

Dreyer y Juana de Arco

◆ Ángel Miquel

La canonización de Juana de Arco a principios del siglo XX dio origen a un gran revuelo periodístico y a la creación de obras literarias de escritores de primera línea como George Bernard Shaw y Anatole France.¹ Naturalmente, hubo productores cinematográficos franceses que quisieron capitalizar esta ola ascendente de popularidad con una película sobre la santa. La prestigiosa trayectoria previa de Dreyer como guionista y director en Dinamarca le permitió ser contratado para filmarla.

Dreyer renunció a hacer una recreación histórica. Creía que intentar copiar o reproducir la realidad era una pérdida de tiempo y que lo interesante era más bien buscar otro tipo de realismo, de corte psicológico, que no estuviera ligado a una situación histórica concreta. Para alcanzar ese realismo, Dreyer utilizaba el método de reducir la historia a sus elementos más simples, depurándola de lo que no

resultara esencial.² Por eso, en *La pasión de Juana de Arco* partió de una novela del escritor Joseph Delteil, que se enfocaba en el juicio y la muerte de la santa sin incluir otros episodios célebres, como sus visiones infantiles, los combates militares contra los ingleses y su participación decisiva en la coronación del rey Carlos VII.

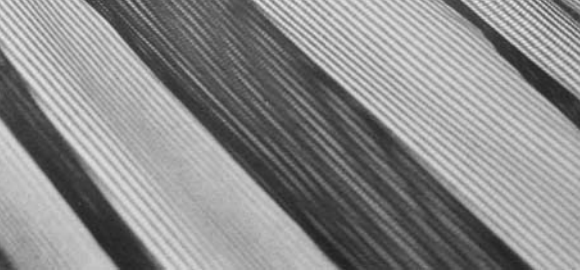
De entrada, entonces, Dreyer utilizó un único episodio de la biografía de Juana, pero siguió trabajando sobre él con el mismo procedimiento, y redujo los 29 interrogatorios reales a uno solo; planteó la escenografía y el vestuario con elementos muy sencillos; impidió que los actores utilizaran maquillaje; ubicó la acción misma en un espacio mínimo y, lo más importante, redujo el alcance de la cámara destinándola a filmar sobre todo acercamientos a los rostros de los intérpretes (*close ups*).³

¹ El papa Pío X promulgó la beatificación de Juana de Arco en 1909 y Benedicto XV la canonizó en 1920, convirtiéndose ese mismo año en la santa patrona de Francia. Su festividad se celebra el 30 de mayo, día de su muerte.

² “La reproducción de la realidad en la pantalla debe ser verdadera, pero purificada de elementos que carezcan de interés [...] El director no debe privilegiar las cosas de la realidad sino el espíritu que está dentro y detrás de esas cosas [...] La realidad debe transmutarse en una forma simplificada o abreviada y, bajo un aspecto purificado, resurgir en una especie de realismo psicológico intemporal”, Carl T. Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 91.

³ “No hay nada en el mundo que pueda compararse a un rostro humano, es una tierra que uno no se cansa jamás de explorar, un paisaje (ya sea árido o apacible) de una belleza única [...] Lo que busco en mis películas, lo que quiero obtener, es penetrar hasta en los pensamientos más profundos de mis actores, a través de sus expresiones más sutiles. Porque esas expresiones develan el carácter del personaje, sus sentimientos inconscientes, los secretos que reposan en las profundidades de su alma”, *ibid.*, pp. 94 y 108.

◆ Profesor-Investigador, Facultad de Artes, UAEM



En lugar de describir las circunstancias de la Juana de Arco histórica en el siglo XV, estos procedimientos permitieron a Dreyer hacer la parábola atemporal de una mujer enfrentada a un tribunal que la juzga y la condena sin comprenderla. La narración de esa injusticia se reforzaba al asociarse desde el título con Jesús.

La utilización de los acercamientos extremos a los rostros de los actores fue sólo uno de los recursos con los que Dreyer, de acuerdo con los propósitos del cine vanguardista de su época, forzó una transmutación de las reglas de la narrativa clásica, según las cuales la acción debe ocurrir en un espacio homogéneo que garantiza que los espectadores no duden acerca de la ubicación de los personajes en él y de las relaciones de contigüidad o distancia que tienen con otros personajes.

