



J. R. Mendiola

Dreyer o el mètode

Són molts els folis, estudis o semblances que s'han fet sobre Carl Th. Dreyer, moltes més que no exhibicions de les seves pel·lícules, oblidant que el més important es la imatge, per desvetllar els secrets de qui amb tan sols catorze llargmetratges es convertí en uns dels monstres sagrats del setè art. Tothom ha sentit parlar de *Dias Irae* o de *La Passion de Jeanne D'Arc*, inclús de *Ordet*. El difícil és que molts les hagin vistes. No és un mal moment per gaudir dels secrets de qui va fer de la senzillesa una bandera i reconvertir el mètode en

originalitat. Cinc títols dels catorze que va rodar durant tota la seva vida, entre 1919 i 1961, compaginant amb el seu treball, primer de comptable a una companyia de línies telegràfiques i després com a periodista esportiu, fins que es dedicà completament al cinema, es converteix, sens dubte, en una de les poques possibilitats de conèixer veritablement el talent d'un home que va fer de l'academisme una virtut incontestable. No va intentar rompre amb els conceptes clàssics de la planificació. Tampoc va intentar inventar nous

mètodes d'interpretació. El que sí intentà fou trobar l'actor idoni per cada personatge. "El que vull és arribar als sentiments de l'actor a través de la meua càmera". Per aconseguir-ho necessitava no només bons actor capaços de transmetre aquests sentiments. Dreyer feia també del vestuari un element amb suficient força dramàtica. Però sobretot, el que millor manejava era l'espai i el temps. La cadència dels moviments de càmera dins un espai sempre definit i definitori que marcaven el territori de la narració. ♦



Ignacio Martín Jiménez

Creure en Dreyer

Centram la nostra mirada en aquest escarrafador pla de *Joana d'Arc* (1928). Una Joana d'Arc, ja va sense dir, desposseïda d'aquest caràcter èpic, aliena al personatge que la Història, però sobretot la mitologia popular (foses per l'ocasió en una) recreen, perquè s'ha de creure en alguna cosa. La cadena de primers plans que constitueixen la part fonamental de la pel·lícula són una bona prova d'això: allà on l'Heroi està predestinat a fondre's en plans generals, amb alguna cosa d'inaccessible per l'espectador, Dreyer situa la contundència sense paraules d'aquests primers plans, summament expressius, misteriosament animats per una força interior que els vessa. I per això, la decepció, en el seu moment, va poblar les sales on la pel·lícula es projectava: la càmera podia, en el límit de l'antiheroic, rodejar, embolcallar una Joana d'Arc que no deia (ser heroi és mantenir una paraula, més específicament una promesa, amb el seu sacrifici), que pareixia gaudir de la seva derrota a la vora d'allò paorós. I en canvi el públic havia anat a veure l'altra Joana d'Arc, l'exterior, la màscara, l'arquetipus que simbolitza el triomf sobre el dolor, i no el dolor gojós que habita l'interior d'aquest discurs fílmic forjat bàsicament amb expressions i no amb actes.

Al fotograma seleccionat, Joana d'Arc combrega, com passa al llarg de la pel·lícula, enmig d'una reducció de tot allò accessori: perquè els límits físics es desdibuixen, cedeixen davant d'aquesta realitat del món

