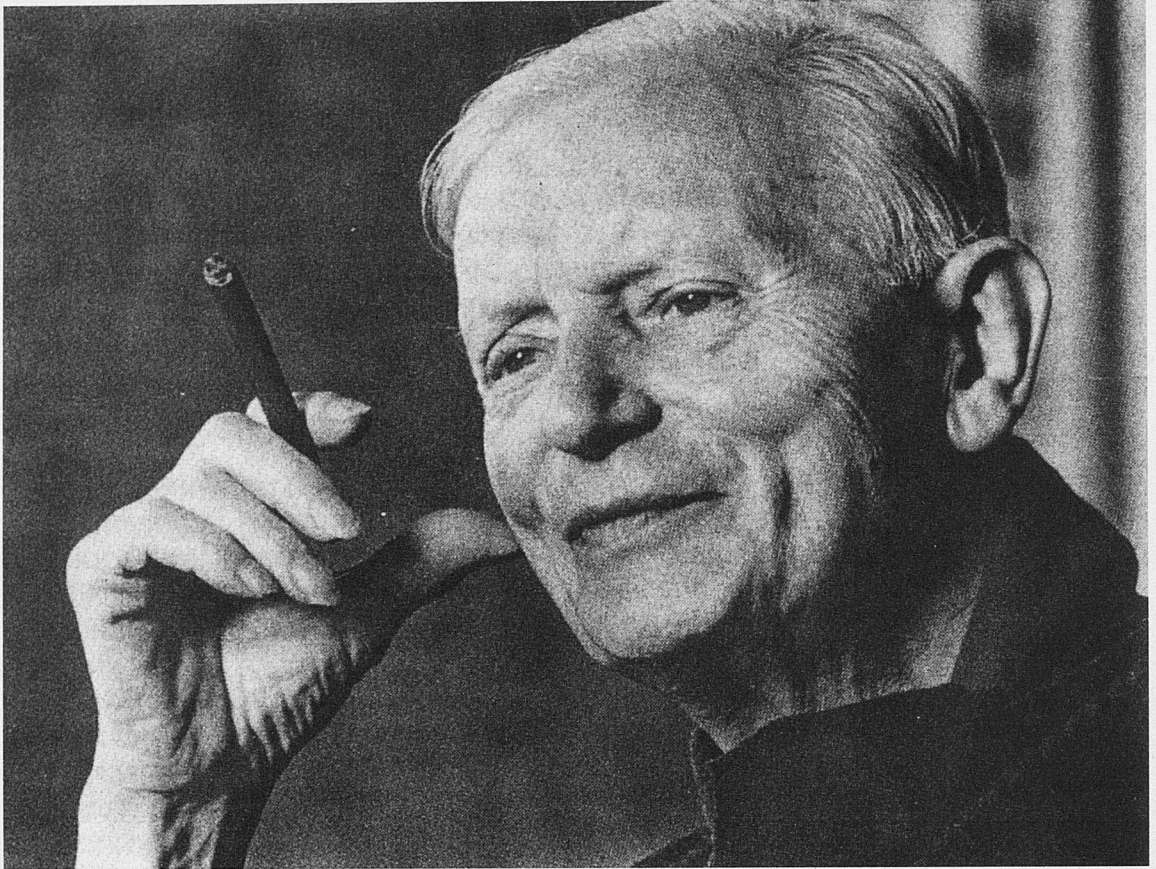


# L'evolució de la figura femenina en la filmografia de Dreyer

Carles Sánchez

Carl Theodor  
Dreyer



Si bé som dels que pensen que l'exploració d'una pel·lícula és més interessant quan se centra en els seus aspectes formals i les seves relacions amb el contingut (més fondes com millor és el film), i encara més si es tracta d'explorar l'obra d'un director com Carl Theodor Dreyer, hem de dir que no dirigirem les aspiracions d'aquest article sinó a uns determinat aspecte del contingut de les seves obres més importants.

Carl Theodor Dreyer va néixer l'any 1889 a Copenhaguen, i va dirigir el seu primer llargmetratge, *El presidente*, el 1919, i el seu darrer, *Gertrud*, el 1964. En total, en va dirigir catorze, de les quals, cap d'elles (ni tan sols *El amo de la casa* (1925) no hauria de ser essencialment observada des d'una òptica *feminista*, si no és que és buscàs una visió parcial de les obres i que ens fos indiferent el fet de perdre el més important d'aquestes: el seu excels llegat cinematogràfic, i més enllà d'això, el seu excels llegat humanístic i eròtic.

