

Aguilera Vita, Antonio, *Dies Irae* (Theodor C. Dreyer, 1943)  
o el cine de la abstracción lírica. Tragedia y lectura feminista,  
*Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 27, 2023, pp. 5-20.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 27 2023 (ISSN 1988-8848)

*Sección 1 Películas de siempre*

*DIES IRAE* (TH. DREYER, 1943),  
EL CINE DE LA ABSTRACCIÓN LÍRICA.  
TRAGEDIA Y LECTURA FEMINISTA

*Dies Irae* (Th. C. Dreyer, 1943), the Cinema of  
Lyrical Abstraction. Tragedy and Feminist Reading

Dr. Antonio Aguilera Vita  
Escritor e investigador  
Aranjuez (Madrid)

*Recibido el 12 de Abril de 2023*  
*Aceptado el 19 de Mayo de 2023*

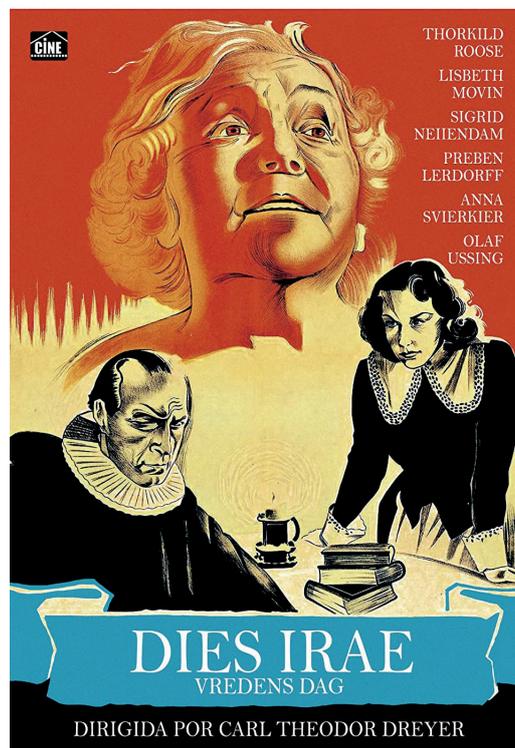
**Resumen.** Este año se cumplen 80 años de la producción y estreno de esta joya del séptimo arte. Aprovechando la efeméride, le dedico un estudio a analizar los componentes que hacen de este clásico del cine una tragedia moderna y cinematográfica, como pretendía el propio Dreyer. Además, vista desde una mirada actual, propongo una lectura que nos descubre en el film una sutil y magistral revisión de la historia de la caza de brujas desde un punto de vista feminista, lo que da un valor añadido a esta cumbre del cine. Partiré, para ello, de lo que Gilles Deleuze denominaba el montaje de la abstracción lírica cuando hablaba del particular uso de la imagen-movimiento que hace Dreyer en sus filmes: el uso de la luz y las sombras, los primeros planos fluyentes, la construcción de espacios cualesquiera. En definitiva, se trata de la confección de un lenguaje cinematográfico que Dreyer experimenta de manera particular en cada una de sus películas, adaptándolo a la historia que nos quiere contar.

**Palabras clave.** Dreyer, Caza de brujas, Feminismo, Abstracción lírica, Tragedia.

**Abstract.** This year marks the 80th anniversary of the production and premiere of this jewel of the seventh art. Taking advantage of the anniversary, I analyze the components that make this film classic a modern and cinematographic tragedy, as Dreyer himself intended. In addition, seen from a contemporary perspective, I propose a reading that reveals us in the film a subtle and masterful review of the history of the witch hunt from a feminist point of view, providing an added value to this summit of cinema. The analysis proposed departs from what Gilles Deleuze called the montage of lyrical abstraction when he referred to the particular use of the movement-image that Dreyer makes in his films: the use of light and shadows, flowing close-ups,

the construction of any-space-whatever. In short, it is about the making of a cinematographic language that Dreyer experiences in a particular way in each of his films, adapting it to the story that he wants to convey.

**Keywords.** Dreyer, Witch Hunt, Feminism, Lyrical Abstraction, Tragedy.



Dies Irae (Th. Dreyer, 1943)  
© Palladium Productions

En su estreno, *Dies Irae* fue recibida de una manera fría por la crítica. La de su país, Dinamarca, tal vez esperaba un Dreyer más vanguardista. Al menos lo suponían del autor de *La pasión de Juana de Arco* (1927), un hito de la experimentación fílmica, o de *Vampyr* (1930), su anterior gran fracaso, convertido con los años en otra película mítica. El famoso crítico de *Cahiers du cinema*, André Bazin (1977: 42-43), aun reconociendo sus valores cinematográficos, tachó *Dies Irae* de película “que no está a la última, una especie de obra maestra anacrónica” (1).

También fue un fracaso de taquilla, pero, como dice Mario Míguez en el monográfico que la revista *Nosferatu* publicó sobre Dreyer: “El evidente problema que tienen muchos espectadores con él (Dreyer) es que no habla la *koiné*, el dialecto común, la lengua franca del cine. El esfuerzo que puede suponer olvidar los hábitos visuales y narrativos, las convenciones a las que nos tiene acostumbrados el cine- es decir: olvidar el idioma Hollywood- es lo único que puede hacer chocar con las películas de Dreyer” (Míguez, 1991: 55).

Este 2023 se cumplen los 80 años de su producción y estreno. A pesar de aquellas críticas sesudas, con el tiempo, *Dies Irae* ha ganado significados y riqueza cinematográfica.

