínimo de improvisación), importancia paralela del texto, uso de la música como un agente catalítico. La ambición de Resnais es un cine tan disciplinado en sus leyes como lo son las otras artes: música, poesía, o pintura. Innegablemente ha hecho el film que los más exigentes cineastas sueñan; y en la historia comentada donde el principal papel es tomado por el texto, incontestablemente triunfa. Donde falla en parte, me parece, es al integrar al ser humano individual dentro de su soberbio marco estructural. Y mi principal crítica aquí es para los elementos auto-indulgentes en el argumento de Marguerite Duras.

Resnais mismo defiende sin reservas su elección del escritor.

"Deseaba hacer un film para las mujeres, y más o menos forcé a Marguerite Duras

a que fuera por su propio camino. Ella fué un factor esencial en el estilo "grand opera" que deseaba dar a mi film". En forma similar, el tono a veces teatral adoptado por la actriz protagonista, la previamente desconocida Emmanuelle Riva, está de acuerdo con las ideas de Resnais. Ella y la escritora hicieron una enérgica preparación igual a cualquier cosa exigida por Stanislavsky. Marguerite Duras, por ejemplo, tuvo que escribir una "continuidad subconsciente" en la cual, paralela al diálogo, definía el clima de cada escena, los impulsos psicológicos de los personajes en cualquier momento dado. En la actuación de Emmanuelle Riva se encuentra una sensación de esta tensión, aunque siento que tiene sus momentos de deshonestidad emocional. Resnais, aunque admite estas críticas, confirma que éste fué el estilo que quería, que pertenece al personaje inventado por Mme Duras y por la actriz. Y su propia opinión: "No tengo particular simpatía por mi heroína. Estoy mostrando un ejemplo, un caso, eso es todo.."

MONTANDO HIROSHIMA MON AMOUR - Henri Colpi

A principios de enero del 1959, la totalidad de las tomas habían sido proyectadas. Suficientemente común en sí mismo, este hecho proporcionó inmediata evidencia de que el film era algo fuera de lo ordinario. Contrario a la práctica general de la producción, las tiradas de montaje aparecieron solamente después de la última toma fuera filmada, y no desde los primeros días de filmación. Más la proyección tuvo una significación más aguda; primero, probó que el director asignaba tanta importancia al montaje que ni un solo corte podía hacerse en su ausencia; secundariamente, ello acentuó una seguridad rara en un director que trabaja en su primer largo metraje. Es bien sabido que Resnais es acosado por dudas durante la filmación, pero al mismo tiempo necesita estar muy seguro de sí mismo para proyectar las tomas solamente en esta etapa, confiado en que no serán necesarias tomas de enganche.

Las primeras dos semanas de montaje fueron enteramente dedicadas a organizar, clasificar y numerar el material, de manera que se pudieran hacer marcas adicionales. Entonces realmente comenzó el trabajo; y se comenzó como se hizo al filmar, con el segundo "acto". Por conveniencia más que por razones estéticas, el guión fué dividido en cinco actos, que sería bueno detallar aquí. Primer acto: la noche de amor de la francesa con el japonés, entremezclado con un onírico documental sobre Hiroshima misma. Segundo acto: la habitación del hotel a la mañana. Los amantes ríen, hablan alegremente acerca de Nevers, luego se separan. Tercer acto: a) el desfile. La mujer es una actriz que trabaja en un film pacifista; el japonés la encuentra nuevamente en la marcha de paz organizada para las cámaras; b) los amantes están nuevamente juntos en la casa del hombre: la mujer le cuenta a él que en 1944 amó a un soldado alemán, y que murió. Cuarto acto: el "café de la ribera": en orden no cronológico recuerdos de Nevers surgen juntos, el pasado convirtiéndose en actual. El alemán fué muerto el día de la Liberación... la cabeza de la muchacha fué rasurada... perdió la razón... fué encerrada en un sótano por sus padres. Poco a poco ella olvida su primer amor: llega a París el día en que la bomba destruyó Hiroshima. Entonces (en el presente) los amantes finalmente se separan. Quinto acto: el amor ha aumentado entre ellos, pero la mujer rehusa experimentarlo. El olvido, dice ella, es siempre más fuerte: ella ha olvidado su primer amor, y el

pueblo de Hiroshima ha olvidado la bomba. El hombre la sigue por la ciudad, a la estación, a un bar. Finalmente, él va a la habitación de ella: "Je t'oublierai, je t'oublie déjà..."