Una vegada dit això, i atès que es tracta de respectar el títol d'aquest article, començarem dient que, des del primer film, el nostre director manifesta certa sensibilitat cap a la situació de la dona dins la societat i cap a la manera en què la dona es relaciona amb el món. Sensibilitat que ve acompanyada, en fi, per una inclinació moral del director, la qual,

és, per bé que amb diversos graus de manifestació segons el film, sempre receptiva a les injustícies de les dones, i a la necessitat d'abolir les desigualtats.

El 1925 Dreyer presenta la seva setena pel·lícula, *El amo de la casa*, l'argument de la qual, es pot resumir així: Viktor Frandsen és un tirà a ca seva, i la seva dona, Ida, i els seus fills, en pateixen l'autoritarisme. Ida és com la seva esclava: s'encarrega de totes les feines de la casa i de l'existència dels fills, i en addició s'esforça qui sap lo per fer que tot estigui al punt que el marit desitja. Viktor, però, no està mai satisfet, i es mostra generós a l'hora de menysprear la feina i la dedicació d'Ida: Mads, la dida de Viktor, ajuda a Ida a les feines de la casa, i li retreu contínuament a aquell, la seva equivocada actitud amb la seva dona. Són Mads i la mare d'Ida les que ordeixen un pla per dur a l'exhausta mestressa de casa a passar una temporada al camp per tal que descansi, i també per fer canviar Viktor Frandsen. El fet que amb gran desgrat de Viktor, Mads es traslladi a ca seva durant l'absència d'Ida, no li permet esquivar l'enfrontament amb les feines de la casa: Les ha d'aprendre a fer i tastar la seva duresa i dificultat, la seva ingratitud, la seva fugacitat; ha de patir la visió personal del mite de Sísif.

Si ens centram en la figura d'Ida i observam la incidència que té com a protagonista en el desen-

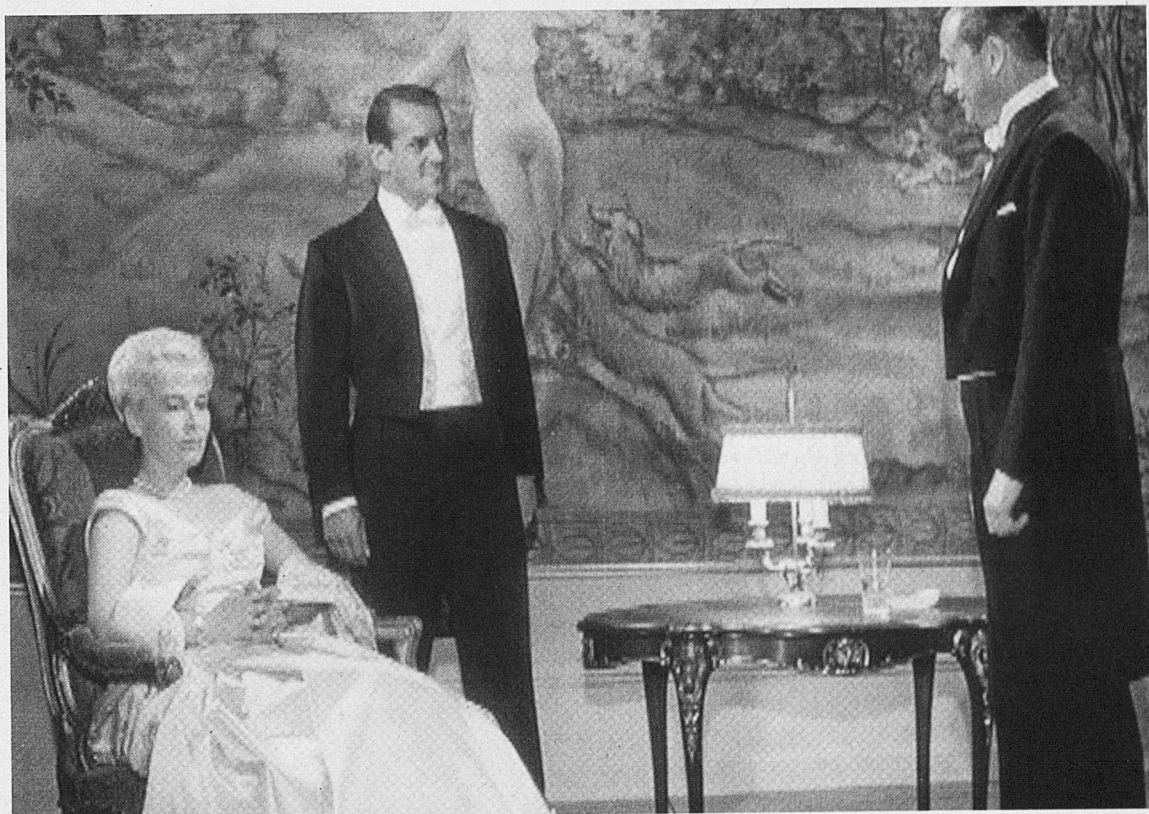
volupament de la història, notam que aquesta incidència s'articula per les seves accions i per les seves relacions amb els objectes: Ida té esperit, però allò que pesa en la narració és que faci o no menjar, que renti o no els plats, que pengi o no la roba; que tengui o no cos. L'esperit de la mestressa a penes s'expressa. Ni tan sols és l'oposició moral d'Ida a la seva esclavitut, (cosa que suposaria una projecció del seu esperit), la que la mena al camp a descansar, sinó el cansament del seu cos. Ida està molt relacionada amb la matèria, és un personatge material. I és a través d'aquesta materialitat que la dona d'*El amo de la casa* se'ns presenta com la víctima infel·lix d'un home que no la deixa créixer en termes generals, ni tampoc que s'expressi o es desenvolupi en termes espirituals.