Un análisis exhaustivo de *Dies Irae* no cabe en un artículo como este, exigiría un libro completo que desvelara la multiplicidad de lecturas posibles (2). Sin duda es un canto contra la intolerancia, pero no sólo. Se ha querido ver una metáfora del nazismo en la sociedad danesa del momento. Pero *Dies Irae* es mucho más. Se trata de una tragedia moderna, fílmica, rodada de forma pictórica con los recursos de la imagen que Dreyer supo descubrir y experimentar como nadie, para mostrarnos las bondades y miserias del alma humana, la mezquindad de las relaciones en una comunidad cuando están en juego las reglas del poder religioso o patriarcal, o simplemente del poder, cuando es cuestionado por

la mujer a la que se le reconoce un único papel de reproductora, fuera de la cual, se convierte en un ser despreciable, herético. Pero también, nos deja ver cómo el amor puede ser una fuente de alegría, placer y pura vida que nos podría salvar de la miseria, aunque a veces, como ya nos enseñaba la tragedia antigua, no es capaz de salvarnos de nosotros mismos.

*Dies Irae* es por eso una verdadera tragedia moderna, algo que a Dreyer le hubiera gustado oír, porque fue el objetivo confeso de sus tres últimas películas (Delhaye, 1991). Los recursos para componer una tragedia en la actualidad en un medio como el cine, cuya principal característica es su *tecnestesia* (Chateau, 2010) (3) han de ser específicos de este medio, incorporando elementos vivos de una tragedia clásica (Critchley, 2021).

De esta manera, se nos abre un caleidoscopio de lecturas y puntos de vista variados que centraré en tres aspectos: el aspecto formal, la manera de componer la imagen, a la que llamo abstracción lírica; el aspecto trágico, qué es lo que convierte, gracias a esa abstracción lírica, a través del esquema argumental y el tratamiento de los personajes, a esta película en una tragedia filmica; y por último, una posible lectura femenina y feminista, que la une con la tragedia, pero justificada por la sutil manera de tratar un episodio de la caza de brujas del siglo XVII, que nos permite comprender el sentido de dicho movimiento feminicida en los inicios del capitalismo moderno.



© filmaffinity.com

## Glosas sobre el esquema argumental

La película se abre con una potente imagen de un manuscrito renacentista en danés, con su título, *Vredens Dag*, es decir, *Dies Irae*. En un barrido vertical de la cámara, pasa el manuscrito con los versos en danés, decorado con miniaturas alusivas al día del juicio final, el *Dies Irae* (*el día de la ira*), y suena la música orquestada de la melodía gregoriana, que más adelante entonará un coro de niños, a modo de coro griego en momentos clave de la película. Los versos del *Vredens Dag*, versos escritos, sustituyen a los títulos de crédito de la película. Es el poder de la palabra escrita. El manuscrito se funde con el primer plano de una mano que moja una pluma en un tintero y termina de escribir una acusación por brujería contra Marte Herlof por parte de “tres hombres respetables”, firmado a 12 de mayo de 1623 (4), Jens Uhlen. Dos glosas: el poder de lo escrito y la masculinidad del poder. Aparece en el siguiente plano el primer personaje de la tragedia, Marte. Marte es la acusada y, al escuchar las voces de los alguaciles que vienen por ella, huye por una trampilla trasera de su casa.



© filmaffinity.com

En la casa de Absalón, encontramos otros tres personajes centrales, el pastor Absalón, letrado, serio, su madre Merete, implacable, estricta, y una joven que contrasta en edad con los anteriores. Pronto descubrimos que es la segunda mujer de Absalón, Anne. Discuten porque Merete rechaza y sospecha de este segundo matrimonio de su hijo. Absalón la defiende. Esperan la vuelta de la ciudad del hijo de Absalón, Martin, ausente por sus estudios, aún no conoce a su madrastra. Anne está nerviosa por el encuentro. Martin se cruza con su padre cuando este sale a recogerlo y se encuentra con Anne a solas. Se caen bien, la hace reír y preparan una sorpresa para Absalón, haciéndole creer cuando vuelve, que Martin no ha llegado. El juego entra por vez primera en la vida de Anne. Absalón se alegra de la sorpresa y de la buena sintonía entre él y Anne. Como podemos intuir, Dreyer ha tomado sutilmente como esquema argumental el de una tragedia clásica universal, *Fedra*, esquema argumental en el sentido que Balló y Pérez (1997) dan a los argumentos universales en el cine (5). Excusa perfecta para construir una tragedia mucho más allá de la historia de amor entre madrastra e hijastro.



© filmaffinity.com

Cuando Anne queda sola, Marte se cuela en la casa pidiéndole ayuda porque la persiguen. Marte era amiga de su madre, acusada de brujería y salvada por Absalón, por lo que pide a Anne, que interceda por ella ante su marido. Aunque trata de esconderla, entran los alguaciles y la encuentran. Comienza el calvario para la mujer. Hasta casi la mitad el film gira en torno a Marte: el interrogatorio, la tortura, la confesión obligada, las amenazas de Marte a Absalón de descubrir la verdad de Anne. En paralelo, la amistad entre Martin y Anne. Martin la consuela en medio de todo este proceso que la afecta

profundamente. Martin parece tener una sensibilidad diferente a sus mayores. Antes de la hoguera Marte profiere una maldición a la desesperada contra el sexto personaje de la tragedia, Laurentius, estrecho colaborador de Absalón. Poco a poco, se despierta en los dos jóvenes una historia de amor a escondidas de Absalón y su madre. La risa sincera y juvenil ha entrado en la casa del pastor y juez, ante el escándalo de Merete.

