

LA PASIÓN DE JUANA DEL ARCO

Título original: La Passion de Jeanne d'Arc.

Director: Carl Theodor Dreyer.

Productora: Societé generale de films .

Reparto: Maria Falconetti (Juana de Arco), Eugene Silvain (Obispo Pierre Cauchon), André Berley (el fiscal), Maurice Schutz (el canónigo), Michel Simon (juez), Antonin Artaud (el deán de Ruán), Gilbert Dalleu (el vice-inquisidor).

Género: Drama histórico, cine mudo, siglo XV, religión, película de culto.

Guionistas: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil.

País de origen: Francia.

Duración: 110 minutos.

Año de lanzamiento: 1928.

Diana Arauz Mercado

diana.arauz@gmail.com

Universidad Autónoma de Zacatecas – México

Recibido: 29-01-2019

Aceptado: 06-02-2019

Resumen

Juana de Arco (Domrémy 1412 - Ruán 1431), ha sido una de las figuras femeninas más controvertidas y a la vez fascinantes del Medievo, llevada al cine a través de distintas versiones cinematográficas. El presente estudio, analizará brevemente la aportación que sobre el proceso inquisitorial seguido a la doncella de Orleans realizó el director de cine y guionista danés C. Th. Dreyer en 1928, centrándonos desde una perspectiva de género en la importancia del significado de la imagen femenina y su representación, a través del séptimo arte.

Palabras clave: Mujer medieval, Juana de Arco, cine, género.

Abstract

Joan of Arc (Domrémy 1412 - Rouen 1431), has been one of the most controversial and at the same time fascinating female figures of the Middle Ages, taken to the cinema through different cinematographic versions. The present study, will briefly analyze the contribution that the film director and Danish screenwriter C. Th. Dreyer made in 1928 about the inquisitorial process followed the maiden of Orleans, focusing from a gender perspective on the importance of the meaning of the feminine image and its representation, through the seventh art.

Keywords: Medieval women, Joan of Arc, cinema, gender.

**“LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO”: DEL ARCHIVO HISTÓRICO AL ARTE CINEMATOFRÁFICO.
UN ESTUDIO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

1. Introducción

Hablar de la filmografía de Carl Theodor Dreyer (Copenhague 1889-1968), implica referirnos a uno de los cineastas más comprometidos con su oficio desde inicios del siglo XX, quien logró – al menos en el film silente que nos ocupa – una acertada conjunción entre los personajes de sus historias y el guión a realizar; un *artista* que reconoce y comparte con el público, su arte. Cuando Christian Houmark, en la entrevista realizada a Dreyer en el año de 1939, *Un hombre que espera y al que nosotros esperamos*, interroga al director sobre sus inicios en el arte cinematográfico, éste empieza por agradecerle el gesto al puntualizar en el hecho de *hablar de arte* (Dreyer, 1999: 97).

Vale la pena recordar que Dreyer llegó al cine a través de la escritura, pues ejerció la profesión de periodista, cronista judicial y guionista. Antes de ser guionista, escribió el texto de algunos intertítulos en películas mudas. A partir de allí, cultivaría las técnicas cinematográficas de la época, concretamente las existentes hacia 1927, fecha de realización de *La pasión de Juana de Arco*. La calidad literaria del guión trabajado por el cineasta en compañía de Joseph Delteil, nos lleva a apreciar en este trascendente film para la Historia del cine además de el triunfo de la imagen sobre la palabra – en especial de cada encuadre que representa a nuestra heroína medieval – a través de originales innovaciones plásticas, las cuales en la primera mitad del siglo XX constituían toda una revolución (Dreyer, 1999: 44)¹.

A lo anterior añadiríamos el papel desempeñado en el trabajo de teatro, acomodado a las exigencias y fines del director dejando de lado la *dicción teatral* por la *dicción natural*, a través de Renée Falconetti (Francia 1892 - Argentina 1946) en el papel protagonista. La intensidad de su imagen a través de planos cerrados estará marcada en gran parte, por lo que el mismo Dreyer apuntaba: la diferencia entre *representar* y *ser*, colocando de un lado, a la totalidad de los actores

¹ Antes de la cinta mencionada, destacan en sus films algunas temáticas relacionadas con la vida cotidiana de las mujeres, por ejemplo, *La viuda del pastor* (1920) y *La novia de Glomdal* (1926). De igual modo, Dreyer se constituyó en sinónimo de lo *auténtico*: fue uno de los primeros directores en escoger para sus películas personas ancianas para interpretar a personajes viejos (*El Presidente*, 1918-19); en sus filmes, una mujer embarazada lo estaba en su estado natural y los gritos al dar a luz en el parto debían ser reales (*Ordet*, 1954-55); del mismo modo, nadie podría encarnar el papel de un judío si no lo era. Al lado de la *autenticidad* de sus protagonistas y la importancia concedida al trabajo de actrices y actores, el danés igualmente abogaba por la existencia de lugares reales para sus filmes: las arañas utilizadas en *Vampyr* (1931-32) fueron trasladadas hasta un castillo en Loiret y se esperó pacientemente hasta que tejieran sus propias telarañas. En resumen, prefirió huir de los decorados construidos en estudio y rodar en habitaciones auténticas; entrar en los hogares del lugar donde se filmaba.

