

12 – 29 setembre 2000



Carl Theodor Dreyer

L'autoritat narrativa i l'espai cinematogràfic en els films de Dreyer

És natural que sigui un institut italià el que organitza un homenatge a Dreyer, ja que el públic i els estudiosos italians sempre han valorat aquest director molt més que els altres europeus. Eren italians els qui van publicar el primer guió d'un film de Dreyer, el primer llibre fotogràfic sobre un altre film, la primera traducció dels seus guions i un gran nombre de profunds assaigs crítics. La meva ponència sobre l'autoritat narrativa i l'espai en l'obra de Dreyer —és a dir el seu ús particular de la paraula escrita i la imatge filmica— adquireix una pertinència especial en un país on els especialistes han dedicat una atenció escrupolosa a tots dos aspectes.

Hi ha dues característiques dels films de Dreyer que m'impressionen molt: la gran quantitat d'escriptura que hi ha en tots els films i la seva utilització insòlita de l'espai cinematogràfic, en el sentit ampli, incloent-hi la composició, la il·luminació, les escenes i els moviments de càmera. Crec que es pot aprendre alguna cosa sobre la manera com aquests films aconsegueixen la seva notable força estètica considerant cadascun d'aquests aspectes en l'àmbit d'una poètica del cinema. Per tant, no m'ocuparé de l'home Dreyer, sinó del director Dreyer i de la seva utilització de les convencions narratives i cinematogràfiques; dit d'una altra manera, de la seva dramaturgia i el seu estil. Com *funcionen* l'escriptura i l'espai visual en l'obra de Dreyer? En l'univers narratiu de cada film, l'escriptura té diverses funcions. Els personatges es comuniquen missatges contínuament, com en els drames "de cambra" EL PRESIDENTE i DOS SERES. O bé l'escriptura pot servir de document, com en el sumari d'un procés. Durant tota l'obra LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO,

un escrivà anota parcialment la declaració de Joana. En les primeres escenes de DIES IRAE, el camí de Herlofs Marthe és traçat per una sèrie de documents que l'acusen, la jutgen i la condemnen a mort. Dreyer ens hi mostra que aquestes utilitzacions de l'escriptura porten a la corrupció, perquè els documents oficials amaguen i deformen la veritat. Això està relacionat amb una tendència més general dels films de Dreyer a criticar les institucions socials que jutgen l'individu. En altres films, la paraula escrita gaudeix de més prestigi. A VAMPYR, Allan Gray hereta el *Llibre dels Vampirs*, un escrit que els informa, a ell i al criat de la mansió, sobre com anul·lar la maledicció del vampir. A ORDET, la Bíblia és una paraula absolutament autoritzada, no tan sols citada per Johannes, sinó llegida en veu alta per l'esposa de Peter; el passatge que ella llegeix, sobre la resurrecció de Llätzer, profetitzava la fi d'Inger. Per tant, hi ha dos tipus d'escriptura en l'univers fictici dels films de Dreyer. El primer és una escriptura social, inevitablement insuficient i previsiblement falsa. Quan prové del món dels homes, l'escriptura pot oprimir i traïr, com a LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO, quan l'Església obliga la santa a firmar una confessió, i a DIES IRAE, quan Absalon amaga sota fórmules oficials la veritat sobre la mare d'Anne. El segon tipus d'escriptura és el que podríem anomenar "escriptura profètica". És en el món del film, però no en forma part. Representada habitualment per un llibre, l'escriptura profètica extreu la seva força de la pròpia omnisciència, coneix el futur. No és una escriptura normal, sinó una escriptura sagrada. Abans d'interpretar ràpidament l'escriptura profètica com la veu de Déu, hem de recordar que, d'entrada,