Absalón, sin embargo, comienza a verse afectado por un profundo sentimiento de culpa. Anne, cada vez más enamorada, es capaz de ironizar con la estricta Merete y de enfrentarse a su marido, tratando de descubrir la verdad de su matrimonio, sin conseguirlo. Laurentius cae enfermo de muerte, a pesar de su juventud. Cree que la causa ha sido la maldición de la bruja. Absalón acude a aliviarlo y muere en su presencia, agravando la culpa que este siente por su matrimonio. La agonía y muerte de Laurentius la presenta Dreyer en paralelo con la historia de amor de Anne y Martin y las dudas de este por la traición a su padre. Confiesa a su amada el deseo de morir para expiar sus pecados. Esta rápidamente le responde: “¿Pecados?”. El amor para ella es más fuerte que el pecado y comienza a sospechar la verdad de su matrimonio, que su marido le ha ocultado. Absalón vuelve enfermo de casa de Laurentius en medio de una tormenta. Comido por la culpa, a solas con Anne, esta comienza a reprocharle su falta de amor al saber que ella fue el pago de su madre por salvarla de la hoguera. Pero lo que le reprocha especialmente es no haberle dado el hijo que tantas veces pidió. Cada vez más envalentonada, confiesa su amor con Martin y el deseo de la muerte de Absalón cientos de veces. Estas afirmaciones le provocan un colapso y muere llamando a su hijo. Desde ese momento, el sentimiento de culpabilidad de Martin por la muerte de su padre hace mella en el amor con Anne. La naturaleza, que una vez fue luminosa, se vuelve lúgubre en la nueva relación de los amantes. Anne quiere convencerlo de que todo empieza ahora y de que Absalón murió por ellos, pero Martin empieza a temer a su amada. Ve en sus ojos un misterio que no comprende. La hace jurar que no tiene el poder de desear la muerte. Ella, realista, natural, en el fondo considera todo eso una superstición. Hace lo que pide Martin y este se tranquiliza prometiendo no abandonarla ante posibles acusaciones de Merete.

En el velatorio, Martin agradece las condolencias y defiende a la viuda de su padre, pero Merete se levanta implacable y la acusa de bruja, de haber manipulado con poderes a su hijo y estar manipulando a su nieto. Así se atrae a Martin a su lado. ¿Quién es ahora la bruja? Obligan a Anne a jurar ante el cadáver, en una de las más bellas escenas de la película, que se cierra con el barrido vertical del código del principio y la sombra de una cruz que se transforma en la sombra de la cruz de una tumba.

### La abstracción lírica o los puntos de fuga de la imagen-movimiento

A nivel formal, en *Dies Irae* destacan cuatro aspectos de la imagen que la cargan de intencionalidad y contenido. La luz, el plano largo, a veces plano secuencia, los primeros planos fluyentes y los personajes de la *abstracción lírica*. Lo primero que llama la atención en el cine de Dreyer en general es el encuadre, el cuadro como elección propia. La composición de sus cuadros es geométrica, “una composición que explora lo horizontal y lo vertical, a través de paralelas y diagonales. Lo alto y lo bajo que tienen que ver con lo blanco y lo negro” (Deleuze, 1984: 28). Son encuadres con repetidas referencias a la pintura flamenca, “estudios de anatomía del taller de Rembrandt, retratos hieráticos de Van Eyck, la escuela de Delft, con Jan Vermeer o a las escenas domésticas de los artesanos holandeses” (Dulce San Miguel, 2000: 84). Al margen de la acción dramática, la cámara nos regala estampas que parecen extraídas de estos artistas, pero cargadas con poderosos significantes. La galería de hombres doctos que escuchan las declaraciones de Marte, en la secuencia de la tortura, la imagen de la propia Marte medio desnuda o el velatorio de Absalón son tres significantes destacados que remiten al arte pictórico, cargados también de una multiplicidad de significados. Formalmente, significativos y equidistantes en la película, hay dos largos planos en panorámica, el del interrogatorio, hacia la mitad

y el del velatorio, al final. En ambos, los hombres de negro, letrados, cultos, inquisidores, miran como en las pinturas de Rembrandt. ¿Qué miran?



© filmaffinity.com

En la primera panorámica miran la tortura de Marte (un fuera de campo inquietante) como los hombres de negro del cuadro de Rembrandt miraban la lección de anatomía, impasibles, observadores, tratando de captar alguna verdad oculta y, sobre todo, poniendo por escrito todo lo que observan. El último de los hombres es el escribano. Marte aparece en la panorámica cuando ha cedido y la desatan. Está de espaldas, desnuda, frente a Laurentius.



© filmaffinity.com

En plano medio, vemos el rostro dolorido y asustado de Marte. Un plano-afección. Más allá de lo dicho o lo por decir, están los afectos que expresa el rostro lloroso de Marte. Expresa la gran mentira que está viviendo, su incultura, su miedo, su duda, la injusticia que se le comete, los pocos recursos con los que se defiende. En esta larga panorámica y su culminación en el plano-afección de Marte se despliega de manera evidente el juego de poder y el juego social. Los jueces, los clérigos, los torturadores, todos hombres, letrados los primeros, vasallos mudos los últimos, frente a la mujer, a la sabiduría ancestral y popular que ocupa entre la población más pobre los oficios que, con el capitalismo incipiente, se reservarán al médico, hombre. Ella es curandera y partera (Ehnreich/English, 2006). Uno de los posibles significados de la caza de brujas, como veremos, es arrebatarle a la mujer el control sobre la reproducción y sobre su propio cuerpo (Federeci, 2010).

En la otra panorámica, el velatorio de Absalón, la riqueza formal de Dreyer se multiplica y se hace más compleja. La cámara comienza con el plano del niño que entona el cántico, al que sigue, permitiendo

entrar poco a poco todo el coro de niños mientras nos muestra la habitación del velatorio, un *espacio cualquiera*, sin definir, fondo blanco, mínimo.