Casi inmediatamente, fuimos afrontados con el tipo de problema que íbamos a encontrar a través de todo el film. La actriz, vistiendo un Kimono, avanza desde la terraza hacia su habitación. Se apoya contra el marco de la ventana. Mira a su amante dormido. Su mano (la de él) se mueve ligeramente; y esta mano, que se agita imperceptiblemente, revive un viejo recuerdo: la mano de su primer amante se movía así durante su agonía mortal. Una imagen de este recuerdo tenía que aparecer abruptamente en la pantalla, sin preparación o explicación, y luego desaparecer. Esta primera, fugitiva intrusión de Nevers asumía enorme importancia. Tendría que ser la imagen un primer plano de la mano, seguido de una rápida panorámica a la cara ensangrentada del joven alemán? ("Tu mano se mueve mientras duermes", dirá ella un poco después, comparando el sueño con la muerte). Debería ser una escena de dos tomas de la heroína tendida a lo largo del cadáver? (Ella dirá más tarde: "Estuve junto a su cuerpo todo ese día y la noche siguiente") Sería una toma del jardín) O las tres imágenes; o solamente dos: o alguna evocación de Nevers completamente diferente?

Todas estas soluciones fueron sucesivamente probadas. La decisión final fué por la primera mencionada; y esto en sí mismo permite a uno sacar ciertas conclusiones. Por ejemplo: las exigencias casi ascéticas que Resnais se hace a sí mismo encuentran su paralelo en lo que él espera de su público; la toma en cuestión dura solamente cuatro segundos, lo que significa que la pantalla debe ser observada con total atención. También, la toma finalmente elegida fué la prevista en el guión: Resnais muy raramente toma alternativas, y cuando lo hizo siempre se remitió a la sugestión original del guión.

Alain Resnais es siempre reacio a mostrar un film antes de que esté completamente terminado. Nadie, excepto los técnicos directamente concernientes, lo ven durante el curso del montaje. De esto, existe la leyenda de que Resnais gusta de mantener sus films en el enigma, para hacer de ello un misterio. Recientemente me preguntaron si es cierto que cuando van visitantes a la sala de montaje, Resnais echa una tapa sobre su aparato para ocultar las imágenes! Es cierto, aunque en la sala de montaje los visitantes raramente penetran muy dentro. Había circulado el rumor de que se estaba trabajando sobre algo notable; y había una sensación de que al director y su equipo serían permitidos trabajar ininterrumpidamente, con la clase de concentración que se requería.

En realidad, la atmósfera en la sala de montaje era muy relajada. Resnais posee un agudo sentido del humor, y fué necesario más de una vez llamarlo al orden para que dejara de bromear y procediera con los problemas de montaje. Habría que aclarar que la vieja amistad, numerosas ideas compartidas y concepciones cinematográficas, unían al director con el equipo de montaje. Es por eso que no hubo sombra de discordia o desacuerdo. Resnais escuchaba con el humor más grande cada sugestión ofrecida, aún la más inverosímil, luego las probaba antes de rechazarlas.

HIROSHIMA MON AMOUR era un film maravilloso para un montador. El director estaba siempre allí; él sabía lo que quería; filmó con gran exacti-

tud; y además el mismo es montador, uno de los más notables de su generación. El mismo se hizo cargo del montaje de sus cortos metrajes, con la disciplina y precisión que es bien conocida. Y, finalmente, no era toda la concepción de HIROSHIMA la de un montador? En efecto, el centro del film, su "raison d'être", es la unión de Hiroshima y Nevers, el contrapunto de imágenes. Viendo el film, parece como si el papel del montador fuera de suprema importancia. Ciertamente, aunque su papel ya había sido infaliblemente formulado en el guión.

El único problema real, entonces, era dar el tiempo correcto a las imágenes, llegar a su longitud precisa, pesarles el miligramo a los efectos de lograr uno de los objetivos de Resnais: musicalidad. Algunos críticos han discutido el film en términos musicales (sin referencia a la partitura de Giovanni Fusco), que evoca a Stravinsky. Resnais mismo, en una entrevista, puso el acento sobre la construcción musical del film.

El largo final puede ser visto como un andante, una forma de tema con variaciones. Esto se sostiene bien hasta el punto de que cualquier intento de abreviar tomas o cortar pasajes (y los intentos fueron hechos), quitaría toda la calidad y profundidad del querido acto; podría hasta quitarle el significado.

El film contiene también ciertos experimentos en el montaje.