Otro recurso utilizado en la misma dirección fue el uso constante de un fondo plano blanco sobre el que se recortan los rostros, lo que al suprimir la profundidad de campo tiene el efecto de que no se sabe bien dónde se ubican los personajes en las habitaciones ni respecto a los objetos o los otros personajes. Por otro lado, al emplazar la cámara en niveles más bajos que el cuerpo —y ofrecer lo que se ha llamado la perspectiva desde el foso de la orquesta—, Dreyer produjo la sensación de que los intérpretes pierden el contacto con el suelo. A

esto se suma el uso de planos donde el horizonte es oblicuo, o incluso donde el piso está en la parte superior del cuadro de la pantalla, y hay algunos, por lo tanto, que parecen caminar de cabeza. Otro efecto atípico es que los rostros de Juana y sus acusadores se muestran en cualquier punto del encuadre, en las orillas, en las partes superior e inferior, y no sólo en el centro, que se considera en la narrativa clásica —y en esto el cine hereda una tradición pictórica centenaria— el sitio privilegiado de representación. Además, hay en la película una serie de motivos gráficos (arcos, ruedas, cruces y líneas convergentes que forman ángulos agudos) que actúan como rimas visuales y crean, junto con los demás elementos mencionados, un espacio autónomo muy alejado de los espacios realistas propios de la narrativa clásica. De hecho, el espacio mismo ha dejado de tener importancia en *La pasión de Juana de Arco*.

El teórico Béla Balázs escribió: “Nos movemos en la dimensión espiritual de la sola expresión facial. No vemos ni sentimos el espacio en el que la escena se lleva a cabo [...] Hay luchas entre poderosas pasiones, pensamientos, emociones y convicciones, pero esos combates no se realizan en el espacio”.⁴ Y complementa David Bordwell: “Los planos no son aquí rebanadas de un todo espacial, sino series de fuerzas que entrecocan con el

⁴ *Theory of the Film* (1945) citado en Gerald Mast y Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1985, p. 264.

trasfondo de una superficie vacía”.⁵ En este punto debe destacarse que Juana y sus jueces casi nunca aparecen en la misma toma, lo que parece querer decir, como acentúan los diálogos que se leen en los intertítulos, que habitan en espacios psicológicos propios, distintos e irreconciliables.

Dreyer hace una transformación equivalente del tiempo. No es posible saber, en los 110 minutos que dura la película, en cuántos meses, semanas, días u horas “reales” transcurre la historia. La acción principal se muestra en lo que podría ser considerado como una sola larga secuencia compuesta por los interrogatorios que conducen a la condena de Juana, sucedida por otra secuencia que muestra de manera muy impresionante su ejecución y la represión simultánea, por los invasores ingleses, de un grupo de campesinos que protestan contra la injusticia cometida. Pero esa sucesión de actos en los que no se advierte el paso del día a la noche ni de la noche al día parecen ocurrir internamente, en un denso tiempo subjetivo.

El resultado del contraste entre los primeros planos de los rostros fríos y secos de los jueces

y los que muestran la conmovedora expresividad de la acusada, en esa extraña situación en la que no existe ni un espacio ni un tiempo reconocibles fuera de la cinta, es una tensión sostenida con la que se pretende que el espectador sienta “los mismos *shocks* que Juana recibiendo las preguntas y siendo torturada por ellas”.⁶ Y esto se orienta a suscitar una identificación profunda con el personaje principal, cuya característica más destacada no es la rebeldía de quien no acepta a la Iglesia, ni el patriotismo que la ha llevado a luchar contra los ingleses, ni la herejía de la que la acusa el tribunal, ni el travestismo que la hace vestirse de hombre y que es una de las razones por la que es finalmente condenada sino la fe auténtica que tiene, su seguridad de estar en contacto con Dios. Por eso Dreyer afirmó que su deseo al realizar *La pasión de Juana de Arco* era transmitir el sentimiento de una “mística realizada”.⁷ Tal vez, al ver la película, lo que resuena más profundamente en los espectadores es la inquietante posibilidad —y los riesgos que derivan de ella— de acceder a una comunión directa con la divinidad.⁸

⁵ David Bordwell, *The Films of Carl T. Dreyer*, University of California Press, Los Ángeles, 1981. Sigo a grandes rasgos la argumentación de David Bordwell, *The Films of Carl T. Dreyer*, University of California Press, Los Ángeles, 1981; también me ha sido de utilidad la obra de José Andrés Dulce, *Dreyer*, Nickel Odeon, Madrid, 2000.