por encima del sentido peyorativo que por aquel entonces podía significar en cine el término “teatral”, y de otro, buscando la *abstracción*, entendiendo por tal ese “algo que exige del artista que sepa abstraerse de la realidad, para reforzar el contenido espiritual de su obra, ya sea éste de orden psicológico o puramente estético. En definitiva - concluye -, el arte debe describir la vida *interior*, no la *exterior*” (Dreyer, 1999: 91)².

2. Los inicios del proyecto

C. Th. Dreyer se empezó a interesar (filmográficamente hablando) por el personaje de la doncella de Orleans cuando se le canonizó en 1924, pues no solo en Francia se volvía la mirada hacia el protagonismo de la santa y los detalles relacionados con el proceso inquisitorial que la condujo a la hoguera, sino también hacia un acontecimiento del imaginario religioso que poco a poco se expandía en relación con la historia y la cultura. Al parecer, el azar tenía destinado al cineasta danés la realización de este film, pues a su llegada al país galo presentó otros proyectos de temática histórica para ser llevados a la gran pantalla: María Antonieta, Catalina de Médicis y un tercero, sobre Juana de Arco. “Como en la Société Générale de Films no se llegaba a un acuerdo sobre la elección del tema - explica Dreyer - lo decidimos por el método de las cerillas. Tiramos de las tres cerillas. La que se quedó en mi mano no tenía cabeza: era la de Juana de Arco” (Dreyer, 1970: 123).

Posteriormente, comenzó el estudio de las actas de uno de los documentos medievales más relevantes de la Biblioteca Nacional de París y a su vez, uno de los más importantes para la Historia de las mujeres en Occidente: el expediente del proceso contra Juana de Arco. Los autores del guión - Dreyer y Delteil - consideraron casi desde un principio que las escenas esenciales del argumento se limitarían a los últimos interrogatorios realizados a la mujer soldado. Los espacios serían los imprescindibles: sala del tribunal, celda, cementerio y plaza pública concluyendo con su declaración de herejía y condena a muerte, en el año 1431 (Dreyer, 1970: 9-84 y Martín-Gamero, 2003). Es decir, el tema central de ésta reconstrucción histórica, se basaba en una narración simple, austera y clara, en la cual se prescindía de la descripción hagiográfica o las hazañas bélicas de la heroína guerrera frente a los ejércitos ingleses, y primaba el retrato interior de la soledad de una joven sencilla, convencida de su fe, sobreviviendo a las duras pruebas inquisitoriales que pretendían quebrantarla, pero que finalmente, es abandonada por los hombres, las mujeres y por Dios.

² La cinta en la que me he basado para la elaboración de estos comentarios, es la versión francesa, *La Passion de Jeanne d'Arc*, en colaboración con Maurice Drouzy; Janus Films, Cinémàteque Française, restauración de 1985, considerada la versión más fiel al filme original; el guión utilizado es el de C.T Dreyer, *Juana de Arco. Dies irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*, refrenciado en la Bibliografía final. Las frases entrecomilladas y sin nota aclaratoria, son traducción libre de la autora, tomada directamente de los intertítulos en francés contenidos en el film antes citado.

3. Selección actoral. Algunas características de los intérpretes. El rostro desnudo de Juana de Arco

Como ya se señaló, la idea del director danés respecto a los conceptos *representación*, *abstracción* y *vida interior*, lo llevarían a contratar para este filme actores desconocidos, o en todo caso no profesionales, hecho por demás certero, pues desde su primera aparición, Falconetti (quien tan solo contaba con una corta trayectoria en teatro) genera un estrecho vínculo con el espectador sin dejar posibles dudas, desde un inicio, de su total inocencia.

El director le advierte la necesidad de encarnar a una Juana de Arco *con el rostro desnudo*, encontrando pacientemente en su actuación lo que él buscaba: una mujer rústica, sufrida, sincera (Dreyer, 1999)³. Entre las características más distintivas de la cinta, según destaca el mismo Dreyer, los actores trabajan con el rostro sin maquillar tratando de afirmar lo que él consideraba el primer principio de toda obra fílmica, es decir, la exigencia de la *autenticidad* que antes mencionábamos.