Uno se refiere a una clase de transición inmediata que me gusta llamarla "enganche leopardo", siendo la referencia al salto de un leopardo. La primera evocación sostenida en Nevers consiste en tomas en las cuales la muchacha se apresura a encontrarse con su amado: estas imágenes fueron encadenadas a través del movimiento que contenían, pero los escenarios cambiaban constantemente. Y si uno sostiene que "la forma musical" autoriza una clase de dimensión lírica, citaría especialmente la secuencia en la cual la heroína regresa a su hotel luego del episodio del "café de la ribera". Aquí ella cruza una plaza, entra al hall del hotel, sube las escaleras, llega al descanso del segundo piso, todo en una serie de movimientos eslabonados sin acompañamiento musical. Pero en realidad hemos omitido veinte yardas de la plaza, diez yardas del hall un tramo de escalera completo... El escrito cinematográfico hace eco al tono de la novelista: "ella cruzó la plaza, entró al hotel, subió las escaleras hasta su piso". Un efecto idéntico aparece un poco después: la mujer arroja una toalla en la jofaina (con una panorámica de arriba abajo). En la toma siguiente ella baja las escaleras; luego cruza el hall.

Un aspecto especial del montaje concernía a la banda sonora.

Nosotros sabemos que las tomas de Nevers se refieren todas al pasado, pero están hechas para que existan en el presente, que tengan realidad inmediata. Sin embargo, no hay sonido directo en las secuencias de Nevers (la excepción, un sencillo lloro). El sonido es usado como un puente, de manera que oímos, sobre las imágenes de Francia, una canción japonesa, el ulular de un lanchón de Hiroshima, el orocar de las ranas del río. @ tomemos el ejemplo de la serie de tomas en carrito uniendo las calles de Hiroshima y Nevers. Esto parece un típico efecto de montaje, pero en realidad estas tomas, filmadas con tres meses de diferencia y por equipos distintos, se mueven a la misma velocidad. (Debería hacerse notar, incidentalmente, que a Sacha Vierny, el destacado cameraman francés, nunca le fué permitido ver nada del material filmado en Hiroshima. Esta era una de las firmes decisiones de Resnais: el trabajo de cámara francés no debía ser influenciado por lo que había sido hecho en Japón.)

Quizás la impresión de que el montaje fluyera tan suavemente como el agua de la fuente, sin dificultades, proviene de uno de los dones más notables de Resnais: el de saber cómo guiar a sus colaboradores con la firmeza más gentil. La dirección de los actores lo prueba, como lo hicieron el registro de sus correcciones previas. Posiblemente la influencia del director puede ser mejor expresada a través de la siguiente anécdota. Giovanni Fusco, el compositor italiano, arribó a París, vió el film, discutió la partitura, escogió ciertas secuencias y se puso a trabajar. Finalmente los temas fueron grabados. Pero el acompañamiento de unas de las primeras secuencias (las tomas del museo de Hiroshima) nos hizo saltar a todos: un tema fué fugazmente introducido, resonando nota por nota NUIT ET BROUILLARD. Fusco, sin embargo, nunca había oído la música de Hanns Eisler. "Bueno, no hay nada extraordinario en ello", dijo él. "Es Resnais quien guía la mano del compositor". Debería agregarse que fué necesario un intérprete para la comunicación entre el director francés y el compositor italiano.

La partitura en sí misma es una de las más notables en treinta años de cine sonoro. Vale la pena hacer notar el pequeño número de instrumentistas (Fusco extrajo de la partitura del film una "Piccola Suite per 8 instrumenti"). No era cuestión aquí de marchas triunfales. Por lo mismo, los títulos del film fueron ideados con el acompañamiento de un simple tema que no iba a reaparecer hasta las secuencias finales.

Desde el principio, cualquier pensamiento de fácil o pueril sincronización había sido desterrado, como la idea de un leitmotiv constantemente ligado a cualquier personaje. Hay, ciertamente, un tema para los amantes, pero es a veces reemplazado por el tema de la escena del río; y especialmente, hay temas de olvido, de Nevers. El contrapunto de sonido e imagen fué admitido: música viva, activa, por ejemplo, para hacer de la escena del museo de Hiroshima la más inquieta; o la lenta música de los amantes tocada sobre el apresurado viaje en bicicleta de la muchacha francesa.

En realidad, el uso de la música en el film requeriría un estudio especial. Noten, por ejemplo, el gran momento de la estación cuando los sonidos naturales se hacen borrosos para permitir una síntesis musical, evolucionando desde el tema de los amantes al tema de Nevers, y terminando sobre el tema del olvido. Noten nuevamente cómo un "nocturno", un solo de piano, implica la supresión de todo sonido natural.

La secuencia de la hesitación de la muchacha en el corredor, que cualquier director hubiera ilustrado musicalmente, es dejada solamente con el sonido de los pasos. La total concepción de cómo y cuándo la música debería ser usada permitió a la partitura de Fusco desempeñar su parte. La música esta pegada a las imágenes: es el film.

Antes de esto, sin embargo, la cuestión de la música había causado considerable preocupación. Resnais buscaba una especie de "textura" musical, algo que encontró en la obra de este o aquel compositor, Stravinsky por supuesto, o Dallapiccola. No podía llegar a una decisión, y finalmente la selección de un compositor surgió luego de horas de escuchar mil y una partituras.