⁶ Carl T. Dreyer, *Reflexiones...*, *op. cit.*, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ Al mismo tiempo que la inocente y pura relación de Juana con Dios, la película muestra algunos problemas de la religión institucionalizada. El poeta y dramaturgo Antonin Artaud, quien tuvo uno de los principales papeles en la película, afirmó que Dreyer se había empeñado “en mostrar en Juana de Arco a una víctima de una de las deformaciones más dolorosas [...] la deformación de un principio divino al pasar por los cerebros de los hombres, llámense Gobierno, o Iglesia, o de cualquier otra manera”, en Antonin Artaud, *El cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 40.



La pasión de Juana de Arco es muy curiosa. Tratándose de una película sobre una celebridad francesa y con intérpretes de esa nacionalidad, hubiera sido lógico que tuviera una buena recepción en el país donde se filmó. Pero Dreyer se encontraba fuera de lugar. No sólo hubo críticas negativas a la elección de ese extranjero para dirigir una cinta sobre un personaje mítico canonizado pocos años antes sino que, una vez terminada la película, se la sometió a censura, lo que retrasó su estreno en Francia seis meses con respecto a su exhibición en el extranjero.

Sin comprender el alcance universal de la propuesta de Dreyer, la censura mutiló la cinta para atenuar la visión negativa del tribunal que juzga y condena a la hoguera a Juana, integrado por sacerdotes y teólogos franceses. Y así, deformada, la película no gustó y se exhibió poco tiempo. El mismo año un incendio consumió accidentalmente su negativo. Dreyer, con muchos trabajos, editó un segundo negativo, idéntico al primero, utilizando tomas alternas que tenía almacenadas en otro lugar, pero con tan mala suerte que este segundo original también pareció quemarse en un incendio.

Por otro lado, el desgaste por exhibición de los positivos vendidos en distintos países hizo que en poco tiempo se perdiera la posibilidad de ver la versión editada por él, aunque

circularon por un tiempo copias censuradas y otras que también alteraron la película al suprimir o cambiar sus intertítulos, y al agregarle una banda sonora que tenía poco que ver con su sentido. No fue sino hasta 1981, más de cincuenta años después de su filmación y trece años después de la muerte de Dreyer, cuando un descubrimiento inesperado permitió restaurar la cinta: en el desván de un hospital psiquiátrico noruego apareció un positivo sacado del primer negativo. Por fortuna esa copia estaba en excelentes condiciones y de ella derivan las versiones difundidas actualmente.⁹

Dos videos

Internet Movie Data Base da cuenta de unas cincuenta interpretaciones de Juana de Arco en cine o televisión entre 1899 y 2003. Si nos atenemos a los indicadores en el mismo sitio de otros personajes históricos, Napoleón tiene alrededor de seis veces más popularidad (315), Jesucristo cuatro veces (211), Adolf Hitler tres veces (156), George Washington el doble (115), y Alejandro Magno y Pancho Villa la mitad (26 y 25). Entre los personajes de ficción, Hamlet tiene aproximadamente el mismo número de apariciones (60), Don Quijote y Edipo la mitad (30) y las desdichadas Ana Karenina y Emma Bovary la tercera parte (15 y 12). Es decir, la joven visionaria que, por un mandato de su conciencia, se

⁹ La excelente edición en DVD de Criterion, editada en 1999 incluye, entre otras cosas, un largo comentario de Casper Tybjerg del que he tomado algunos datos e ideas.

atreve a intervenir en el mundo y es injustamente condenada por ello resulta un personaje muy popular, quizá arquetípico, de la cultura occidental.