com l'escriptura social, no és altra cosa que una estratègia narrativa, típica dels films de Dreyer. Des del punt de vista de la construcció literària, l'escriptura profètica té utilitzacions convencionals. Els manuscrits recuperats, les prediccions i els documents profètics són freqüents en la història de la narrativa: com a únic exemple, es pot pensar en la utilització de l'escrit en el gènere fantàstic. El text profètic, en els films de Dreyer, indica a l'espectador que l'argument té una integritat formal i crea expectatives pel que fa als esdeveniments imminents i a la lògica implícita de l'acció. El text profètic crea, a més, una escissió en la comprensió de la història: el text ho sap tot (com eliminar un vampir, com retornar els morts a la vida), però els personatges són massa cecs per veure-hi. L'espectador interpreta el text d'una manera que no els és permesa als personatges, i aconsegueix així una visió de l'acció molt més àmplia que la de les *dramatis personae*. Molt

abans de la mort d'Inger, l'espectador sospita, gràcies a la història de Llätzer, que ella podrà ressuscitar. A l'interior de l'univers de la ficció, l'escriptura profètica serveix per donar unitat al film i per proporcionar-li a l'espectador un grau de coneixement i d'expectatives més ampli que el dels personatges. Fins aquí he examinat només l'escriptura interior a l'univers del film: l'escriptura *diegètica*, de tipus social o profètic. Els films de Dreyer esdevenen més interessants si anem més enllà i examinem de quina manera l'escriptura pot emergir fora del món de la narració; aquest és un dels aspectes més vistosos i insòlits de la seva obra. La major part dels films presenten un comentari escrit extradiegètic, *transcendent*, sobre l'acció. Aquest fet potser és menys important en els films muts, perquè, òbviament, la utilització de la didascàlia extradiégètica era una convenció del cinema mut. És per això que ni LA VIUDA DEL PASTOR,

Ordet de Carl Theodor Dreyer





El amo de la casa de Carl Theodor Dreyer

que comença demanant-nos que escoltem la història narrada per l'aigua impetuosa, ni EL AMO DE LA CASA, que ens presenta les famílies de la ciutat, ens impressionen com a obres insòlites en la seva època. Això no obstant, molts directors consideraven la didascàlia expositiva com un obstacle per a la integritat del film, i hi va haver molts intents d'eliminar-la; per exemple, el moviment europeu pel film sense didascàlies (com EL ÚLTIMO) o, a Amèrica, la substitució puntual de les didascàlies explicatives per les dialogades. En canvi, Dreyer va explotar la didascàlia expositiva i les seves possibilitats per assenyalar la presència d'un narrador exterior. Un bon exemple d'això és troba a MIKAEL, que s'inicia amb una inscripció anònima: "Ara ja em puc morir, perquè he conegut un gran amor." No cal esperar fins a la mort de Zoret perquè aquella frase es mostri com la prefiguració de les seves paraules en el moment de la mort. Així, l'escriptura extradiagètica del film manifesta la pròpia omnisciència i revela el punt culminant del film que estem a punt de veure. Encara més extraordinària és la utilització de les didascàlies a VAMPYR. El primer terç del film conté diverses didascàlies que ens informen de la identitat d'Allan Gray, ens donen accés als seus pensaments, ens transporten a la mansió i desenvolupen altres tasques explicatives. Aquestes didascàlies, que ja eren anacròniques quan Dreyer va dirigir el film, esmicolen contínuament el món de la ficció i ens remeten a una veu exterior a aquell món. Essent tan enigmàtic com és,

Pàgines del llibre de Satanàs de Carl Theodor Dreyer



VAMPYR seria encara menys comprensible sense aquestes intrusions de l'autor. Fins a l'època de GERTRUD, Dreyer recorria a una sèrie de poesies interpolades per tal de separar segments narratius i començava cada acte del drama amb el discurs d'un narrador exterior.