© filmaffinity.com

El fondo de ese recorrido toma la forma de los presentes en el velatorio, que aparecen tras el coro en primer plano mientras avanza: los hombres de negro, el poder, los letrados, luego las dos mujeres de negro, una, la mujer de Laurentius, que vimos en la secuencia de su muerte, luego la madre de Absalón, implacable, mascando su venganza, tan masculina como los hombres. El negro de las vestimentas contrasta con el fondo blanco del *espacio cualquiera*. Finalmente, la cámara se detiene en la pareja, Anne sentada, de blanco completamente, blanco luto, y Martin de pie, detrás de ella. Un enorme cirio a la derecha completa el encuadre. Los niños salen de plano.

En estas largas panorámicas no destacan los espacios. Son una composición de encuadres en sucesión en los que destacan los rostros. De nuevo, los afectos, lo que en el cine expresa un rostro en primer plano. No se trata de primeros planos técnicamente hablando y, sin embargo, funcionan a la perfección como tales. Son lo que Dreyer llamaba *primeros planos fluyentes* (Delhaye, 1991). En el movimiento de la cámara, sea panorámica, travelling o plano secuencia, fluyen los rostros, sin interrupciones ni violencia, una composición sutil que borra la tercera dimensión y *planifica*, reduce a dos dimensiones, el espacio, de tal manera que consigue que la sucesión de planos medios de esas largas panorámicas funcione como sucesión de primeros planos, gracias a la intensidad de los rostros. Los rostros constituyen así un punto de fuga a otras dimensiones relacionadas con el afecto, el tiempo y la espiritualidad. Son casos particulares de primeros planos que potencian el rostro, pero también la cualidad-potencia de los *espacios cualesquiera* en los que el espacio mismo ha perdido su métrica y su homogeneidad. Dreyer los construye con la luz, el blanco y el negro, las sombras matizadas sobre negros contrastados, que potencian los rostros. En toda la película, los vestidos de la gente pudiente son negros y blancos intensos (Merete, Absalón, Anne, Martin, Laurentius). Frente a ellos, el gris indefinido de las gentes del pueblo (Marte, los verdugos, la campesina). Son los personajes de la abstracción lírica (Deleuze, 1984: 171): modos de existencia concretos que eligen, pero no entre el bien y el mal, sino la potencia de volver a empezar en cada instante, personajes de la verdadera elección.

En el plano final, Anne, impelida por Martin, y acusada por su suegra de haber matado a Absalón con artes de brujería, se dirige al cadáver de su marido en la caja, para jurar su inocencia. Balbucea y en su rostro, plano medio que funciona como primer plano, vemos otra luz, reconocemos que algo está pasando en ella. La cámara cierra el plano sutilmente sobre su rostro. Reconocemos así las turbaciones de la mente de Anne.



© filmaffinity.com

Las primeras palabras claras que le dirige es: “te has vengado”. Ahora, más tranquila que nunca, se sienta sobre el féretro mirando el cadáver y confiesa, con lágrimas en los ojos, que ella ha asesinado a su marido y tiene atrapado a Martin con ayuda del mal. Su llanto la lleva a las palabras clave de la elección de la abstracción lírica del personaje: “te veo a través de mis lágrimas, pero nadie viene a secármelas”. Las lágrimas de felicidad, en los bosques luminosos, le impidieron ver el rostro de su amado, que se las secó con sus besos, ahora, en el momento crucial, ese amado se alía con la sinrazón y ella queda sola. El rostro de Anne, además, nos lleva a un fuera de campo más allá de la mezquindad que ha dejado borrada tras sus lágrimas. Nos saca del espacio homogéneo y cerrado y abre una cuarta dimensión temporal y una quinta espiritual. Como el primer plano tras la tortura de Marte o su rostro pidiendo ayuda a Anne, estos planos contienen un punto de fuga en la imagen-movimiento que remite directamente a la imagen-tiempo, es decir, rompen puntualmente con el montaje como recurso para construir el tiempo y lo presentan a través de los rostros de estos personajes, abriendo la imagen a esas otras dimensiones. Con ello, se abre a su vez la posibilidad a la tragedia como arte, una tragedia moderna y fílmica, como pretendía expresamente Dreyer (Delhaye, 1991).

### Apuntes para *Dies Irae* como tragedia fílmica moderna

El cine de la abstracción lírica es, por tanto, un abrir la imagen a dimensiones temporales y espirituales en los resquicios y puntos de fuga de la imagen-movimiento. Deleuze (1984:164-170) trata el cine de Dreyer como el cine de la abstracción lírica. Aparece la imagen tiempo, la presentación del tiempo en la imagen, el tiempo real en que la acción sucede, sin elipsis, como aparece en los planos y panorámicas que he analizado. No encontramos cortes, ni insertos de primeros planos que subrayen los afectos. No es necesario. El tiempo es el que es, imagen-tiempo, en ese largo plano medio fluyente que se va acercando al rostro de Anne sólo hasta el punto de ver las lágrimas a través de las que ve ¿a su amado? ¿a su marido? ¿a quién dirige esas últimas palabras? ¿Por qué es precisamente esta característica la que nos permite analizar *Dies Irae* como una tragedia fílmica, como deseaba el propio Dreyer (Delhaye, 1991)? Por la manera en la que trata los afectos.

El cine estándar, el cine de la imagen-movimiento responde a un esquema que garantiza una imagen indirecta del tiempo, un tiempo cinematográfico, construido como verdadero por la sucesión de imágenes. Este cine potencia la acción, la imagen principal que es encadenada a través de otras imágenes secundarias que nos revelan motivos y orígenes de la situación que nos cuenta, en un

proceso de causa-efecto. Los personajes perciben (imágenes-percepción) una situación en un medio que de alguna manera se ve afectada (imágenes-afección) por otros personajes o algún suceso azaroso o predestinado, provocando una acción (imagen-acción). Son los tres tipos de imagen principal con las que se construye el cine. Normalmente aparecen intercaladas, pero cada tipo de montaje potencia una de ellas y las prolonga en otras diferentes. Así, el cine estándar prolonga las imágenes-percepción en acción, con cierta ayuda de los afectos, y la imagen-afección queda en segundo plano. Si las imágenes-percepción se prolongan en imágenes-afección y viceversa, estamos ante el esquema principal del cine expresionista. En la abstracción lírica, un particular expresionismo desarrollado por Stenberg, Dreyer y Bresson, domina la imagen-afección. Dreyer en particular potencia los afectos. ¿De qué manera? Precisamente a través del rostro. Lo hacía con el rostro de la Falconetti en Juana de Arco, primeros planos absolutos. Lo hace de forma sutil y cada vez más magistral en sus tres últimas obras (6) a través del primer plano fluyente.



