

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/
videoteca_ivac@gva.es

Filmografía de Dreyer

Blade af Satans Bog (Páginas del Libro de Satán, 1919)
Praesidenten (El presidente, 1919)
Prästänkan (La mujer del párroco, 1920)
Die Gezeichneten (Los Marcados, 1921)
Der Van Engang (Érase una vez, 1922)
Michael (Michael, 1924)
Du Skal Aere Din Hustru (El amo de la casa, 1925)
Glomdalsbruden (La novia de Glomdal, 1925)
La Passion de Jeanne d'Arc (La Pasión de Juana de Arco, 1927)
Vampyr der traum des Allan Gray (Vampyr o la extraña aventura de David Gray, 1932)

Vredens Dag (Dies Irae, 1943)
Tva Manniskor (Dos seres, 1945)
Ordet (La Palabra, 1955)
Gertrud (Gertrud, 1964)

Films sobre Carl Theodor Dreyer

Cinéastes de notre temps. Carl Th. Dreyer. Un Cineaste de Notre Temps (Cineastas de nuestro tiempo. Carl Th. Dreyer, un cineasta de nuestro tiempo, Eric Rohmer, 1965)
Carl Theodor Dreyer (Jörgen Ross, 1966)

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia
http://opac.ivac-lafilmoteca.es
ivac_documentacion@gva.es

BAZIN, André. *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero, 1977
BORDWELL, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Los Angeles: University of California Press, 1981
CARNEY, Raymond. *Speaking the Language of Desire: the Films of Carl Dreyer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989
DREYER, Carl Theodor. *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós, 1999
DREYER, Carl Theodor. *Sobre el cine*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995
DULCE, José Andrés. *Dreyer*. Madrid: Nickel Odeon Dos, 2000
GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos, 1997

LUCANO, Angelo L. *Cultura e religione nel cinema*. Torino: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1975
MARTINI, Andrea. *Il cinema di Dreyer: l'eccezionale e il classico*. Venezia: Marsilio Editori, 1987
MONZÓ GARCÍA, Jose María. *Ordet: Carl Theodor Dreyer (1954)*. València: Nau llibres; Barcelona: Octaedro, 2008
SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC, 1999
VIDAL ESTÉVEZ, Manuel. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra, 1997
VIOTA, Paulino. "El ángel Dreyer", en *Archivos de la Filmoteca*, ISSN 0214-6606, nº 8, dic. 1990 - feb. 1991, pp. 63-72.



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es
visita nuestra web para informarte
sobre la programación y los demás servicios
y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción
a la historia del cine
(segunda parte)



sesión 16
10 de marzo de 2011

LA GÉNESIS DE LA MODERNIDAD EUROPEA (III)

ORDET. LA PALABRA (ORDET)
Carl Theodor Dreyer. Dinamarca. 1955

IVAC
la filmoteca

Sobre Dreyer

La obra de Dreyer es importante por muchos motivos [...], pero sobre todo por su aportación a la modernidad en la expresión cinematográfica: en el fondo se trata de una de las ideas más poderosas de esa "imagen-tiempo", sobre la que abunda Gilles Deleuze: "...como fantasma que ha acosado el cine en general y ha abierto la puerta al cine moderno... El plano fijo y el plano secuencia constituyen campos magnéticos para la retención del tiempo y la disposición del espíritu. Y junto a la utilización de la luz –iluminación de bajo contraste, principio de inmanencia de los blancos y grises– conectan con el cine mudo, con los secretos, las pulsaciones y el enigma de la visibilidad del cine mudo, tal y como han remarcado no pocos estudiosos sobre la obra dreyeriana"¹.

(1) FONT, Domènec. *La última mirada. Testamentos filmicos*. Barcelona: Contraluz, citando a DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Escritos sobre cine*. Barcelona: Paidós, 1987.

Extraído de MONZÓ GARCÍA, José María. *Guía para ver y analizar Ordet*. València: Nau llibres; Barcelona: Octaedro, 2008.