Aquest discurs exterior és present d'altres maneres en els films de Dreyer. De vegades és en el títol mateix del film, que cita un text ja escrit; és el cas de ÉRASE UNA VEZ i EL AMO DE LA CASA. Molt freqüentment, l'escriptura extradiagètica assumeix la forma més eficaç: un llibre. El primer film de Dreyer, EL PRESIDENTE, comença amb l'obertura d'un llibre que descriu l'arbre genealògic de la família del protagonista. PÀGINES DEL LLIBRE DE SATANÀS presenta les seves quatre històries com a episodis extrets d'un volum que narra els esforços de Satanàs per corrompre el gènere humà. LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO comença amb unes mans anònimes que obren el sumari del procés de Joana, cosa que suggereix que el film no serà altra cosa que un comentari ampli i visual d'aquest text preexistent. A DIES IRAE, un rotlle de pergamí emmarca l'acció del film. ORDET presenta el seu text extern de la manera més concisa: el títol inicial reproduceix la versió autògrafa de Kaj Munk del manuscrit del drama teatral. Aquesta tendència és fàcil de trobar des de l'inici de la carrera de Dreyer amb NED MED VAABNENE, un film del qual va escriure el guió. Abans de l'inici de l'acció pròpiament dita, un enquadrament mostra Bertha von Suttner, l'autora del llibre original, treballant al seu estudi. En resum, per mitjà de didascàlies expositives i representacions literals d'un text o de la creació textual, els films de Dreyer s'inicien habitualment amb un autèntic *pròleg*: una "primera paraula" que pertany a la narració extradiagètica del film. Per què Dreyer va utilitzar aquesta tècnica amb tanta constància? Al meu entendre, els motius s'han de cercar en determinats aspectes de la seva situació històrica. Ell pertanyia a aquella generació de cineastes que s'havien compromès en la tasca de demostrar que el cinema podia ser "el setè art". Igual que Gance, Delluc, Murnau, Lang, Sjöström i d'altres, Dreyer va inten-

tar maldestrament ressaltar els recursos estètics del cinema per mostrar així la seva continuïtat amb la tradició cultural europea del gran art. Per Dreyer, aquesta tasca significava arençar el cinema de l'àmbit popular i d'efecte fàcil per tal d'elevarlo a les altures sublimes del teatre i la literatura. Creia en un cinema literari que posseís la subtileza psicològica dels grans textos teatrals i la novel·la clàssica. Una conseqüència d'aquesta preocupació va ser la necessitat de representar en els films mateixos el tipus d'autor omniscient que trobem en les grans obres literàries. Una escriptura exterior, sovint representada per un llibre, emmarca el film en una estructura tancada que anuncia una continuïtat entre el fet cinematogràfic i el literari. Aquesta tècnica suggereix, a més, la presència d'un "autor" cinematogràfic tan potent com el seu equivalent literari. En el cas de Dreyer, l'autoritat narrativa és presentada per un autor absent però explícit. Molt de temps abans que la semiòtica ens demanés que analitzéssim un film com si fos un text, l'aproximació de Dreyer a la forma cinematogràfica ja intentava presentar els seus films com si fossin textos, amb la finalitat no última d'aproximar el cinema al prestigi de la literatura i el teatre.

Independentment de quines siguin les causes històriques d'aquesta estratègia estètica, les seves funcions són clares. L'escriptura extradiagètica prolonga en l'argument els efectes ja comentats de l'escriptura profètica. El film presenta una intel·ligència narradora omniscient. Diferentment de les narracions dels films de Jean Renoir i Roberto Rossellini, que tendeixen a suggerir que els significats i els resultats de l'obra irradien dels personatges, la narració en els films de Dreyer (com en els de Bresson i Ozu) imposa un significat principal des de l'exterior, com per mitjà d'un decret incontestable. El narrador reconeix intencionadament el seu poder per predir els esdeveniments, com a DIES IRAE, quan les paraules escrites al pergamí anticipen les accions que veurem successivament al film. La presentació d'un text ja escrit converteix el film en més determinista i la seva acció, en necessària, i fa els personatges obedients al seu paper en l'estructura global. En el film EL AMO DE LA CASA, el marit serà, molt probablement, amansit.