© filmaffinity.com

En *Dies Irae*, los rostros definen los seis personajes trágicos de la obra: Absalón, pastor protestante, su madre Merete, Anne, su segunda esposa, su hijo Martin, Marte, la presunta bruja y amiga de la madre de Anne y Laurentius, ayudante de Absalón. De los seis, tres han muerto al final de la obra, Marte, Laurentius y Absalón (Bondwell, 1981).



Merete y Absalón © filmaffinity.com

Una maldición de Marte parece provocar la muerte de Laurentius, ¿o es sugestión? Las culpas de Absalón, por ocultar la verdad de su matrimonio con Anne, que Marte amenaza con descubrir antes de morir, lo llevan a un estado de ansiedad que acaba provocando su muerte. Irónicamente al final quedan las dos mujeres enfrentadas desde el principio por el poder de la casa, Merete y Anne, ahora por el amor y la credibilidad de Martin. Todas esas culpas, esas verdades, esos pensamientos, esa vida interior de cada personaje no se dicen, no se hablan, cada personaje las oculta por miedo a una estructura social estricta, potenciada por el ambiente protestante del lugar. La estructura social obliga a actuar de determinada manera y a esconder pensamientos y sentimientos. Dreyer convierte esta estructura dramática en una tragedia puramente filmica porque, precisamente, es la imagen la que nos dice aquello que no nos dicen las pocas palabras de los personajes. Aquello que en la tragedia griega conocemos a través de las palabras o los versos, personajes, coro, en esta tragedia moderna lo conocemos a través de la imagen, a través de los rostros. Son los rostros los que hablan continuamente lo que no dicen las palabras. Y esos afectos expresados en los rostros de los personajes son potenciados a través de la luz, del blanco que los ilumina y parece traspasar, entre las sombras de sus pieles y arrugas, el alma de los mismos. Así podemos aplicar algunas de las tesis sobre la tragedia de S. Critchley (Critchley, 2020) a esta obra maestra del cine. Una tragedia filmica porque es cine, con sus particularidades frente a la tragedia teatral. Obra de arte que se repite cada vez que es proyectada, pero cuya repetición no es copia sino original, la podemos disfrutar exactamente igual cada vez, cada copia es a la vez un original.



*Martin y Anne en el velatorio © filmaffinity.com*

*¿Podemos considerar, por tanto, este film de Dreyer una tragedia filmica? Para empezar, es una invención literaria, política y antropológica a nivel de la subjetividad. En efecto, es ficción. Obra teatral original pero también el esqueleto en la que la deja Dreyer. Es expresión política, porque nos cuenta un hecho que acontece a la comunidad, pero afecta a todo el género humano, la caza de brujas. ¿Qué procesos mentales pueden llevar a la mente a la locura de acusar de poderes sobrenaturales a otros congéneres? Veremos en el próximo apartado que una lectura feminista nos aporta una clave más política a esta tragedia filmica.*

Una segunda característica: se trata de una experiencia de ambigüedad moral. ¿Dónde está lo correcto? Lo correcto está y no está en ambas partes. ¿Cuáles son las motivaciones de Anne para salir de su deber como esposa? El amor, como en Fedra, por su hijastro. ¿Cuáles las de Absalón para ayudar a la madre de Anne acusada de brujería? ¿Conseguir un matrimonio desigual? ¿Cuáles las de Merete para enfrentarse a su nuera una y otra vez? ¿El amor por su hijo, el poder amenazado? ¿Por qué Martin acepta el amor por su madrastra, pero luego la culpa lo corroe? ¿Dónde está su responsabilidad?

¿Es Marte realmente una bruja o una simple curandera y partera campesina e iletrada? ¿Qué lleva a Laurentius a creer en su muerte inminente sin causa aparente, por culpa de la maldición de Marte en la hoguera? ¿Hasta qué punto es real esa enfermedad o parte de su subconsciente? ¿Realmente cree Anne al final que es una bruja y que su poder ha acabado con la vida de su marido? Dreyer deja abiertas todas estas preguntas. Vemos los rostros y nos transmiten a través de la imagen-afección sus dudas. No hay certezas.

Tomemos una tercera: el mundo solo se entiende a partir de la falibilidad de la experiencia humana. Cualquier intento de creerse más, más poderoso, más feliz, provoca la *hybris*, la soberbia que acaba en perdición. En algún momento, todos los personajes de *Dies Irae* pecan de *hybris*. Laurentius, por su oficio, letrado, culto, juez, se piensa superior a Marte, una vulgar campesina y cae en su propia trampa, víctima de una supuesta maldición (“si me envías a la hoguera, vendrás conmigo”, le dice Marte en el interrogatorio cuando intenta que delate a la madre de Anne). Igualmente, Absalón, quien pudo salvar a la madre de Anne de la hoguera a cambio de entregarle a su hija casi adolescente. ¿Cuál es su relación con ella? Ella le pide que la haga feliz y le dé un hijo y la rechaza suavemente. ¿Cuántas veces se lo ha pedido? Hasta que encuentra el amor en su hijastro, Anne no sonríe, mira con miedo, casi no habla ni se defiende de los exabruptos de su suegra. Pero ella también tendrá su parte de *hybris* al vivir un amor casi incestuoso, hasta el punto de presionar a Martin, temerosa de perderlo y de llegar a la gran elección final.