Però Viktor Frandsen, acaba comprenent la gravetat i rectifica en benefici de la seva dona; el clímax de la contrició té lloc quan Ida torna a casa i Viktor s'agenolla suplicant als seus peus, sense que Mads no hi sigui present. Quan Mads arriba a casa troba el matrimoni somrient, i tem que Ida hagi tornat a la submissió. Nogensmenys, sap que tot va bé quan fita les taques de pols del terra en els genolls de Viktor i en dedueix l'escena de la súplica. Un excels exemple d'expressió visual.

Un altre element interessant per tots aquells que s'oposen a les desigualtats, rau en el fet que planteja com, un conflicte que el diàleg verbal no pot resoldre perquè no reïx a transmetre el missatge (i això no té res a veure amb el fet que fos una pel·lícula muda) és resolt per un diàleg visual o físic: havent-se constatat al principi d'*El amo de la casa* la impossibilitat de raonar amb Viktor, Dreyer

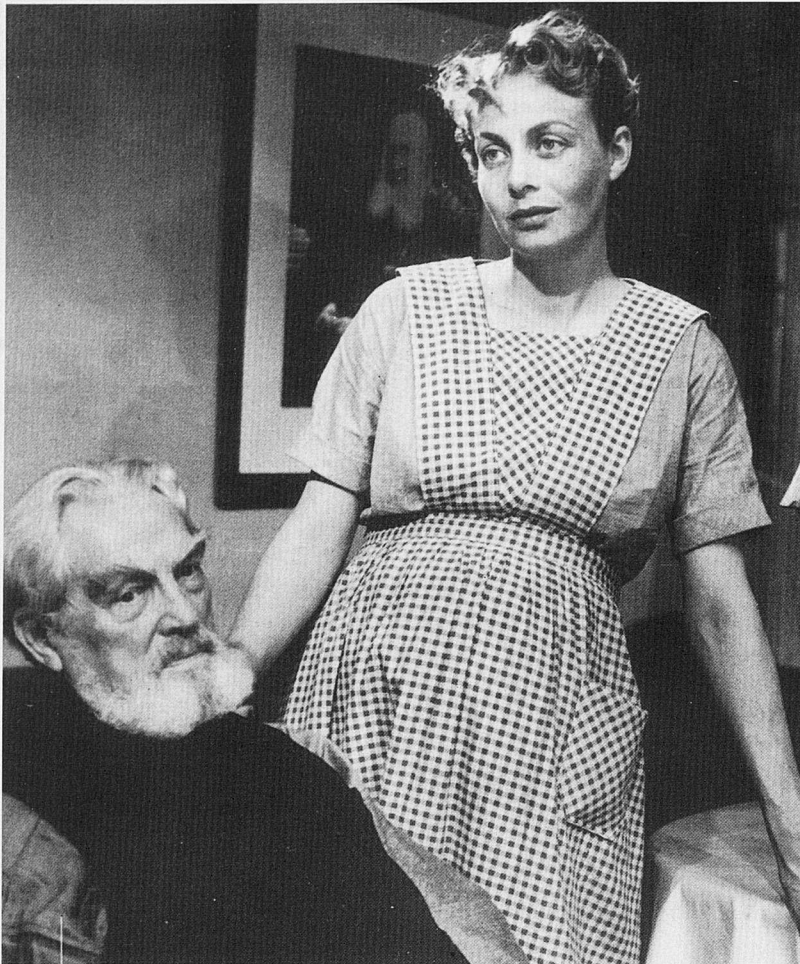
el situa en un paper socialment reservat a les dones; així agafa tots els espectadors de la mà, els acompanya en el recorregut cap entendre en què consisteixen els desequilibris en les relacions socials, domèstiques, i il·lumina el valor de les feines de la casa.