Para el resto del reparto - jueces, inquisidor, gobernador, clérigos, carceleros, soldados, mujeres y hombres del pueblo – (Vidal, 1997: 338)⁴, el director se concedió y dio tiempo para que los intérpretes adoptaran en la expresión de sus rostros y cuerpos, lo que sus papeles exigían: crecimiento del cabello, acomodación y uso de vestidos hechos en telas no suntuosas, etc., tratando de evocar en carne propia los usos de la época cotidiana bajomedieval. Una vez apoderados del aspecto exterior de cada personaje, es entonces cuando se está preparado para “captar los pensamientos que están detrás de las palabras; los secretos que posan en la profundidad del alma del personaje” (Dreyer, 1999: 50), afirmaba el cineasta danés.

En efecto; la sucesión de primeros planos en todos y cada uno de ellos a lo largo de los interrogatorios, sumergen al espectador en imágenes cargadas de una sorprendente fuerza visual y nos dejan traslucir no sólo la profunda espiritualidad en el conjunto de actores (o en su caso, una terrible malevolencia masculina expresada en lo individual hacia Juana que va más allá del papel inquisitorial), sino también la perfecta conjunción entre realismo y misticismo poético presentes en toda la obra dreyerniana (Agel, 1960: 28), sobre los últimos días de la doncella de Orleans. Resaltamos los aspectos que caracterizan la libertad creativa en el lenguaje cinematográfico de la película sin dejar de seguir el documento histórico ya mencionado, pues los rostros a detalle de cada

³ La conmovedora e intensa interpretación de Renée Jeanne Falconetti, se ha convertido en una de las más emblemáticas rebasando los límites tanto del histrionismo habitual del cine silente, como de la cinematografía universal. La angustia, el terror y la soledad que trasmite su personaje superan el más ferviente estado de misticismo femenino, en su unión con Dios.

⁴ El reparto del film que nos ocupa, era el siguiente: Pierre Cauchon (Eugène Silvain); Jean d'Estivet (André Berley); Nicolas Loyseleur (Maurice Schutz); Jean Massieu (Antonin Artaud); Jean Lemaître (Michel Simon); Guillaume Evrard (Jean d'Yd); Jean Beaupère (Ravet); Jueces (André Lurville, Jacques Arma, Alexandre Mihalesco, Robert Narlay, Henry Maillard, Jean Aymé, León Larive, Henri Gaultier, Paul Jorge, Dalleu, Dacheux, Persitz, Derval, Bac, Valbret, Fromet, Argentin, Piotte, Polonsky, Dmitrieff, Marnay, Gitenet, Fourniez Goffard, Ridez, Beri, Delauzac, Le Flon, Velsa, Nikitine, Bazaine).

personaje y no sólo el de Juana de Arco, dejan entrever la fuerza que va adquiriendo cada uno – en lo físico y en lo espiritual – en cada escena del proceso inquisitorial.

4. Primeros planos y comparecencia de la acusada

El primer plano con que inicia el film, nos muestra las imágenes del expediente original del proceso contra Juana de Arco, en el cual se aprecian ciertas acotaciones a los márgenes y algunas ilustraciones realizadas por los escribanos a manera de adorno, las cuales reposan como testigos mudos entre los folios, pero que en ese decisivo primer plano se acogen conjuntamente al gran dinamismo concebido por Dreyer en la apertura de su película. En el intertítulo que da cuenta de la fidelidad de los hechos que se narran, se advierten un par de características de los teólogos y juristas participantes en el proceso: “cegados y curtidos”, calificativos estos que sorprenden por su connotación directa, irónica y abiertamente patriarcal en la normativa medieval y que nos dejan entrever desde un principio el discurso que maneja el enunciador (Vidal, 1997: 180), polarizado entre el drama que se desatará entre los jueces y la joven que asegura ser la enviada de Dios.

Cuando los miembros del tribunal se han acomodado en sus lugares y también los escribanos, el juez Pierre Cauchon ordena que comparezca la acusada. Aparece entonces Juana arrastrando silenciosamente una cadena atada a sus pies, dispuesta a prestar juramento, bajo la mirada atenta del resto de los jueces quienes la observan por vez primera. Es entonces cuando apreciamos la sucesión de esos primeros planos que muestran el particular talante de cada uno de aquéllos varones (rostros ceñudos, déspotas, verrugosos, displicentes, algunos hasta paternos y que contrastan con una joven humillada, cabizbaja), así como la imagen endurecida de Warwick, gobernador inglés al mando de las tropas de ocupación, cuyas órdenes acatarán tanto soldados como clérigos.