Esa no fué la única dificultad. Uno por uno, los distribuidores rechazaron el film (era demasiado "Vanguardista" o "no es lo que mi público quiere"). Los productores estaban ansiosos de introducirla en Cannes; Resnais tenía miedo que el apresuramiento perjudicara la calidad de la obra, aunque sus montadores, Jasmine Chasney y yo, le habíamos prometido candelar la mezcla de sonido si

algo parecía no enteramente correcto.

Finalmente surgió el rechazo del film por el comité de Cannes, se supo el tema del film al día siguiente en la Prensa (hasta entonces había sido mantenido en secreto), y la tensión de nuestra inseguridad acerca de su recepción. Estábamos seguros de que era importante, pero a veces la duda se insinuaba... Viviendo con ella, ya no la vimos claramente.

HIROSHIMA MON AMOUR despertó explosiva excitación en Cannes, a la cual fué invitada, fuera de competición, en el último minuto.

----- 0 -----

CONVERSACION CON MARGUERITE DURAS - Richard Roud

Marguerite Duras es bien conocida como una de las novelistas más importantes de la vanguardia francesa, y ha escrito el escenario y el diálogo para HIROSHIMA MON AMOUR al mismo nivel de sus novelas. Uno solamente tiene que tratar de imaginar a un Anthony Asquith pidiendo a Virginia Woolf que escriba un escenario en el idioma de sus novelas para apreciar la rareza del hecho. Me encontré con Mme. Duras apenas ella salía de una exhibición privada de ROOM AT THE TOP (almas en Subasta) y comenzamos hablando de la actuación de Simone Signoret. Aunque Mme. Duras es morena, baja y algo delgada, me causo la impresión de que tiene ella misma algo de la cualidad de Signoret en el film. La primera cosa que le pregunté fué como llegó a escribir el argumento de HIROSHIMA MON AMOUR. Sabiendo lo que le había pasado a su novela "Barrage contra la Pacifique" cuando fue filmada con el título de THE SEA WALL, como podría haber pensado bien que estaría desinclinada a tener algo más que ver con el cine...

Mme. Duras: Acepté solamente porque era Alain Resnais quien iba a dirigir el film. Había visto su NUIT ET BROUILLARD y tenía completa confianza en él. El film fué propuesto por los japoneses. Todo lo que ellos especificaron fué que un episodio debería tener lugar en Francia y uno en Japón; que debería hacer una estrella japonesa y otra francesa. En realidad ellos primero pidieron a Françoise Sagan que escribiera el escenario, pero ella rehusó. Resnais y yo convenimos en que no podríamos imaginar un film sobre Japón que no tratara de Hiroshima, y también sentimos que todo lo que podría ser hecho a lo largo del límite de mostrar el horror de Hiroshima por el horror, ya había sido hecho, y muy bien hecho, por los mismos japoneses en CHILDREN OF HIROSHIMA (Niños de Hiroshima). Así que traté de hacer algo diferente. Tenía nueve meses para escribir el argumento: Todo lo que Resnais dijo fué: "Escriba literatura, escriba como si estuviera haciendo una novela. No se preocupe por mí; olvide la cámara". Su idea era filmar mi escenario como un compositor pondría música a una obra, como hizo Debussy con Pelleas et Mélisande de Maeterlinck.

Mr. Roud: Una cosa que me gustaría preguntarle es acerca del mismo comienzo del film. Nosotros vemos los cuerpos desnudos de los amantes estrechamente entrelazados. Luego el film corta para mostrar los cuerpos brillando como si estuvieran cubiertos con polvo de mica. Significa esto una imagen premitoria de Hiroshima? En realidad, se parecen a esas parejas humanas petrificadas encontradas en Pompeya.

Mme. Duras: Sí, hay una clase de cualidad anticipatoria alrededor de la imagen. Los cuerpos están cubiertos de sudor, cenizas y rocío. No había pensado en Pompeya, pero es muy posible ya que había estado leyendo "Gradiva", una novela fascinante de un escritor alemán, Jensen, acerca de Pompeya. Sabe Ud. como llama Resnais a la secuencia siguiente? La Ópera! Empieza con el japonés diciéndole, "Non, tu n'as rien vu a Hirohima, rien".

La muchacha protesta que ha visto todo, los hospitales, el museo, los omnibus de turismo, los noticieros y las fotografías. Vemos todas estas cosas en este episodio, orquestadas con el obstinado stravinskiano de la partitura de Fusco y sus constantes repeticiones. (" J'ai les gens se promener, pensifs... a travers les photographies, les reconstitutions, faute d' autre chose, les photographies, les reconstitutions, faute d' autre chose, les explications, faute d' autre chose.") Pusimos esta secuencia para despejar de prejuicios la mente de todos de sentimientos convencionales, y para prepararlos a aceptar lo que sigue, la historia del amor de la chica por el soldado alemán.