Lo magistral, lo cinematográfico de todas esas dudas, esos dilemas, esos sentimientos y afectos de los personajes es que no están hablados, están en la imagen, en los rostros. Lo que permite añadir una característica más de la tragedia: el héroe no es la solución al problema. Qué lejos de la imagen-acción del cine estándar, donde el héroe es capaz de salvar a la humanidad. Aquí es el problema, es el enigma. En los personajes de *Dies Irae*, encontramos seis enigmas. Incluso, Merete, la madre de Absalón, implacable, hombre entre los hombres aliados de su hijo, tiene sus secretos, sus pensamientos inefables, sus sentimientos nada claros ni serenos.



El rostro de Merete © filmaffinity.com

Y como en toda tragedia, no hay certezas, ¿qué es la verdad al final? ¿quién la posee? ¿quién lo cree? Los tres personajes sobrevivientes quedan destrozados con la historia y las pocas certezas que tenían se esfuman. Anne es la última que pierde las esperanzas y acepta lo que los demás dicen que es, una bruja. ¿Pero en serio lo cree? ¿Lo piensa de verdad? De nuevo el rostro iluminado, la luz de la abstracción lírica nos deja con una duda razonable. Se trata de una alternativa ética que en Dreyer está significada por esas sombras dentro del juego de luces que iluminan los rostros, los de los seis

personajes que luchan ante la alternativa que se les plantea. Marte entre denunciar o no a su amiga y salvarse, aun sabiendo que ya no se salvará; Absalón que lucha entre su oficio de pastor protestante y su ¿amor? por Anne, a quien piensa hija de bruja. Finalmente, la elección de Anne, que como los grandes personajes de la abstracción lírica (Gertrud, la Anna Schmidt de *El tercer hombre* en el largo plano final, o la Helen de *La Venus rubia*), como los grandes personajes trágicos eligen modos de existencia concretos, eligen entre elección o no elección y eligen poder volver a elegir, con lo que ello supone para sus vidas, Antígona, Medea.

### Una lectura feminista. Acabar con la bruja, controlar a la mujer

En los años 70 del siglo XX, al hilo de los estudios culturales en los países anglosajones, el movimiento feminista, que toma fuerza poco a poco, comienza a revisar la historia desde otro punto de vista. Barbara Ehrenreich y Deirdre English (2006), en 1973 publican un libelo sobre la profesión médica en el que plantean la necesidad de una profunda revisión del fenómeno de la caza de brujas de los siglos XV al XVII en Europa, dando las primeras ideas sobre posibles causas, más allá de la incultura popular o la intransigencia de la Contrarreforma y las luchas religiosas. Silvia Federici en 2004 dedica un estudio completo a este fenómeno y llega a una conclusión: la caza de brujas es fenómeno social determinante que debe enmarcarse en el inicio de la acumulación primitiva del capital en la transición al capitalismo moderno. En este proceso, se produce una sistemática alianza de la incipiente burguesía de comerciantes y mercaderes con la nobleza feudal (en forma de intercambios, matrimonios, préstamos, etc...) para acabar con cualquier tipo de revuelta de los más pobres. Ante las continuas crisis económicas, producidas muchas veces por la expropiación de sus tierras (como la política de los cercados en Inglaterra), se produce la desintegración de la comunidad campesina, privatizando la tierra comunal, con el aumento de impuestos y el control de los nuevos Estados absolutos sobre amplios ámbitos de la vida social (7).

La caza de brujas supuso ahondar en la división entre hombres y mujeres en general, creando en las comunidades campesinas desconfianza y miedo hacia estas, acrecentado por el papel de las iglesias, que, en este tema, dejaron de lado sus diferencias doctrinales. A esto se añadió la proliferación de leyes contra vagabundos y mendigos, castigándolos con duros encierros e incluso con la pena de muerte. Hay que tener en cuenta que, en esas crisis, hay un intento sistemático por parte de las clases dominantes por forzar a la población inculta a vender su cuerpo como mano de obra, para lo que se le desposee de medios de supervivencia y se los obliga a la mendicidad. La resistencia de esta población a la proletarización hará necesaria la promulgación de leyes contra la vagancia y la mendicidad. Junto con el ataque a la cultura popular, el gran encierro de vagos y pobres en correccionales es un elemento esencial de la acumulación primitiva de capital y la transición al capitalismo. En ese contexto la caza de brujas contribuye a la consolidación del control sobre la población. De hecho, es a partir de la segunda mitad del siglo XV cuando se producen los primeros juicios por brujería y se describen los primeros aquelarres. Pero en los siglos XVI y XVII, comienza una persecución como no se había conocido anteriormente en ninguno de los periodos de la historia de Europa. Son perseguidas por los Estados y todas las confesiones católicas o protestantes de la Europa de ese tiempo. Así se da pie a denuncias entre vecinos, fomentadas por los obispos y por la propaganda que se difunde gracias a la imprenta, folletos y dibujos alusivos a prácticas de brujería, que creaban psicosis entre la población.

Tras muchas argumentaciones, Federici concluye (2010: 233): “la caza de brujas en Europa fue un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad de curar”. Puede considerarse, por tanto, “un instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformado en recursos económicos”.