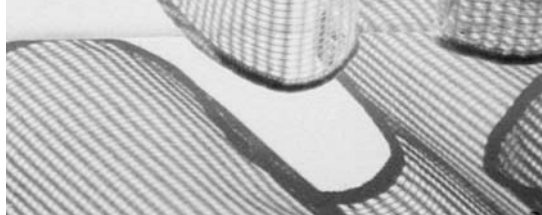
Las actrices que han interpretado el papel forman un conjunto muy diverso. Van desde la italiana María Jacobini hasta la checa Lucie Bílá, pasando por la ucraniana Milla Jovovich, la eslovaca Angela Salloker, la rumana Ana Cionte, las brasileñas Lyliá Virna y Vick Militello, la canadiense Christina Cox, las rusas Nina Rautio y Yelena Proklova, las suizas Marthe Keller y Liselotte Pulver, la alemana Elisabeth Schwarz, la japonesa Hiromi Tsuru y las norteamericanas Geraldine Farrar, Susan Dunn, Kristina Holland y Jean Seberg. Ingrid Bergman, sueca, hizo el papel dos veces. Por supuesto, varias actrices francesas han interpretado a la mística guerrera, entre ellas Jeanne D'Alcy, María Falconetti (nacida en Córcega), Michèle Morgan, Françoise Brion, Dominique Labourier, Violaine Doucy, Andréé Lalonde, Geneviève Bujold, Simone Genevois, Cécile Magnet, Sandrine Bonnaire... Hasta una inglesa, Sybil Thorndike, se aventuró a hacer el papel de la iluminada que combatió a sus compatriotas.

Entre las películas sobre Juana de Arco seguramente es la de Dreyer la más conocida e influyente. De hecho, dentro de su propia filmografía es la que más popularidad tiene, superando a *Vampyr* (1931), una misteriosa cinta filmada en los albores del cine sonoro, y *Ordet* (1955), otra impresionante disquisición sobre la fe. Por eso no resulta raro —dada la posibilidad de volver a ver el original res-

taurado— que haya sido la Juana de Arco de Dreyer la que inspiró obras de dos artistas contemporáneos recientemente exhibidas en México.

Una de esas obras es *Pn = n!* (2006), video-instalación de Iván Marino que pudo verse en el 16º Festival Video Brasil, montado entre diciembre de 2007 y marzo de 2008 en el Laboratorio Arte Alameda del Distrito Federal. La pieza tiene al menos dos dimensiones. Por un lado, busca ser la demostración formal del enunciado matemático que le da título. Lo que hizo Marino fue seleccionar una secuencia de la película de Dreyer y deshacer su montaje para volver independientes sus 44 tomas, asignando a cada una un nombre codificado. Después diseñó un programa de cómputo que re-editara las tomas y presentara sin pausa un montaje distinto tras otro. El número de permutaciones, resultado de la multiplicación factorial de todas sus tomas ($44 \times 43 \times 42 \times 41 \times 40 \dots$), es de más de un millón de variantes.

En cada una Marino nos recuerda visualmente que estamos ante la exploración de un orden formal, al superimponer a las imágenes originales de Dreyer la serie completa de los nombres de las tomas en la combinatoria particular que se exhibe, así como la siguiente información: número de permutación, número de tomas que faltan por exhibirse en esa permutación, nombre de la toma que se exhibe y longitud en milisegundos de esa toma. En esta dimensión presenciamos, entonces, un juego combinatorio abstracto que, sin dejar de ser inte-



resante en sí mismo, carece de los tonos emocionales de la secuencia elegida de la película, editada justamente para provocar intriga y compasión.

Sin embargo, para Marino esas frías permutaciones encarnan también una dimensión concreta. El artista afirma que su obra es una reflexión acerca de la tortura como una situación permanente en la que existen tres tipos de protagonistas, víctimas, victimarios y testigos, y “en la que el azar nos hace jugar un papel u otro [...] *si dejamos de creer en la existencia de Dios* y pensamos que el hombre es simplemente resultado de sus circunstancias”.¹⁰

Es posible interpretar ese condicional como una advertencia y ver la obra como una defensa de la fe. *La pasión de Juana de Arco* también puede leerse así, sólo que en un sentido muy distinto.