El següent film que volem comentar és *La pasión de Juana de Arco*, que Dreyer enllestí el 1927. Aquesta obra explica el procés contra Joana d'Arc, acusada d'heretgia, l'any 1431 a Rouen, el qual va acabar amb la seva mort a la foguera. Els detalls de la història foren extrets de les actes oficials. Amb aquests plantejaments, es fa evident que si bé la dona és manté en el centre i és des d'aquesta situació que projecta el seu estatus de víctima, els termes del diàleg entre l'home i la dona, o entre l'opressió i la llibertat, han experimentat un canvi radical: han canviat perquè la dona que ara ens retrata Dreyer ha canviat. Les seves relacions amb els objectes, amb la matèria, han canviat, la manera d'incidir en el desenvolupament de la història, també. Si a *El amo de la casa*, sense esma per enfrontar-se al seu espòs, Ida és vençuda pel cansament físic, el físic de Joana d'Arc suporta les tortures més repugnants, i no cau vençut si no quan la cremen per no haver confessat. Així, doncs, el seu esperit no és doblegat. Si el que incidia en la narració eren les accions d'Ida, a *La pasión de Juana de Arco* són les reflexions, els raonaments de la donzella d'Orleans davant els jutges. També les accions, però sempre com a projecció d'una dimensió espiritual infinita. L'opressió dels homes era provada a *El amo de la casa* en el cos d'Ida; a Joana d'Arc, també hi ha opressió física de la dona, però l'espiritual és molt



Gertrud





més dolorosa i té molta més rellevància. Si Ida era una dona de peus a terra, Joana d'Arc és una il·luminada (en el sentit més positiu del terme) que mira el cel. Si hem dit que Ida era un personatge material, ara deim que Joana d'Arc és exactament el seu extrem oposat, un personatge espiritual.

Com a *El amo de la casa*, Dreyer mostra en aquesta obra un altre cop la impossibilitat del diàleg entre l'home i la dona, però també que el gran culpable és el primer, i que aquest fracàs és una tragèdia per a tots humans.

En aquestes dues pel·lícules, que nasqueren amb dos anys de diferència, Dreyer marca els dos extrems, l'inici i el final, del trajecte que realitza la dona en les seves obres posteriors: va de la matèria a l'esperit, i el seu cim espiritual és Joana d'Arc.

Dreyer encara havia de fer cinc llargmetratges més, i el 1943 va estrenar *Dies Irae* (*El dia de l'ira*), en què Anne, la protagonista, és víctima de la malaltia dels altres. La diferència pel que fa als altres dos films comentats, és que el mal és personificat no en una figura masculina, sinó en una altra dona; els homes són, en fi, titelles que obeeixen en tot moment la voluntat d'una de les dues. Anne representa l'amor, la bondat, la ingenuïtat, l'honestetat: la seva bellesa és una projecció de la seva profunditat. La lletjor de Merete, com la dels jutges de Joana d'Arc, és també interior, i representa la pulsio del mal, la destrucció, l'opressió. Si a *El amo de*

la casa són les accions d'Ida el que designa el destí de la història, a *Dies Irae* són les forces de l'ànima més elementals d'Ann i Merete, en oposició, les que ho fan. Observam, doncs, que la dona material de l'amo de la casa, esdevé en Ann una dona que es regeix per l'amor i que aplica a la narració elements intangibles.

El 1954, a *Ordet* (*La paraula*), Inger, la figura femenina, se'ns presenta ja no com una víctima de la bestiesa dels homes o del mal, sinó ben al contrari, com a responsable del bon funcionament de l'univers on es mouen els personatges. Inger és bella, tendra, honesta, tolerant, i sempre actua en benefici dels altres. Per bé que té un paper essencial en les feines de la casa, la seva situació és diferent que la d'Ida, perquè a *Ordet*, encara que en aparença no ho sembli sempre, tothom reconeix implícitament l'autoritat de la dona. Inger és important per tothom, pel seu so-

gre, pel seu homo, Mikkel, pels seus fills, pels seus cunyats, pels animals de la granja, i tots l'adoren. Tot i que té una dimensió espiritual meravellosa és una dona que toca de peus a terra, que domina l'ús dels objectes domèstics, que està, en aquest sentit, lligada a la matèria. L'espiritualitat més propera a Joana d'Arc és encarnada a *Ordet* per Johannes, germà de Mikkel, qui aplica una força divina a la narració.