Mr. Roud: Los críticos han hablado de semejanzas con Joyce, Faulkner y Proust. ¿Ve algo de esto Ud?

Mme. DURAS: Joyce, de ningún modo. Proust, bueno...quizás. El tema del recuerdo y el olvido y así lo demás, supongo que hay algo de proustiano alrededor de ello. Una cosa que debo decirle, y que no he dicho a ningún otro periodista.. . Recuerda Ud. la escena en la casa del hombre a la tarde? Ella le pregunta por qué él está tan interesado en Nevers, por qué se mantiene preguntándole acerca de ello. El responde: "C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu es si jeune, que tu n'es encore á personne précisément." Entonces ella dice: "Non, ce n'est pas ca" y el continúa: "C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli te perdre et que j'ai risqué ne jamais jamais te connaitre! C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as du commencer á etre comme aujourd'hui tu es encore." En realidad no podía decidir que escribir para esta escena, así que di a Resnais estas tres alternativas para elegir. Y él las usó todas. Fue muy arriesgado, pero creo que anda, y solamente alguien con la inteligencia de Resnais podía haber pensado hacer una cosa así.

Mr. Roud: Tiene Ud. una escena favorita en el film?

Mme. Duras: La de la escalera en el hotel, pero eso es por la forma en que Resnais lo filmó y montó. En cuanto a belleza visual pura, sin embargo, creo que las escenas de amor en Nevers...aquel vals.

Mr. Roud: Dígame ¿la partitura musical se acreditó a Giovanni Fusco y a Georges Delerue. Quién hizo qué cosa?

Mme Duras: El vals es de Delerue. Todo el resto es de Fusco. Recuerda Ud. cuando se oye el vals por primera vez, en la escena cuando ella va en bicicleta a través de los campos a encontrarse con su amante? Esas veloces tomas en carrito, y el súbito efecto de la cámara parando bruscamente cuando llegamos al alemán. Se detiene tan rápidamente que hay un retroceso como en un auto cuando arranca repentinamente. La cámara parece ir más allá del hombre por una fracción de pulgada, y luego retroceder.

Mr. Roud: Me parece claro que al final de HIROSHIMA los dos se separan para siempre, y no obstante he leído una entrevista con Resnais en la cual él dice que permanecen juntos unos días y luego se separan,

Mme. Duras: No sé por qué Resnais continúa uniéndolos. Esa no es la forma en que lo escribí, ni en la forma en que lo planeamos. Voy a tener que hablar sobre ello...En realidad, es una lástima que nunca nadie pensara entrevistarnos juntos. Hubiera sido muy interesante, realmente...



EL - No has visto nada en Hiroshima, nada.

ELLA - Lo he visto todo. Todo.

- También el hospital lo he visto.

- Estoy segura.

El hospital existe en Hiroshima.

Como hubiera podido evitar verlo?

EL - No has visto el hospital en Hiroshima. No has visto nada en Hiroshima.

ELLA - Cuatro veces en el Museo.

EL - Qué museo? En Hiroshima....

ELLA - Cuatro veces en el museo de Hiroshima.

- He visto pasear a la gente.

- La gente se pasea pensativa entre las fotografías, las reconstrucciones, a falta de otra cosa, las fotografías, las fotografías, las reconstrucciones, a falta de otra cosa, las explicaciones, a falta de otra cosa.

- Cuatro veces en el museo de Hiroshima he mirado a la gente. He mirado yo misma, pensativamente, el hierro, el hierro quemado, el hierro roto, el hierro vulnerable como la carne....

- He visto cápsulas en manojos, allí, quién hubiera pensado?

- Pielas humanas, flotantes, sobrevivientes aún en la frescura de su sufrimiento. Piedras, piedras quemadas, piedras estalladas, cabelleras anónimas que las mujeres de Hiroshima encontraban completamente caídas por la mañana, al despertar.

- He tenido calor, en la Plaza de la Paz. Diez mil grados sobre la Plaza de la Paz. Lo sé. La temperatura del sol sobre la Plaza de la Paz. Como ignorar lo?, la hierba.... Es tan simple....

EL - No has visto nada en Hiroshima. Nada.

ELLA - Las reconstrucciones han sido hechas lo más seriamente posible. La ilusión es simplemente tan perfecta que los turistas lloran.

- Siempre se puede uno burlar. Pero, es que puede un turista hacer otra cosa que llorar?.

- Yo he llorado siempre sobre la suerte de Hiroshima. Siempre.

EL - No, sobre qué habrías llorado?

ELLA - He visto los noticiosos.