L'esquema temporal, paral·lel en l'argument d'EL PRESIDENTE, no és més que una demostració de l'arbre genealògic esquematitzat a l'inici del film, amb els personatges col·locats cadascun al seu lloc. Les didascàlies interpolades a VAMPYR i GERTRUD ens conviden a considerar les accions següents com la realització de les afirmacions dels textos. El resultat és que l'espectador es troba empès, al mateix temps, a judicar l'acció del film des d'una certa distància i a sotmetre's a l'autoritat de l'escriptura. Tot i essent lliure de comprendre més, l'espectador es troba també sotmès a l'autoritat del text anònim.

Finalment, hem de destacar que, quan l'escriptura externa és representada per un llibre, el film assu-

meix aspectes tradicionalment associats amb aquest tipus de text. El llibre expressa la permanència (l'escriptura és duració), la linealitat i una coherència executada a l'interior d'una temporalitat tancada. Si l'acció de la història pot ser representada per un llibre, aquesta acció ja està necessàriament acabada des de l'inici. Això és evident a LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO, perquè tots coneixem la conclusió concreta del procés de Joana. Però també ho trobem en la major part dels altres films de Dreyer. Encara que la conclusió de la història no es pot anticipar completament, la narració suggereix que és sabuda, perquè l'acció ja s'ha acabat. Mentre que Renoir i Rossellini ens mostren un món en moviment, on res no és determinat fins al fons i on la casualitat pot intervenir, la narració de Dreyer presenta una història acabada des del començament. Les històries de Renoir es desenvolupen, diguem-ne, en el present; les de Dreyer tenen lloc en el passat.



Dreyer i el director de fotografia Henning Bendtsen durant el rodatge d'Ordet

Al començament he esmentat que hi ha dos aspectes dels films de Dreyer que em fascinen; ara parlaré del segon: la seva utilització de la imatge, especialment en la representació de l'espai. Dreyer era un experimentador incansable en l'àmbit de la tècnica cinematogràfica, especialment pel que fa a la composició, la il·luminació i els moviments de càmera. Des dels seus primers films, Dreyer es va esforçar a simplificar i estilitzar l'espai. Una tendència típica de la seva obra és la creació d'un esquema abstracte en l'enquadrament, en el qual els personatges, la il·luminació i el guió estan tots subordinats. Pel que fa a això, estava certament influenciat pel pintor Wilhelm Hammershoit i pel cinema danès contemporani, per exemple ATLANTIS d'Urban Gad. A EL PRESIDENTE, els personatges es troben contra parets neutres, subordinats a l'estructura superposada de l'enquadrament. En els films successius, aquestes estructures es recolzen sobretot en llindars de portes, arcs i altres recursos per a l'enquadrament, en lloc de constituir un fet decoratiu. En altres films, la utilització d'un diafragma d'enquadrament successiu desenvolupa les mateixes funcions. A mesura que l'espai es fa més pla, els personatges esdevenen ells mateixos part de l'esquema visual, mostrat sovint com a ampliació de l'escenari o sobresortint de la paret. Es pot definir aquesta estilització de l'espai de



La pasión de Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer



Días Irae de Carl Theodor Dreyer

l'enquadrament com a *principi del quadre vivent*: l'enquadrament esdevé una composició en prosa que mostra un esquema visual pla, gairebé abstracte, no gaire llunyà de la pintura.

Però els primers films de Dreyer estilitzen l'espai d'una altra manera, gràcies a una insistència especial sobre el rostre. Aquesta tendència compensa el principi del quadre vivent: l'acció tindrà lloc, no en el quadre, sinó en la filmació facial. A EL PRESIDENTE, la primera escena del casament indica ja la capacitat de Dreyer per passar d'un espai de pla general a un espai fisiognòmic més pròxim. L'espai filmic esdevé aquí un buit on els rostres floten com arrencats del lloc que se'ls havia establert amb precisió en el quadre. El diafragma d'enfocament successiu pot anar més enllà en la separació del rostre de l'espai que l'envolta. En el tempo de MIKAEL, Dreyer filma escenes senceres en grans primers plans amb rostres que sorgeixen del buit: una tendència que anticipa LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO. I és precisament a LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO on aquests dos procediments, el quadre vivent i el rostre, es troben de la manera més evident. D'una banda, una estilització extrema de l'escenari, la il·luminació i els vestits a l'interior d'un quadre: una figura humana és subordinada al ritme dels arcs, les línies diagonals i un senzill espai blanc. De l'altra, en escenes senceres el rostre és l'únic protagonista de primers plans molt pròxims; el film esdevé, d'acord amb l'expressió de Jean Semoulé, un diàleg de rostres. Així com el quadre vivent deixa comprendre el seu deute respecte a