Así encontramos claves para otra lectura de *Dies Irae*. Dreyer presenta una sociedad rural, pequeña y, de entrada, dividida entre los señores, hombres, pastores protestantes, jueces, acomodados. Sus vestidos denotan su clase social y la sobriedad protestante. A esta clase pertenecen también las mujeres domesticadas: Merete, la madre de Absalón, adalid de la nueva mujer burguesa, y Anne, que, sin embargo, no pertenece en su origen a esa clase dominante y Merete se lo hace saber continuamente. Incluso en una de las primeras secuencias el propio Absalón debe reñir suavemente a su madre para que trate como se debe a la que ahora es su mujer. Para Merete es una campesina y como tal, sospechosa de malas prácticas. Esta clase social posee la clave del poder, la escritura, omnipresente desde el plano que abre la película, la letra escrita en el pergamino de la canción *Dies Irae*, con dibujos alusivos al juicio final para, como no, la otra clase social, la iletrada. De ella, sólo conoceremos a Marte, el primer personaje que aparece en la película. La vemos en el magnífico plano secuencia inicial atendiendo a una campesina como ella. Le ofrece una poción curativa. Marte es curandera. Uno de los oficios tradicionalmente reservados a mujeres en la sociedad precapitalista.



Marte ofreciendo una cura ©filmaffinity.com

Pero pronto vemos hasta qué punto ha calado la propaganda contra la brujería del último siglo. Estamos en 1623. La campesina le dice: “Ojalá sirva” y Marte le responde: “Servirá. Son hierbas tomadas del cerro de la horca”, la conversación deriva hacia el poder del mal. Tienen asumido que el poder curativo de las hierbas es debido a la intervención del mal. Son conscientes de que ya, en esos momentos, la práctica médica primitiva de Marte está fuera de la ley. Continúa la escena en un plano secuencia en el que se escuchan las campanas de los alguaciles y las voces de la gente, la gente iletrada fuera de campo, que vienen a detener a la bruja. Marte se prepara, cierra la puerta y sale a través del establo, al que separa una puerta de su casa, y sale por una trampilla. El fuera de campo visual está lleno de signos sonoros: los gritos “¡A la hoguera!”; las campanas y los alguaciles llamando a la puerta y gritando su nombre, “¡Marte Herlof!”; También en la secuencia de la quema, la masa está fuera de campo, pero omnipresente en su clamor.

Otra característica de la caza de brujas de esos años que Dreyer presenta, la destaca Federeci (2010: 233): “El hecho de que los cargos en los juicios se refirieran frecuentemente a acontecimientos que habían ocurrido varias décadas antes, de que la brujería fuera transformada en un *crimen exceptum*, es decir, un crimen que debía ser investigado por medios especiales, incluida la tortura, y de que pudiera ser castigado incluso en ausencia de cualquier daño probado a personas y cosas, son todos factores que indican que el objetivo de la caza de brujas —como ocurre frecuentemente con la represión política en épocas de intenso cambio y conflicto social— no eran crímenes socialmente reconocidos, sino prácticas y grupos de individuos previamente aceptados que tenían que ser erradicados de la

comunidad por medio del terror y la criminalización”.

En efecto, para Anne, la posible acusación a la que se enfrenta es la de ser hija de bruja, aunque su madre no fue ajusticiada. La acusación a Marte la realizan, como vimos, “tres hombres honrados”, pero nunca sabremos sus nombres. El medio para que confiese la bruja Marte es la tortura. En ningún momento, Dreyer presenta a Marte como una bruja. En realidad, es una curandera que, como tal, se cree con ciertos poderes para sanar. Probablemente también sería partera, una ayuda ancestral a la comunidad, como lo fueron muchas mujeres. En su rostro, mientras asume lo que le está ocurriendo, la vemos desconcertada. ¿Soy realmente una bruja?, parece preguntarse a sí misma. En verdad, “la mayor parte de esas mujeres condenadas como brujas eran simplemente sanadoras no profesionales al servicio de la población campesina y su represión marca una de las primeras etapas en la lucha de los hombres para eliminar a las mujeres de la práctica de la medicina” (Ehrenreich/English, 2006: 7).

Anne también está desconcertada. En su felicidad, al encontrar el amor por primera vez en su vida, descubre el episodio de Absalón con su madre, cómo su cuerpo fue moneda de cambio para su salvación de la hoguera. Poco a poco descubre que su infelicidad también ha sido provocada por su marido. No ha querido darle un hijo, ni siquiera parece haberla amado realmente. Comienza a asumir que, siendo hija de una supuesta bruja, ella también podría tener poderes. Dreyer escarba en la mente de sus personajes y nos muestra el proceso por el que empieza a creer que posee el poder de traer la muerte a su marido. La confesión final, sentada junto al féretro, mirando el cadáver de Absalón directamente y sin miedo, nos la presenta valiente, independiente, decidida, justo lo que la sociedad trata de evitar en una mujer. Ella confiesa, no porque crea que realmente es una bruja, ni siquiera elige el serlo o no serlo. Confiesa, y es lo que vemos, porque decide ser ella misma y entiende que lo que volvería a hacer es poder volver a elegir. Cuando ve que ha perdido a su amor entiende que, en esa posible elección, querría de nuevo elegir la elección, la posibilidad de decidir de nuevo por sí misma. Abstracción lírica. Por eso es una bruja a ojos de una comunidad empequeñecida por el miedo y domesticada por una clase dominante que necesita de los cuerpos, de su fuerza de trabajo, de su poder de reproducción, de su poder de resistencia, para la acumulación de riquezas. “El hecho de que las elites europeas necesitaran erradicar todo un modo de existencia, que a finales de la baja Edad Media amenazaba su poder político y económico, fue el principal factor de la instigación a la caza de brujas. Cuando esta tarea acabó de ser cumplida —la disciplina social fue restaurada y la clase dominante vio consolidada su hegemonía— los juicios a las brujas llegaron a su fin” (Federici, 2010: 282).