Els antagonistes de la història són homes vells, els encarregats de guardar la llei, i que són presentats a voltes com a titelles, i a voltes com a infants dedicats a malgastar el temps preciós de viure en discussions i actituds absurdes, que arriben a obstaculitzar la realització de les felicitats més elementals dels homes i les dones. Molt lluny d'això queden la força de l'amor dels joves amants, Anders i Anne, l'amor encès amb què Mikkel estima Inger, i encara més lluny l'amor amb què Inger estima la vida que representa. La dona material d'*El amo de la casa* assumia l'existència de la seva vida interior a *Dies Irae* i al seu torn aquesta dona bona i ingènua de *Dies Irae* a qui desbordaven les forces del seu cor, esdevé a *Ordet* una dona que sap gestionar totes les forces en benefici de l'univers.

Dreyer coronà el final de la seva carrera amb *Gertrud* el 1964. En aquesta obra, ens torna a mostrar el retrat d'una dona infel·lix que és víctima o bé de la falta d'escrúpols, o bé del materialisme dels homes. El primer tret que separa Gertrud d'Inger

és que la primera té molt poca incidència física en el funcionament de la casa, la seva relació amb els objectes és simbòlica i totes les forces amb que mena la narració són psicològiques, o bé projeccions d'aquestes: una besada, fer l'amor.

La impossibilitat del diàleg entre dos essers i l'acostament de Gertrud a una dimensió més espiritual és la idea que ens transmeten les escenes on parla amb el seu marit mirant l'infinit. Gertrud s'assembla a Inger en què, com ella, posseeix una maduresa espiritual que els dona la possibilitat d'entregar-se a la vida sense reserves ni temences, això sí, tanmateix condicionades ambdues per l'existència dels homes. Com Anne, a *Dies Irae*, Gertrud és una dona que es regeix per l'amor, però està preparada per viure sense ell si aquest no és un amor com el d'ella, total, ideal. I això és el que passa. Tots estan enamorats de Gertrud, però ella rebutja el seu marit perquè aquest, per bé que enamorat, està massa interessat en la seva carrera cap el ministeri, i també la necessita per cuidar la seva imatge. Gertrud rebutja igualment l'excels poeta Gabriel Lidman, la seva antiga parella, perquè en altre temps preferí la poesia a ella. Axel, l'amic metge de Gertrud, també n'està enamorat, però sap que no és correspost, ho respecta. Gertrud estima bojament Erland, un jove i reeixit pianista, i aquest juga cruelment amb el seu amor preciós, com un simi amb una delicada flor de cristall. No hi ha cap dels personatges de l'obra que estigui a l'altura del cor de Gertrud perquè cap d'ells (excepte d'Axel, el seu gran amic) no és capaç d'estimar sense reserves i amb l'únic objectiu de l'amor.

Per això Gertrud decideix apartar-se de la vida social i passar la resta de la seva vida entre els llibres i les infreqüents visites dels bons amics. Si a *Ordet*, Inger era una personatge en què les necessitats domèstiques no obstruïen la seva felicitat, en Gertrud aquestes necessitats domèstiques no existeixen, i tot el que no vagi encaminat a fer créixer l'amor, a cultivar-lo, és indigne, inacceptable.

De 1925 a 1964 podem observar com l'evolució de la dona consisteix en un procés d'interiorització, de descobriment i projecció de les seves forces psicològiques. Un viatge del material a l'espiritual, que es completa amb Gertrud, però que té als dos extrems *El amo de la casa* i *La pasión de Juana de Arco*.

La dona és un element essencial en quasi totes les obres de Dreyer i central en les més importants. Dins aquesta llum, hem volgut observar l'evolució de la figura femenina al llarg de les seves obres essencials, i potser accentuar els aspectes que podrien ser més interessants per a la comprensió dels problemes de les relacions entre diverses sensibilitats, i les seves desigualtats. Amb tot, volem repetir que Dreyer hauria d'ésser valorat sobretot per les seves formes i en tot cas, per les relacions d'aquestes amb els continguts. No és el missatge el que fa de Dreyer un director extraordinari. Però si tanmateix es vol valorar Dreyer pel seu missatge, més val apurar i observar-lo en tota la seva magnitud: més enllà de la opressió de la dona Dreyer denuncia l'opressió de l'ànima i canta a la seva llibertat. Mostra la injustícia sia quina sia la seva natura, i en algunes ocasions, la possibilitat d'un món més just i més profund. ■

*La pasión de Juana de Arco*