la pintura, el rostre esdevé el lloc de l'art dramàtic, un petit teatre de les passions humanes.

Amb VAMPYR, podem veure una altra vegada present la dialèctica enquadrament/rostre: estilització de la composició i abstracció del rostre. Però VAMPYR dona inici en Dreyer a la utilització prolongada del moviment de la càmera per estilitzar l'espai. Panoràmiques i plans generals proporcionen a l'espai de l'enquadrament un aspecte escultòric, tridimensional. El moviment de càmera típic de Dreyer esdevé l'exploració lineal, circular, d'un espai tancat, i, a VAMPYR, aquesta tècnica és utilitzada per desconcertar-nos d'una manera que s'adiu amb el gènere fantàstic. Per tant, VAMPYR utilitza una sèrie de recursos tècnics per crear el seu estil personalíssim.

DIES IRAE va en la mateixa direcció. Hi retrobem la utilització abundant d'un model abstracte: els esquemes lluminosos que uneixen Anne amb Herlofs Marthe, les línies geomètriques de l'escenari, les parets blanques de LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO i els moviments circulars de la càmera que transformen l'espai en un flux continu de volums. També hi trobem la investigació sobre el rostre d'Anne, com quan, tant Absalon com Martin, intenten interpretar el sentit de la seva mirada.

Els dos últims llargmetratges de Dreyer tornen al principi del quadre vivent, amb moviments no lineals de la càmera; els primers plans facials són rars. Ara els personatges estan drets o seuen com si possessin per a un retrat; els ambients són enrarits i abstractes. I les escenes tendeixen a reduir-se a filmacions molt

llargues, realitzades des d'una càmera que es desvia només quan els personatges es mouen; i això no obstant, amb els seus moviments circulars, dona a tots els personatges la solidesa d'una estàtua.

A l'època d'ORDET i GERTRUD, Dreyer s'interessa pels aspectes més minuciosos del moviment dels personatges i la càmera: un cinema pictòric, és veritat, però també atent al més petit indici de moviment.

Atès que ja he precisat el que m'interessa en la utilització de l'escriptura i la imatge per part de Dreyer, acabaré definint les relacions que tenen lloc entre ambdós conceptes. En molts aspectes, la construcció de l'espai en Dreyer reforça la impressió d'una

intel·ligència narrativa omnipotent i omniscient creada pel text extradiegètic. El narrador pot donar forma a l'espai i sotmetre éssers humans a la seva voluntat. Pot inserir directament en l'espai imatges de les situacions dels personatges, com si fossin miralls. Això no obstant, crec que hi ha també una tensió entre els dos elements.

Tal com hem vist, el narrador omniscient tendeix a allunyar-se dels personatges i a crear una posició de coneixement superior. Així sabem com acabarà el procés de Joana d'Arc; sabem que l'Església perseguirà Anne i