El cautivo y el aviador

El Dreyer periodista nos revela al hombre apasionado por la aviación y al hombre encerrado en un tribunal. Entre estos dos polos antagónicos, a partir de estas dos caras del hombre ("el cautivo y el aviador", según expresión del mismo Dreyer) viajan interminablemente los *Escritos*, sin decidirse jamás a eliminar a un campo a favor del otro. A la medida de su cine. De una parte el aviador, el cineasta de los exteriores, de la luz, de los decorados y de los elementos naturales (paisajes, aire, viento, lluvia) y de

la otra, el de los interiores cerrados, de la escena teatral, del tribunal: el cara a cara entre los jueces y el acusado, el bloqueo de la mirada por el juego campo-contracampo, los espectadores exteriores y presentes en la acción, dentro de la sala. Los *Escritos* de Dreyer, a igual título que sus películas, se nutren de contrastes a los que él no les verá jamás la solución. El cine de Dreyer [...] es el testimonio activo de esta coexistencia imposible, atravesado de parte a parte por la configuración y la conflagración de esos dos extremos en el seno de un solo y único movimiento: el decorado natural y el estudio, el teatro y el cine. Ésta es la tensión que el cine de Dreyer vive hasta sus últimas consecuencias. Incluida también en la elección de los actores: contraste incesante entre los cuerpos ligeros, flotantes, siluetas evasivas y aéreas, de contornos lisos, que se deslizan a lo largo de una superficie, ondulantes como una sombra sobre el agua, de rostros redondeados, hinchados como un balón, con los ojos desmesuradamente dilatados, chocando con rostros de rasgos duros, de mirada penetrante y cuerpos pesados, de una velocidad de inercia que sólo tiene parangón en el aparato que la acciona (cuerpos de la institución, representantes del poder). El lugar del plano es más que la observación de un duelo entre fluidez y envaramiento, agilidad y lentitud. Más allá del conflicto de las líneas, está la masa en movimiento. El plano dreyeriano –ese, largo y felino, de *Ordet* o de *Gertrud*– es un auténtico campo magnético cuyos movimientos de influencia registra una cámara infinitamente ligera y móvil con precisión sismográfica. La cuna del plano es un campo de propagación de poderes y de fuerzas, un reparto de los cuerpos entre masa y velocidad, una secuencia de movimientos internos, un juego de atracción y repulsión, que acciona a distancia (la que separa y



asocia a los personajes, de igual manera que les separa y les ata a la cámara) todos los desplazamientos de los personajes.

[...] La labor de depuración y de concentración que reclama Dreyer con relación al teatro traza un movimiento propiamente baziniano, juego entre ganancia o pérdida, abstracción o sustracción. La abstracción de la abstracción, al cuadrado, será necesariamente imperfecta. Será siempre una abstracción menos uno. ¿Menos un qué? Una mota de arena, algunas lágrimas imprevisibles. Hay que cuidarse mucho de no imitar la naturaleza, dicho en sustancia de Dreyer, pero también hay que procurar, donde sea que estemos, tener los pies en el suelo. En todo aviador hay un cautivo que sueña. El que se queda en tierra mira cómo os eleváis. El plano dreyeriano se sostiene estibado a este hilo invisible. El cine como reproducción mecánica, fiel, de la realidad, no es un punto de llegada sino una traba, un nuevo punto de partida. Dreyer ha dicho y repetido su desconfianza respecto del naturalismo (“Hay que arrancar a la película de su tenaza”) y del realismo, vanidad estéril (“El realismo no es el arte en sí”). Él prefiere lo que denomina el “realismo psicológico”, autenticidad de las cosas y de los sentimientos. Dreyer ve en la arquitectura (sus cortometrajes son muestras directas de ello: puente, iglesia, castillo) el arte más acabado y el más cercano al cine. Salvo que, más allá del realismo y del naturalismo, no está el mundo de la imaginación, el espacio de lo visionario desconectado de lo real que interesa de por sí a Dreyer, sino, por el contrario, los arranques directos de este saledizo del plano: presencia

física de los cuerpos, de su respiración, elocución de sus voces.

Extraído de **TESSON, Charles**. “**Los suplicios del teatro**”, introducción a **DREYER, Carl T**. *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós, 1999.

Sobre Ordet

[...] El estudio de *Ordet* como obra de arte nos introduce en un mundo amplio, rico y sugerente. Da la impresión de que siempre queda algo más por descubrir. André Bazin considera a *Ordet* como “una perla en la ostra, y su brillo es incomparable. Historia en que la trivialidad cotidiana se encuentra curiosamente desnaturalizada por la presencia ambigua de lo sobrenatural”¹.

Una trama asombrosa con ritmos en cascada de imágenes que conducen a un mundo donde se dan cita hechos imposibles pero casi siempre creíbles. Un mundo donde convive lo cotidiano con el misterio, un mundo capaz de crear en el espectador emociones profundas pero casi siempre sencillas.

[...] ¿Qué hace que *Ordet* sea una película genuina, distinta a tantas y generadora de un cine de amplio contexto visual que señala múltiples direcciones en su lectura? Apuntamos algunas claves que forman parte del mundo dreyeriano.