- El segundo día, dice la historia, no lo he inventado, desde el segundo día especies nuevas de animales han resurgido de las profundidades de la tierra y de las cenizas.

- Perros que han sido fotografiados... para siempre. Yo los he visto.

- He visto los noticiosos, los he visto, del primer día, del segundo día, del tercer día....

EL - No has visto nada. Nada.

ELLA - Del decimoquinto también. Hiroshima se recubrió de flores. En todas partes había gladiolos, y volúbilis, y lirio, que renacían de las cenizas con un extraordinario vigor desconocido hasta entonces en las flores. No he inventado nada.

EL - Has inventado todo.

ELLA - Nada. Igual que en el amor esta ilusión existe; esta ilusión de no poder olvidar jamás; igual he tenido la ilusión ante Hiroshima de que jamás olvidaré, de que no olvidaría. Igual que en el amor.

ELLA - He visto también los sobrevivientes, y aquéllos que estaban en el vientre de las mujeres de Hiroshima. He visto la paciencia, la inocencia, la dulzura aparente con las cuales los sobrevivientes provisionales de Hiroshima se resignaban a una suerte tan injusta, que la imaginación habitualmente tan fecunda se

paraliza ante ellos.

- Escucha, yo sé. Sé todo. Eso ha continuado.

EL - Nada. No sabes nada.

ELLA - Las mujeres peligran de dar a luz niños deformes, monstruos. Pero eso continúa. Los hombres se arriesgan a quedar estériles. La lluvia causa pavor. La lluvia de cenizas sobre las aguas del Pacífico. Las aguas del Pacífico matan. Los pescadores del Pacífico mueren. Los alimentos producen miedo. Se tira el alimento de una ciudad entera. Se entierra el alimento de ciudades enteras. Una ciudad entera se enfurece. Ciudades enteras se enfurecen.

- Contra quién la cólera de ciudades enteras?

- La cólera de ciudades enteras, quieran ellas o no contra la desigualdad sustentada en principio por ciertos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad sustentada en principio por ciertas clases contra otras clases.

- Escúchame, como tú, yo conozco el olvido.

EL - No. Tu no conoces el olvido.

ELLA - Como tú, yo tengo memoria. Conozco el olvido.

EL - No. Tú no tienes memoria.

ELLA - Como tú, yo también he tratado de luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Como tú he olvidado. Como tú he deseado tener una imborrable memoria de sombras y de piedra. He luchado, sola, con todas mis fuerzas, cada día, contra el horror de no comprender del todo el por qué de este querer recordar. Como tú he olvidado. Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?

- Escúchame. Yo sé. Eso recomenzará.

- Doscientos mil muertos. Ochenta mil heridos. En nueve segundos. Estas cifras son oficiales. Eso recomenzará. Habrá diez mil grados sobre la tierra. Diez mil soles, se dirá. El asfalto abrasará. Un desorden profundo reinará. Una ciudad entera será levantada de la tierra y caerá en cenizas.

- Vegetación nueva surge en las arenas.

- Cuatro estudiantes esperan juntos una muerte fraterna y legendaria.

Los siete brazos del estuario en delta del río Ota se vacían y se llenan a la hora habitual, exactamente a las horas habituales, de una agua fresca y envenenada, gris o azul según la hora y las estaciones. Las gentes no miran más a lo largo de las riveras fangosas la subida lenta de la marea en los siete brazos del estuario en delta del río Ota.

- Vuelvo a encontrarte. Me acuerdo del tí.

- Quién eres? . Tu me matas. Me hace bien.

- Como habría sospechado que estabas hecho a la medida de mi cuerpo? .

- Me gustas. Qué asombro... : me gustas.

- Qué lentitud, así, de pronto.

- Qué dulzura.

- No puedes saberlo. Me matas, me haces bien.

- Me hieres, me haces bien.

- Tengo tiempo. Te ruigo. Devóram. Defórmame hasta la fealdad.

- Por qué no tú? .

- Por qué no tu?, en esta ciudad y en esta noche, parecida a las otras, has ta confundirlas.

ELLA - Uno cree saber, y luego no, nunca.

- Ella tuvo en Nevers, un amor de juventud, alemán...

Iremos a Baviera, mi amor y nos casaremos.

- Ella no fué nunca a Baviera.
- Que aquéllos que nunca fueron a Baviera osen hablar de amor.
No estás enteramente muerto.
He contado nuestra historia.
Te he traicionado, esta noche con este desconocido.
He contado nuestra historia. Ves, se podía contar.-
Catorce años hacía que no encontraba el gusto de un amor imposible.
Desde Nevers. Mira cómo te olvido... Mira cómo te he olvidado. Mirame.
Me quedaré en Hiroshima.
- Con él, cada noche.
En Hiroshima.
- Me quedaré allí, Allí.