Herlofs Marthe; sabem que Inger ressuscitarà. Però, en la utilització que Dreyer fa de l'espai —especialment els moviments de càmera i el muntatge—, la nostra posició no és tan sòlida. N'hi haurà prou amb un exemple. A VAMPYR, quan Marguerite Chopin convoca el seu ajudant, ell s'aixeca i surt de camp per l'esquerra. Però la càmera acaba una panoràmica cap a la dreta per seguir la seva ombra i enquadrar Marguerite Chopin a

l'escala, i l'ajudant entra per la dreta. Aquest esquema desconcertant d'entrades i sortides d'escena es troba al llarg de tot el film; els actors passen per darrere la càmera, una tàctica que produeix entrades inesperades i inseguretats respecte al conjunt de l'espai. La utilització del moviment circular de la càmera per tal de desorientar-nos respecte a les posicions dels personatges és freqüent en els últims films de Dreyer, especialment a ORDET, on no estem mai segurs de si Johannes és present o no ho és fora de la pantalla. A més, encara que jo no en puc parlar aquí, en Dreyer el muntatge d'un enquadrament a un altre fa vacil·lar sovint qualsevol certesa sobre les relacions espacials, especialment a LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO i VAMPYR.

En resum, els films de Dreyer presenten una tensió entre la perspectiva omniscient proporcionada per l'escriptura transcendent i la presentació de l'espai, fragmentària, elusiva i desviadora. Aquesta dicotomia es pot expressar simbòlicament. El primer enquadrament del primer film de Dreyer ens mostra l'obertura d'un llibre: l'obertura d'un film, l'inici de la carrera d'un director i el pròleg escrit d'un teatre de la paraula que ocuparà catorze llargmetratges. L'últim enquadrament de l'últim film de Dreyer mostra un tancament; el tancament d'una porta, d'un film, d'una carrera; la fi d'una exploració de la visió, el segell posat a aquella càmera l'espai de la qual ens ha mantingut presoners durant gairebé cinquanta anys.

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

David Bordwell (Ponència presentada al simposi "L'opera di Carl Th. Dreyer"), Verona, novembre de 1984)

Gertrud de Carl Theodor Dreyer



BIBLIOGRAFIA:

CARL THEODOR DREYER

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

DREYER AUTOR

- Dreyer, Carl Th. *Om filmen: artikler og interviews*. Kobenhavn: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1959.
- Dreyer, Carl Th. *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du cinéma, 1983. Edició: Paris: Cahiers du cinéma, 1997. Edició castellà: Barcelona, Paidós, 1999.
- Dreyer, Carl Th. *Sobre el cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1995.

GUIONS

- Carl Th. Dreyer: *oeuvres cinématographiques: 1926-1934*. Paris: Cinémathèque Française, 1983.
- *Cinque film: la Passione di Giovanna d'Arco, Vampiro, Dies irae, Ordet, Gertrud seguiti da tutti gli scritti sul cinema*. Turin: Einaudi, 1967.
- *Dies irae*, "L'Avant-scène cinéma", no 100 (févr. 1970), 54 p.
- *Dreyer y "Ordet"*, "Temas de cine", nº 34 (1964), 62 p.
- *Gertrud. L'Aide aux mères*, "L'Avant-scène cinéma", no 335 (déc. 1984), p. 1-83.
- *Jésus de Nazareth. Médée*. Paris: Éditions du Cerf, 1986.
- *Juana de Arco. Dies Irae*. Madrid: Alianza, 1970.
- *La Parola (Ordet): sceneggiatura*. Roma: Bianco e Nero, 1956.
- *La Passion de Jeanne d'Arc*, "L'Avant-scène cinéma", no 367/368 (janv./févr. 1988), p. 186.
- *La Passione di Giovanna d'Arco*. Milano: Domus, 1945.
- *Vampyr: l'étrange aventure de David Gray*. Milano: Poligono, 1948.
- *Vampyr ou L'étrange aventure de David Gray*, "L'Avant-scène cinéma", no 328 (15 mai 1979), p. 33-63.
- Wiers-Jenssen, Hans. *Jour de colère: pièce en quatre actes*. [S.l.]: Esprit ouvert, 1996.