[...] En su forma de concebir el cine la función narrativa y la envoltura visual subrayan el texto y/o lo matizan. Una imagen que se ve y

un sonido (palabra-música) que se escucha forman para él una unidad pero con funciones separadas. En este sentido, a propósito de Dreyer, Roland Barthes observa: “Es suficiente que el cine tome de muy cerca el sonido de la palabra y haga escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, en suma toda una presencia del rostro humano [...] toda una estereofonía de la carne profunda para dar idea de esta escritura vocal”².

Otro componente esencial para Dreyer es lo que él llama “el tempo, el ritmo de la obra”. De este “tempo” nacen sus estructuras narrativas y secuenciales. [...] Hay en *Ordet* un ritmo total que es fruto de la fusión de muchos ritmos diferentes dependiendo de los ambientes, las réplicas, el texto, los hechos, la atmósfera y la intensidad dramática. Existe un ritmo marcado por escenas largas en plano-secuencia de composición dramática y, como contraste, otro ritmo construido con planos cortos. Este juego de ritmos crea la estructura del film que abre la modernidad fundada en la “imagen tiempo”.

El estudio de la duración de cada uno de los 114 planos que tiene la película y el contenido de cada uno de ellos nos proporciona la lectura de las distintas cadencias del relato. Cadencias interiores de los personajes (hacen que avance el relato) junto con cadencias exteriores siempre marcadas por el tiempo de reloj (marcan la acción más o menos rápida, más o menos lenta) en relación a los hechos concretos que suceden. El ritmo de la acción, los hechos concretos, el presente, lo que sucede, y la creación de atmósferas insinúan casi siempre la duración del plano.

Lo que Dreyer denomina la “creación de atmósferas” también forma parte de los elementos fundamentales del estilo cinematográfico. Fruto de la original combinación de distintos elementos que para él son esenciales nace una forma de concebir la imagen: “Para ello, es necesario la correlación de luces y sombras, y el ritmo de la cámara en movimiento”³.

Para Dreyer la arquitectura es el arte más cercano al cine. En uno de sus escritos comenta esta cercanía señalando su atención en el peso de los volúmenes esculturales

de la imagen. Organiza en sus películas decorados específicos, interiores con una particular disposición estética para crear una coreografía en la puesta en escena. En *Ordet* estos interiores arquitectónicos adquieren una presencia específica. En ellos organiza tránsitos de exteriores a interiores y viceversa para crear ritmos. Las puertas por donde aparecen y desaparecen los personajes las ventanas por donde se asoman y por donde penetra la fuerte luz blanca que lo llena todo; el volumen de los objetos y de los cuerpos en movimiento...

[...] Dreyer en *Ordet* construye y ordena minuciosamente el interior del plano-secuencia al que le añade el movimiento de cámara y el movimiento de los personajes. Para él es importante el espacio por donde se mueven, el espacio por el que transitan o desaparecen. En ese espacio existen puntos de referencia relacionados con objetos, cuadros y muebles que forman parte del escenario de la acción. Una muestra: los ejes armónicos para la puesta en escena suelen ser la mesa que está en el centro del comedor o de la cocina. Desde esos lugares se desplazan y regresan los personajes en sus continuos movimientos. Son lugares de quietud del plano donde los personajes hablan reposadamente aislándolos de su entorno.