EL - Quédate en Hiroshima.

- ELLA - Seguramente me quedaré en Hiroshima, contigo.
- Que desdichada soy.
- No esperaba esto, de ningún modo, comprendes...
- Vete.

EL - Imposible dejarte.

Quédate en Hiroshima, conmigo.

ELLA - El va a venir hacia mi, me tomará de los hombros, me besará...

- Me besará,... y estaré perdida.

Te vuelvo a encontrar. Me acuerdo de tí?. Esta ciudad estaba hecha a la medida del amor.

Tu estabas hecho a la medida de mi cuerpo.

Quién eres? .

Me matas.

Tenía hambre. Hambre de infidelidades, de adulterio, de mentiras y de morir.

Desde siempre.

Estaba segura que un día caerías sobre mí.

Esperaba, en una impaciencia infinita, calma.

Devórame. Deformame a tu imágen para que ningún otro, después de tí, comprenda el por qué de tanto deseo.

- Nos quedaremos solos, mi amor. La noche no terminará. El día no se levantará más sobre nadie. Nunca. Ya nunca más.

Me matas, aún.

Me haces bien.

Lloraremos el día muerto, muy dentro nuestro y de buen grado.

No tendremos otra cosa que hacer, nada más que llorar el día muerto.

El tiempo pasará. El tiempo solamente. Y el tiempo va a venir, el tiempo en que no sabremos ya ni nombrar a lo que nos unirá. El nombre se borrará poco a poco de nuestra memoria. Después, desaparecerá completamente.

EL - Tal vez sea posible que tú te quedes...

ELLA - Lo sabes bien. Más imposible aún que separarse.

EL - Ocho días.

ELLA - No

EL - Tres días.

ELLA - El tiempo de qué?, de vivir? , de morir?.

EL - El tiempo de saber.

ELLA - Eso no existe. Ni el tiempo de vivir. Ni el tiempo de morir, Entonces, que me importa?

EL - Preferiría que hubieras muerto en Nevers.

ELLA - Yo también. Pero no he muerto en Nevers.

- Nevers, que he olvidado. Querría volver a verte esta noche. Te he incendiado cada noche durante meses, cada vez que mi cuerpo se incendiaba a su recuerdo.

- En tanto que mi cuerpo arde ya a tu recuerdo, querría volver a ver a Nevers... El Loire,...síamos encantadores del Nevre, os echo al olvido.

Historia tonta, te echo al olvido.

Una noche lejos de tí, y esperaba el día como una liberación.

Un día sin sus ojos, y ella muere.

Muchachita de Nevers.

Muchachita arrastrada de Nevers.

Un día sin sus manos, y cree en la desgracia de amar.

Muchachita insignificante

Muerta de amor en Nevers.

Peladita de Nevers, te echo al olvido, esta noche.

Historia tonta.

Como para él el olvido comenzará por tus ojos.

Igual. Después, como para él, el olvido ganará tu voz. Igual.

Después, como para él, triunfará sobre tí completamente. Poco a poco.

Tú transformarás en una canción.

EL JAPONES - Está sola?

(en inglés)- Quiere conversar conmigo un poco?

- Es muy tarde para estar sola.

- Puedo sentarme?

- Está usted sólo de visita en Hiroshima?

- Le gusta el Japón?

- Vive en París?

EL - Imposible dejar de venir.

ELLA - ¡Te olvidaré! ¡Te olvido ya! ¡Mira como te olvido! ¡Mírame!

- Hi-ri-shi-ma...

- Hi-ro-shi-ma... es tu nombre.

EL - Es mi nombre. Está allí todavía, y quedará allí para siempre.

- Tu nombre, el tuyo, es Nevers. NERVERS - EN - FRANCE.

Los fragmentos de los diálogos escritos por Marguerite Duras para
HIROSHIMA CON AMOUR.

FILMOGRAFIA DE ALAIN RESNAIS

Cortometrajes:

VAN GOGH

Realización: ALAIN RESNAIS; Francia, 1948
Producción: Pierre Braunberger para Les Films du Panthéon
Libreto e idea; Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais
Fotografía: Henri Serrand
Música: Jacques Besse
Comentario escrito por Gaston Diehl y dicho por María Casares

GUERNICA

Realización: ALAIN RESNAIS Y ROBERT HESSENS; Francia, 1949-50
Producción: Pierre Braunberger para Pateón Film; jefe de Producción:
Claude Hauser
Fotografía: Henri Serrand
Música: Guy Bernard
Comentario escrito por Paul Eluard y dicho por María Casares

GAUGUIN

Realización: ALAIN RESNAIS; Francia, 1950
Producción: Pierre Braunberger para Les Films du Panthéon
Libreto e idea; Gaston Diehl y Alain Resnais
Música: Darius Milhaud
Comentario oral tomado de las memorias de Gauguin