El director danés subrayó en ella la creencia irreductible de una mística iletrada a la que no pudieron doblegar sus jueces ni con interrogatorios ni con amenazas de tortura; los resultados de esa integridad, como aparecen en la película, son la condena —inevitable, pues la fe misma atentaba en ese caso contra el orden establecido— y un levantamiento popular contra los responsables de la injusta ejecución. Durante el proceso, la condena y la muerte de Juana, así como en la posterior

represión contra el pueblo, los espectadores son invitados a repudiar a los jueces y verdugos, y a identificarse con la víctima. Marino, en cambio, explora la posibilidad de que en la secuencia elegida no haya un solo personaje con el que el público pueda identificarse. En las miles de historias que pueden verse en esos ordenamientos sucesivos de imágenes, las víctimas, los victimarios y los testigos intercambian papeles todo el tiempo, volviéndose inútil cualquier asociación de alguno con un orden religioso, ideológico, político o moral. Juana se confunde con sus acusadores y éstos, tal vez, con el público.¹¹ Por eso, la implacable consecución de un ordenamiento tras otro presenta, según explica su autor, “todas las formas de tormento posibles” ejercidas sobre esos personajes que, al carecer de la libertad que otorga la creencia en un sentido, derivada de la creencia en la divinidad, son como títeres manejados por sus circunstancias.

De cualquier forma, la fuerza visual de la exploración del enunciado matemático de la obra tiende a borrar esta formulación en negativo de la propuesta de Dreyer, así como sus otros significados posibles; por ejemplo, puesto que $Pn = n!$ enfatiza la existencia de la tortura y la falta de

¹⁰ Esta segunda dimensión de la obra no es evidente y requiere, como ya es usual en el arte contemporáneo, de agregados explicativos como cédulas de sala o declaraciones en diarios o páginas en red. Aquí los entrecomillados remiten a Iván Marino, http://www.ivan-marino.net/pn_.htm# (las cursivas son mías).

¹¹ Escribe Marino: “Los operadores del *software* son los torturadores, los torturados y los testigos, mientras que los usuarios se encuentran fuera. Y es a ellos, a la periferia del *software*, a quienes éste se halla dirigido”, *ibid.*

una culpabilidad clara para quienes la ejercen, y dado que el artista —quien nació en Argentina—, ha creado otras obras en las que aborda la violencia de la sociedad contemporánea,¹² ¿no podría aludir también esta pieza a la dolorosa situación de muchos países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX?

En la exposición que el museo La Planta de Guadalajara presentó entre noviembre de 2007 y marzo de 2008, se exhibió otra obra inspirada en la película de Dreyer. Se trata de *La passion de Jeanne d'Arc* (2003), video de Jorge Macchi.¹³ Se trata, nuevamente, de una intervención que mutila el original del que parte, aunque en este caso la reducción no se realiza aislando una secuencia sino suprimiendo imágenes a lo largo de toda la cinta. La obra, que dura sólo diez minutos, se proyecta constantemente sobre una pantalla. Vemos el título original de la película de Dreyer, el crédito del director y una sucesión casi ininterrumpida de intertítulos que van desde las palabras con las que

inicia el proceso de Juana (“juro decir la verdad, sólo la verdad y nada más que la verdad”), hasta la exclamación final de un personaje (“han quemado a una santa”), de la cual el video salta, sin la mediación de la palabra “FIN”, nuevamente al inicio.¹⁴ El artista ha seleccionado los textos que permiten contar la historia con inteligibilidad, con lo que parece aludir irónicamente a la simplificación metódica de Dreyer. La pieza, que no trata sobre Juana de Arco, el personaje histórico, sino sobre *La pasión de Juana de Arco*, la película histórica, sería así una ingeniosa invocación al espíritu de conservar sólo lo esencial para dotar de sentido a una obra.¹⁵