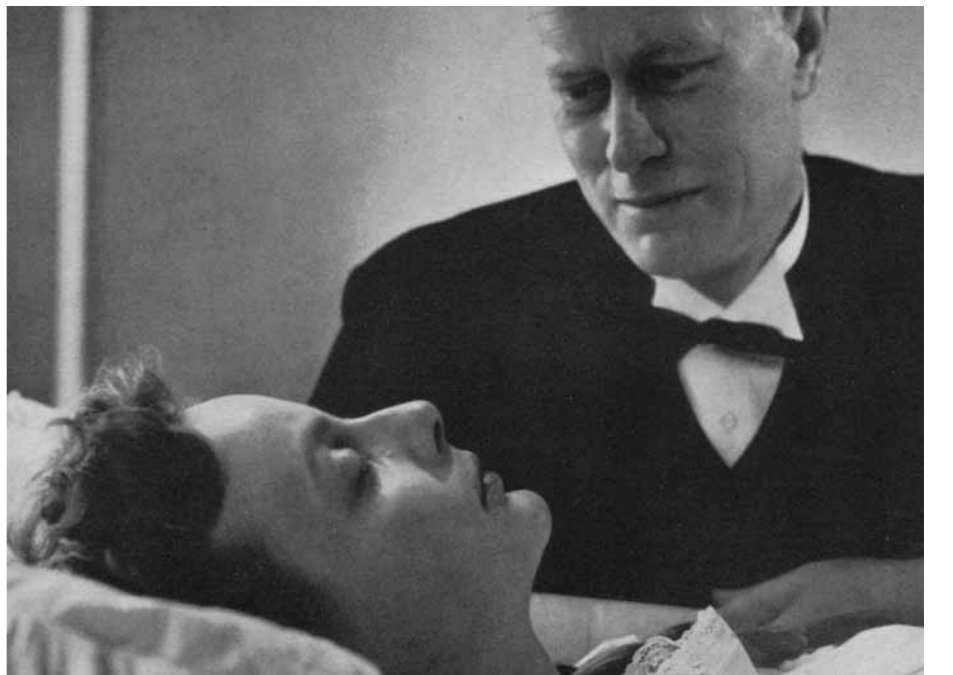
Los largos planos-secuencia, algunos con una duración de hasta siete minutos, crean la acción que tiene lugar (el valor del presente, de los hechos). La cámara deslizándose con suavidad, junto con el movimiento de los personajes, genera acción narrativa y sustituye al montaje en su función de cortar y separar espacios. La puesta en escena rescata el valor del presente, de lo que está sucediendo, porque de ahí “nace en Dreyer la energía de una escena que no ha sido impuesta con habilidad sino generada a partir del núcleo del film”⁴. El movimiento de la cámara en esos planos-secuencia crea un tempo musical, origina tensiones, y muchas veces abre grandes pausas. Es un tiempo contenido, difícil de medir, donde aparece el suspense como elemento singular de una trama interior, suspense que aporta intensidad a la imagen y actúa como instrumento dramático que conecta hábilmente con el espectador. Dreyer es innovador en la utilización del lenguaje y

de los recursos cinematográficos. Profundo conocedor del medio, busca nuevas formas de expresión acordes con otras narrativas que se adscriben más al tiempo de la acción.

La iluminación del espacio y de los personajes en el plano es otro elemento importante en *Ordet* y tiene casi siempre una función diegética. La dialéctica luz-oscuridad se encuentra en la base simbólica y poética de *Ordet*. Esta dialéctica es para Dreyer tan importante que amplía la función en el uso de la iluminación. La luz y la oscuridad, además de crear atmósferas, insinúan caminos de lo que sucede, forma parte de esa trama en la que se encuentran los personajes, crea en muchos momentos el dramatismo de los hechos y ofrece una intencionada plástica de reminiscencias pictóricas cercana al naturalismo y al expresionismo.

Ordet, que transcurre en un tiempo real de unas cuarenta y ocho horas de reloj, genera otra temporalidad llena de misterio y poesía. Lo mismo ocurre con el espacio: espacios concretos en los que se destacan de forma minuciosa objetos de la vida cotidiana muy presentes en la vida de los personajes y espacios vacíos, abstractos, como desligados de lo cotidiano, para adentrarnos en espacios “de misterio” en los que la ausencia de personajes paraliza la acción externa.

(1) BAZIN, André. *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero, 1977.



(2) BARTHES, R. *El placer del texto*. Madrid: Paidós, 1972.
 (3) Carl Th. Dreyer. Entrevista radiofónica concedida a Johannes Allen, septiembre 1954.
 (4) DREYER, Carl Theodor. *Sobre el cine*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995.

Extraído de **MONZÓ GARCÍA, José María**. *Guía para ver y analizar Ordet*. València: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2008.

¿Qué decir de *Ordet* sino que es la plenitud no ya de su cine sino acaso del cine? Palabras como belleza o plenitud pierden aquí su sentido. Ya no vale hablar de encuadre, ni de luz ni de nada. Se necesitan nuevos términos. La pluralidad de diferentes miradas y sensaciones expresadas no a nivel teórico sino plenamente epidérmico y emotivo (por ejemplo, el plano en que, en diferentes direcciones, Mikael llora la muerte de su mujer y al fondo, su hermano abraza por fin a la novia por la que ha sufrido toda la película), la mirada total, la serenidad absoluta. De *Ordet* no hay mucho más que decir porque habría que decirlo todo, imagen a imagen... *Ordet* es la película que acaso más profundamente despierta nuestro amor.

Y *Gertrud*, sin embargo, aún va más allá. Es todavía más depurada, más arrebatadora, más inconmensurable.

Extraído de **CASAS, Quim y ALLER, Luis**. “Carl Th. Dreyer. Apuntes sobre un maestro”, en *Dirigido por nº 192, junio de 1991*.