LES STATUES MEURENT AUSSI (Las estatuas también mueren)

Realización: ALAIN RESNAIS Y CHRIS MARKER; Francia, 1952
Producción: Tadie-Cinema-Production

NUIT ET BROUILLARD (Noche y Niebla)

Concepción y realización: ALAIN RESNAIS; Francia, 1955
Consejeros históricos: Olga Wormser y Henri Michel
Asistente: André Heinrich
Fotografía (blanco y negro e Eastmancolor): Ghislain Cloquet y Sacha Vierney
Música: Hanns Eisler
Comentario: Jean Cayrol dicho por Michel Bouquet
Producción: Argus-Como-Cocinor

TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE (Toda la memoria del mundo)

Realización: ALAIN RESNAIS; Francia, 1957
Producción: Pierre Braunberger para Les Films de la Pléiade
Fotografía: Ghislain Cloquet y Alain Resnais
Música: Maurice Jarre
Con la colaboración de Gerard Willamest, Pierre Goupi y otros
Comentario dicho por Jacques Dumesnil

LE CHANT DU STYRENE (El canto del Styrene)

Realización: ALAIN RESNAIS; Francia, 1958
Producción: Films de la Pleiade

Fotografía : Sacha Vierney

Música: Georges Delerue

Comentario de Raymond Queneau dicho por Pierre Dux.

Largometraje:

HIROSHIMA MON AMOUR

Realización: ALAIN RESNAIS: Francia, 1958-59

Argumento y diálogos: Marguerite Duras Con Stella Dassas. Pierre Barbaud y Pierre Fresson.

Fotografía: Sacha Vierney y Takahashi Michio

Música: Giovanni Fusco y Georges Delerue

Sonido: Calvet, Renault, Yamamoto, Kohzubara

Decorados: Esaka, Mayo, Petri

Intérpretes: Emmanuelle Riva y Eiji Okada

Producción: Argos Film - Como Films - Pathé Overseas Film - Daiei Motión Picture Company Limited

Los artículos de Carl Vincent y Boerge Trolle han sido traducidos de "Bianco e Nero", números X, de 10.1949 y XVI, de 6/1955, respectivamente. Para la filmografía analítica se ha utilizado la de Carl Vincent agregando la parte correspondiente a ORDEF y dos breves comentarios acerca de VREDENS DAG; agradecemos la colaboración del Sr. Rolando Fustiñana en el suministro de datos para la bibliografía. Los artículos de Luis Marcorelles, Henri Colpi, y Richard Roud, provienen de Sight and Sound (invierno 1959/1960) los diálogos de HIROSHIMA MON AMOUR de Cinema 60 n° 42. En todos los casos hubo ligeras condensaciones del material original. Es fácil notar que ha primado la información más que la apreciación estética (lo que es evidente, sobre todo en el caso de ORDEF).

El presente número de CONTRACAMPO fué compuesto, traducido y compilado por Eduardo Comesaña, Carlos Fraguero, Oscar Garaycochea y Sara Iturría.

Editor responsable : M. Schereshevsky
63 - 544 . La Plata

En los próximos números aparecerán artículos dedicados a Buñuel, Ophüls, Eisenstein Kawalerowics, Wise y Minelli, entre otros, como también acerca de realizadores argentinos.--

27

Propósitos- Sería inútilmente arriesgado hacer una declaración teórica sobre cine a modo de introducción; que haya una idea más o menos clara acerca de ello, no fuerza a proclamarla desde el comienzo como si fuera la única probable. En parte el haber elegido esta actividad, sabiendo con bastante exactitud las dificultades, indica con la mejor evidencia una posición. El modo en que ésta se articule (sin duda lo más importante), se irá viendo en estas páginas, no en este primer número tan deficiente en varios aspectos que descubrirá el lector, ni en la enunciación, cuidadosamente omitida, de planes importantes e inconsistentes, sino a través de las entregas futuras, del amor y la humildad con que nos dedicamos al cine, con la voluntad de recoger y propiciar una concepción del film no solo como lenguaje orgánico, sino también como una responsabilidad, vale decir, un modo integrado de percibir y actuar la realidad por su intermedio.-

CARL VINCENT:

Carl T. Dreyer y su obra

BOERGE TROLLE:

El mundo de C.T.Dreyer

filmografía analítica - bibliografía

SUMARIO:

LOUIS MARCORELLES:

Un rebelde con la cámara

HENRI COLPI:

Montando HIROSHIMA MON AMOUR

RICHARD ROUD:

Conversación con Marguerite Duras

MARGUERITE DURAS:

Diálogos de "Hiroshima..." (fragmentos)

filmografía