interior. Comunió, deia, doble, de la qual el cos de l'oficiant desapareix, i només queda això: la mà estirada que ofereix la incomprendible Forma. És un moment (no és l'únic de la pel·lícula) que es mou en el límit de l'esgotament extrem dels cossos: d'una banda aquesta operació d'intercanvi corporal que simbolitza la Comunicació (¿no es mobilitza inevitablement el concepte de "Cos"? ¿s'hi han fixat, en la tova dolçor però implacabilitat de la mà de l'administrador de l'Hòstia, o en la carnositat summament eròtica dels llavis de Joana en rebre-la?); i en l'altre extrem de la corda aquell cosa a la vegada també desproveïda d'atributs secundaris, de rostre denotadament angulós (quina portentosa fotografia, durant tot el film!), tallant, cultiu del feisme: perquè la bellesa, com el bon nom, són coartades per amagar(-nos) (d)el cos. Les celles extremament punxegudes, els cabells tallats arran, les pipelles tan marcades (gairebé tant com les de la protagonista de *Los pájaros* just en el moment previ a l'atac dels còrbids a l'escola: pipelles / ales de corb) com a tot senyal d'uns ulls que no hi veuen, i fins i tot aquests vestits d'espert, apunten cap a la més literal carnalitat, cap a la carn / matèria en el seu estat més pur i feridor. Perquè en definitiva, tot es mobilitza cap a l'única direcció possible, l'intercanvi sexual: gran paradoxa, perquè érem allà on només hi cabia l'allunyament, el ritual, la Comunió en el seu sentit catòlic i romànic.

Els ulls de Joana, deïem, no afinen a veure-hi, en la mateixa proporció que ella va perdent la capacitat de dir (si em permeten la llicència, propòs que el lector compari aquest procés amb l'esgotament de la paraula a *Los pájaros*, igualment extrem: allò que a la pel·lícula de Dreyer són cossos poblats d'arestes i foc, a la de Hitchcock són gralls): tal vegada per això, perquè no hi ha res a veure-hi (no sigui cosa que enterbolesqui la radicalitat de l'èxtasi de la protagonista), els voltants s'han desdibuixat, són pura llum inestructurada.

I aleshores només queda el contrari: el gaudi, un gaudi sense mesura, arrasador, en el qual es fonen tots els elements del límit de l'humà, l'incomprendible (la fe del qui combrega), l'escatològic (la mort i el sublim), el dolor del "combregat" i del combregant. Perquè al fotograma que comentam, l'un i l'altre, botxí i víctima, com el sublim i la brutícia, es fonen: l'espectador és el portador d'aquell cos de sacerdot del qual a la pantalla, només es veu la mà oferent (és ben sabut que l'espectador s'identifica amb el punt de vista de la càmera), que provoca un indicible (sense paraules possible) gaudi; tant que, si fixam la nostra vista en l'aureòla de llum que rodeja el rostre de Joana, hi veurem una segona Forma, que tot ho inunda i magnifica, que l'infon d'un sentit d'incomprendibilitat. L'hiperrealista davant el misteri, gaudi i dolor confosos (com a la mort de la mare —la Mare, un altre personatge de mitologia cristista— a les escales de *El cuirassat Potemkin*), allò carnal i allò justament oposat en una síntesi que pretèn ser reflex d'aquella gran paradoxa que és ser home. El canibalisme, la mort, el sexe i també tots els seus contraris (les seves sublimacions) són presents en aquest portentós joc de relacions simbòliques que detenta aquest sol fotograma.

La forma de fotografiar-lo és molt més contundent de com encertariem a dir: la negror de l'interior de la boca, principi del misteri que acull el cos combregat, les enclotxes que comuniquen l'interior i l'exterior del cos, sàviament conreades per la il·luminació, aquell punt de vista lleugerament en contrapicat (¿no és el sexe o la comunió, doncs, que no disten tant en el límit, una certa forma d'"ascensió"? per exaltar el personatge, i lleugerament angulat ("angulació aberrant", en l'argot tècnic del gremi) per mostrar aquella mica de desequilibri de qui, cegament, camina per fondre's amb allò que no té imatge possible que el disegni (ulls tancats, límits desdibuixats), el dur contrast entre allò excessivament il·luminat i allò massa negre (l'ombra i l'Hòstia), són els components bàsics d'una composició fotogràfica magistralment administrada. Com passa al llarg de tota la pel·lícula, en la qual els convit cegament a creure-hi, amb la qual els exhort a combregar. ♦