DREYER I ELS SEUS FILMS

Libres

- *Anthologie du cinéma: VI*. Paris: L'Avant-scène, 1971, p. 105-160.
- Bazin, André. *Le Cinéma de la cruauté: Eric Von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Paris: Flammarion, 1975. Edició en castellà: Bilbao: Mensajero, 1977.
- Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid: Fundamentos, 1991, p. 34-57.
- *Carl Th. Dreyer*. New York: Museum of Modern Art, 1988.
- *Carl Th. Dreyer*. Paris: Seghers, 1969.
- *Ciclo de proyecciones de cuatro maestros del cine nórdico*. San Sebastián: Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1960.
- *Il Cinema di Dreyer: l'eccentrico e il classico*. Venezia: Marsilio, 1987.
- Drouzy, Maurice. *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris: Éditions du Cerf, 1982.
- Dulce, José Andrés. *Dreyer*. Madrid: Nickel Odeon, 2000.



Vampyr de Carl Theodor Dreyer



La vidua del pastor de Carl Theodor Dreyer

- Fernandez Cuenca, Carlos. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1964.
- Gómez García, Juan Antonio. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Milne, Tom. *The Cinema of Carl Dreyer*. New York: A.S. Barnes, 1971.
- Nash, Mark. *Dreyer*. London: British Film Institute, 1977.
- Neergaard, Ebbe. *Carl Dreyer: a film director's work*. London: BFI, 1950.
- Parrain, Philippe. *Dreyer: cadres et mouvements*. Paris: Minard, 1967.
- *La Politique des auteurs: entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni*. André Bazin [et al.]. Paris: Cahiers du cinéma, 1972. Edició en castellà: Madrid: Ayuso, 1974.
- Renoir, Jean. *Écrits: 1926-1971*. Paris: Belfond, 1989, p. 278-282.
- Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo, 1988, p. 109-147. Edició en castellà: Madrid: JC, 1999.
- Sémolué, Jean. *Dreyer*. Paris: Éditions Universitaires, 1962.
- Sitney, P. Adams. *Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature*. New York: Columbia University Press, 1990, p. 53-80.
- Solmi, Angelo. *Tre maestri del cinema: Carl Dreyer, René Clair, Charlie Chaplin*. Milano: Vita e Pensiero, 1956, 9-73.
- Truffaut, François. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 1975, p. 68-70. Edició en castellà: Madrid: Mensajero, 1976.
- Verdone, Mario. *L'artifice del film: riflessioni e testimonianze sulla regia*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 155-159.
- Vidal Estévez, Manuel. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra, 1997.



Mikael de Carl Theodor Dreyer



Carl Theodor Dreyer

Articles de revista

- Aproximación a Carl Dreyer, "Dirigido", nº 31 (marzo 1976), p. 28-31.
- Aranda, J.F. *Carl Th Dreyer en la picota*, "Objetivo", nº 8 (agosto 1955), p. 40-44.
- Aranda, J.F. *Carl Th Dreyer habla para "Film ideal"*, "Film ideal", nº 5 (feb. 1957), p. 10-11, 31.
- Beylie, Claude. *Dreyer remonte le temps*, "Cinéma" no 425 (janv. 1988), p. 15-17.
- *Carl Th. Dreyer*, "Cahiers du cinéma", no 207 (déc. 1968), p. 1-74.
- *Carl Th. Dreyer*, "Cahiers du cinéma", no 354 (déc. 1983), p. 22-34.
- *Carl Th. Dreyer*, "Cahiers du cinéma", no 404 (févr. 1988), p. 35-41.
- *Carl Th. Dreyer*, "Positif", no 445 (mars 1998), p. 68-77.
- Català, Guillem. *Carl Theodor Dreyer: la paraula d'un poeta*, "Seqüències de cinema", núm. 16 (jul.-ag. 1996), p. 56-62.
- De Benedictis. *Dreyer: la regola del pendolo*, "Bianco e Nero", Anno XL, n. 1 (genn.-feb. 1979), p. 2-59.
- Delahaye, Michel. *Dreyer: entre tierra y cielo*, "Griffith", nº 3 (dic. 1965), p. 19-29.
- *Dreyer paso a paso*, "Nuestro cine", nº 76 (agosto 1968), p. 3-51.