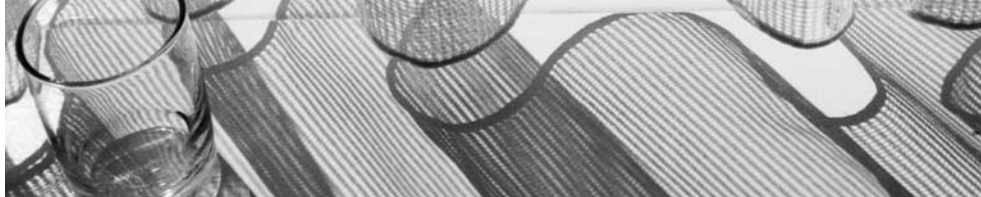
Junto a esta reducción de los intertítulos de la película original, hay en la obra de Macchi una eliminación casi absoluta de las tomas que uno identificaría más con la imagen cinematográfica: las fotografías de los cuerpos y los rostros de los intérpretes. En el video aparecen, sin ningún orden ni necesidad aparente, algunos planos con imágenes

¹² Por ejemplo, la que se basa en un video donde se ve el momento en que un reportero de guerra cae muerto víctima de una explosión, y su cámara continúa registrando “en su pura condición maquinal, sin un sujeto detrás que seleccione el encuadre o fragmente el registro”, “Entrevista a Iván Marino, mejor creación digital multimedia del XII Canarias Mediafest”, en XII Canarias Mediafest 2006, http://www.canariasmediafest.org/2006/descargas/entrevista_ivan_marino.pdf.

¹³ El inicio de la obra puede consultarse en You Tube, http://www.youtube.com/watch?v=d_7jhNb_ZC8.

¹⁴ Los intertítulos son los letreros que, en el periodo del cine mudo, se utilizaban para expresar las palabras de los personajes o dar indicaciones de espacio o tiempo. En el original de Dreyer estaban, naturalmente, en francés, lo que se conserva en la obra de Macchi.

¹⁵ Parece haber otra referencia al director danés en la necesidad de un discurso externo que haga comprensible la pieza, pues si la película requiere que el público conozca las etapas de la vida de Juana de Arco que no se muestran en la narración, el video de Macchi requiere que aquél conozca *La pasión de Juana de Arco*. En los dos casos se solicita una forma parecida de participación del espectador.



de personajes. Pero pasan tan fugazmente por la pantalla que no podemos reconocerlos. Esta virtual eliminación de los actores (a la que corresponde la supresión de sus créditos) podría constituir una reflexión acerca del lenguaje y el sentido mismo del arte, porque ¿no son acaso las palabras más trascendentes que las imágenes de sus rostros y cuerpos?, ¿no es lo que esos personajes dicen en los intertítulos más perdurable que lo que aparentemente son? Aunque la supresión también podría hacer referencia a la historia misma de la cinta de Dreyer, con sus diversas pérdidas debidas a la censura, los incendios y el deterioro de las copias por el paso del tiempo. Apoya esta interpretación el sonido que, como en otras obras de Macchi (*Fin de film*, *Super 8* o *Streamline*), ocupa un papel muy destacado; esta vez se trata de una pieza musical que, al presentarse de manera entrecortada y discontinua, simula haber pertenecido a un original coherente que, sin embargo, no parece ser el de ninguna de las versiones de *La pasión de Juana de Arco*.

Para Macchi, como para Marino, la película de Dreyer fue un texto a intervenir. Desde él crearon obras independientes, unidas con el original a través de un complejo juego de citas. ¿Por qué eligieron precisamente esa cinta para dialogar? Tal vez para ellos el mayor atractivo de *La pasión de Juana de Arco* radicó en sus asombrosas características formales, en que fuera un espacio propio, distintivo, a partir del cual podían hacerse —sin salir del ámbito del lenguaje artístico— alusiones, apropiaciones, distorsiones y supresiones. Desde luego, también puede haberles resultado seductora el aura creada alrededor de la cinta por su compleja historia, desde las primeras exhibiciones censuradas hasta el rescate de la versión original. Pero independientemente de la explicación que podamos dar a los motivos que tuvieron estos artistas contemporáneos para abordar la obra de Dreyer, hay que reconocer la vigencia de la película con la que dialogan. Y es que *La pasión de Juana de Arco* conserva, como el personaje que tan conmovedoramente retrata, una vitalidad extraordinaria.