## Conclusiones

Es, en definitiva, el terror y la criminalización lo que describe Dreyer de forma sutil y magistral al hacer el retrato de esta comunidad. Sin maniqueísmos, un realismo basado en los afectos que transmite un rostro. Un cine de la abstracción lírica, que potencia los rostros, y con ello los afectos, a través de primeros planos fluyentes en continuo movimiento a través de largas panorámicas, planos medios que funcionan como primeros planos. Un cine que se plantea como una tragedia moderna, una tragedia filmica. Una película que adelanta en décadas una visión femenina, o feminista, por qué no, poniendo en duda las motivaciones de uno de los episodios más tenebrosos de la historia europea, la caza de brujas. Sin duda, una obra maestra que ha cumplido 80 años, con una salud de hierro. Son las verdaderas películas de siempre, porque cada momento de la historia las podrá recibir y releer, encontrando en el arte con el que están hechas aquellas verdades profundas que nos hacen ser más humanos.

## Notas

- (1) Se trata de una crítica de 1947 en *L'Écran français* tras el estreno en París. No puedo estar más en desacuerdo con afirmaciones como las que siguen, y con las que termina la crítica, a las que el tiempo ha arrebatado la razón: "... un film que no haga avanzar al cine ya no es cine porque no está de acuerdo con la sensibilidad actual del público. Carl Dreyer sigue siendo tan grande pero su obra, que entró en la historia hace unos quince años, no saldrá de ella con películas del tipo *Dies Irae*" (p. 44).
- (2) En inglés ha habido algunos loables intentos por estudiar este film dentro de su obra completa. Ver por ejemplo Bondwell, 1981.
- (3) Tecnestesia: se trata de la propiedad exclusiva del arte cinematográfico de ser un arte para cuya realización y disfrute necesita de medios técnicos y soportes (cámaras, videos, pantallas, proyectores...) que no forman parte de la obra de arte en sí (la película que disfrutamos), como sería parte intrínseca de una estatua la pieza de mármol que talla el escultor.
- (4) Una curiosidad más: aparte de los 80 años de su producción, este año se cumple el 400 aniversario de la condena a Marte Herlof. Es significativo el empeño que pone Dreyer en las fechas de todo lo que se escribe. Es el poder de la palabra escrita convertida en ley.
- (5) No tratan en su estudio el mito de Fedra en concreto, ni citan el cine de Dreyer, pero "...más que recreaciones estrictas de textos anteriores, nos interesa conocer cómo estas obras esenciales han proporcionado un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramático que el cine ha hecho suyo reconvirtiéndolo en lenguaje propio." (Balló y Pérez, 1997:11). Es el sentido que aquí nos interesa.
- (6) Se trata de *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1955) y *Gertrud* (1964). Las tres pueden considerarse tragedias filmicas y Dreyer afirma que era su intención hacerlas bajo esos parámetros de género literario. Las tres están basadas en obras teatrales cercanas al melodrama, que Dreyer convierte en tragedias intencionadamente reduciendo las palabras a lo imprescindible y otorgando a la imagen el poder de hablar lo que no se habla.
- (7) Para la completa información remito al estudio de la autora (Federici, 2010), en el que contrasta las interpretaciones de los primeros movimientos feministas, con los estudios sobre la acumulación primitiva del capital de Marx o los estudios de Foucault sobre el control del cuerpo en esta época de consolidación del capitalismo moderno como un modo de control del Estado sobre las funciones del cuerpo para su uso como mano de obra necesaria para la acumulación efectiva del capital. Federici se sorprende de cómo en esos clarividentes estudios sobre el inicio del capitalismo, Marx, por un lado, habla de la proletarización general de la población sin distinguir las particularidades entre hombres y mujeres y, por otro, Foucault obvia en sus estudios sobre la sexualidad el fenómeno de la caza de brujas y las implicaciones que tuvo para desposeer a la mujer del control de su cuerpo y de la función reproductiva.

## Bibliografía

- BALLÓ J./PÉREZ X., *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BAZIN A., *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Bilbao, 1977.
- BONDWELL D. *The films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley and L.A., 1981.
- CRITCHLEY S., *La tragedia, los griegos y nosotros*, Turner, Madrid, 2020.
- CRITCHLEY S., *Tragedia y modernidad*, Trotta, Madrid, 2014.
- CHATEAU D., *Estética del cine*, La marca editora, Buenos Aires, 2010.
- DELEUZE G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984.
- DELEUZE G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986.
- DELEUZE G., *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Cactus, Buenos Aires, 2018.

DELHAYE M., “Entrevista con Carl Theodor Dreyer”, en BAZIN et alii, *Buñuel, Dreyer, Welles*, Fundamentos, Madrid, 1991, 35-57.

DULCE SAN MIGUEL J.A., “Carl Theodor Dreyer, un cineasta en el umbral del arte neoclásico”, *Comunicación y sociedad* XIII 1 (2000), 71-89.

DULCE SAN MIGUEL J.A., *Dreyer*, Nickel Odeón, Madrid, 2000(2).

EHRENREICH B./ENGLISH D., *Brujas, parteras y enfermeras. Una historia de sanadoras*, Metcalfe & Davenport, Olmué, 2006 (sobre la edición de editorial La Sal, Barcelona, 1981).

FEDERECI S., *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, Madrid, 2010.

GARCÍA ROIG M./MARTÍ ARIS C., *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock y Ozu*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona, 2008.

GÓMEZ GARCÍA J.A., *Carl Theodor Dreyer*, Fundamentos, Madrid, 2002-2ª.

LADY STURDUST, *Mujeres en la hoguera. La caza de brujas, el cercado de campos y el surgimiento del capitalismo en Europa*, Antipersona, Madrid, 2015.

MIGUEZ M., “La mirada Dreyer”, *Nosferatu* 5 (1991), 41-69.

MONTY I., “Vida y obra de Carl Theodor Dreyer”, *Nosferatu* 5 (1991), 5-17.