- Drouzy, Maurice. *Les années noires de Dreyer*, "Cinémathèque" no 5 (automne 1993), p. 68-83.
- Fanes, Fèlix. *Al voltant de Carl Th. Dreyer: deu anys després de la seva mort*, "Arc voltaic" núm. 4 (primavera/estiu 1978), p. 1-4.
- Jorholt, Eva; Maurice Drouzy. *Le maître du logis, Dreyer et sa famille*, "Cinémathèque" no 7 (printemps 1995), p. 61-77.
- Losada, Carlos. *Biofilmografía de Carl Theodor Dreyer*, "Cinestudio", nº 94 (feb. 1971), p. 40-52.
- Marías, Miguel. *Carl Dreyer en la filmoteca*, "Dirigido", nº 51 (feb. 1978), p. 8-9.
- Martínez, Julio. *Dreyer en 6 películas*, "Film ideal", nº 148 (15 jul. 1964), p. 471-477.
- *La Mirada Dreyer*, "Nosferatu", nº 5 (enero 1991), 75 p.
- *Ordet-Vértigo: resurrección y cine*, "Nickel Odeon", nº 8 (otoño 1997), 293 p.
- *Ricordo di Carl Th. Dreyer*, "Bianco e Nero", Anno XXIX, n. 7-8 (luglio-ag. 1968), p. 92-199.
- Viota, Paulino. *El ángel Dreyer*, "Archivos de la Filmoteca", nº 8 (dic. 1990-febr.1991), p. 61-72.

ESTUDIS SOBRE ELS SEUS FILMS

- Arévalo, Ma. Jesús. *Gertrud de Carl Th. Dreyer*, "Film ideal", nº 220-221 (1970), p. 278-280.
- Aristarco, Guido. *Gertrud, el apogeo de Dreyer*, "Nuestro cine", nº 47 (1965), p. 34-35.
- Aumont, Jacques. *Vampyr, de Carl Th. Dreyer*. Crisnée: Yellow Now, 1993.
- Buñuel, Luis. *Juana de Arco, de Carl Dreyer*, "Griffith", nº 1 (oct. 1965), p. 26.
- *Jeanne d'Arc à l'écran*. Ed. Michel Estève. Paris: Minard, 1962.
- Lamet, Pedro Miguel. *Gertrud: el testamento metafísico de Carl Theodor Dreyer*, "Cinestudio", nº 94 (febr. 1971), p. 15-18.
- Marías, Miguel. *Gertrud de Carl Th. Dreyer*, "Dirigido", nº 200 (marzo 1992), p. 68-69.
- Oliver, J. *Dies Irae de Carl Th. Dreyer*, "Film ideal", nº 205-207 (1967-1969), p. 156-159.
- Petric, Vladimir. *Dreyer's concept of abstraction*, "Sight & sound", Vol. 44, no.2 (spring 1975), p. 108-112.
- Revaux D'Allonnes, Fabrice. *Gertrud*. Crisnée: Yellow Now, 1988.
- Romero, Antonio. *Gertrud*, "Cine-ull", núm. 2 (1996), p. 107-109.
- Rosenbaum, Jonathan. *Gertrud: the desire for the image*, "Sight & sound", Vol. 55, no.1 (winter 1985/86), p. 40-45.
- Sánchez, Clara. *Gertrud, de Carl Th. Dreyer*, "Nickel Odeon", nº 15 (verano 1999), p. 224-231.
- *Valladolid: sección retrospectiva Carl Theodor Dreyer*, "Cinestudio", nº 21 (mayo 1964), p. 34-35.
- Vaughan, Dai. *Carl Dreyer and the theme of choice*, "Sight & sound", Vol. 43, no.3 (summer 1974), p. 156-162.
- Viazzi, Glauco. *Vampyr*, "Bianco e Nero", Anno IV, n. 10 (ott. 1940), p. 92-95.
- *Vredens dag (Dies irae) de Carl Theodor Dreyer*, "Film ideal", nº 216 (1969), p. 87-91.