Las preguntas formuladas a la joven doncella (quien en ocasiones vuelve los ojos hacia el cielo en busca de inspiración divina), obtienen respuestas clarividentes que desconciertan a los jueces, lo cual los obliga a consultarse entre sí replanteando su interrogatorio con el ánimo de confundirla, de doblegarla en su fe, y de paso, aprovechar su negativa ante el hecho de rehusar cambiar sus ropas masculinas para vestirse con traje de mujer (Bournay, 2010 y Dreyer, 1999: 112). Finalmente, la acusada – mostrando firmeza de carácter – no accede a ninguna de las demandas y se mantiene inflexible, actitud ésta que la conducirá irremediabilmente al martirio. Una vez de vuelta en su celda (solo uno de los testigos intervendría a su favor; postrándose a sus pies, declararían públicamente el convencimiento de encontrarse ante una santa), brotan de sus ojos aún con más vigor, las lágrimas de dolor e impotencia después de escuchar la acusación de los varones que la señalaban como blasfema. Mientras tanto, trenza entre las manos una corona de paja a la luz de los barrotes de su celda, que en el suelo, forman a manera de premonición, una cruz.

5. Intentos por conseguir la abjuración de la prisionera

El siguiente paso ante los fallidos interrogatorios verbales, es la utilización de una estrategia para convencer a Juana de Arco de la necesidad de su abjuración. El juez Loyseleur se presenta en la celda extendiendo a la prisionera una supuesta carta firmada por Carlos VII – pero que en clara estrategia de subordinación masculina ha sido redactada por aquel – con el objeto de ganarse su confianza y hacerla declinar ante su testarudez.

El resto de los jueces invaden el lugar, utilizando el chantaje como medio de coacción: le ofrecen a Juana el privilegio de oír la misa a cambio de cambiar su ropaje (se insiste en ello) por uno femenino. La negativa persiste. Es entonces cuando los magistrados se convencen del endurecimiento de su alma y deciden recurrir a la tortura. A esas alturas, a pesar de la fuerza e integridad demostrada por la joven, la angustia, las burlas sufridas y el tormento la han quebrantado por completo. La intensidad de las imágenes que enseñan los diferentes instrumentos de tortura, rebasan con creces cualquier intento de alusión verbal (Vidal, 1997: 187)⁵. Al verlos en movimiento, intimidada y espantada, Juana se desmaya. Es trasladada de nuevo a su celda para practicarle una sangría (única escena en que apreciamos la intervención de un extra) con el fin de lograr su reanimación ante la fiebre persistente pues bajo ningún concepto - a órdenes del gobernador Warwick - se quiere dejar que la prisionera fallezca de muerte natural, ya que ello le podría adjudicar la gloria ante el martirio. Juana de Arco teme morir y solicita ser enterrada cristianamente.

El juez Cauchon, de forma cínica aprovechando las facultades que la institución judicial le concede, interviene pregonando acerca de la misericordia de la iglesia, ofreciéndole la hostia sagrada a cambio de firmar su abjuración. Pero ella no firmará ningún documento. En un indescriptible gesto agónico producto del nuevo chantaje, la exhausta joven se lleva las manos al rostro sofocando un grito de dolor. Con el poco ánimo que aún le brindan sus fuerzas, culpará a cada uno de los varones presentes, de ser ellos los emisarios enviados por el diablo para hacerla sufrir.

6. Condena a prisión perpetua y retractación de la Doncella de Orleans

Una vez llamados los verdugos, Juana es conducida en una camilla al cementerio. La obvia presencia de la muerte a través del espectáculo macabro de gusanos entre las calaveras, del sepulturero cavando las tumbas, la voz inquisidora que la acusa de no haber existido en Francia monstruo comparable, aunado a la multitud de hombres y mujeres que se encuentran apiñados en el

⁵ “No se necesita espectacularizar su aplicación - describe acertadamente Vidal -; esto lo han hecho infinidad de películas para intentar, en el mejor de los casos, mostrar el horror de tal práctica. A Dreyer le basta con mostrárnoslos con esa cualidad fotográfica henchida de radicalidad. Toda la ferocidad sádica de los jueces está contenida en esas imágenes”.

lugar para observar la escena, producen en ella un horror indescriptible que la lleva finalmente a doblegarse y firmar la abjuración, con tal de no morir en la hoguera. Recibiendo la ayuda de la mano del juez Loyseleur, escribe en el documento el nombre *Jehane*, seguido de una cruz. El poder eclesiástico, patriarcal y misógino muestra su satisfacción ante el esperado triunfo, pues ahora tienen a una condenada a prisión perpetua para ser mantenida “con el pan del dolor y el agua de la angustia”, pero militarmente, el gobernador inglés en actitud autoritaria considera una derrota dicha condena. Se siente burlado.

De regreso nuevamente a su celda y en puntual seguimiento de las costumbres carcelarias, le espera a Juana otra humillación: el corte de pelo al rape, símbolo castracional – especialmente femenino – durante el Medievo (Bournay, 2010: 72). Los planos cinematográficos de la cabeza de la Falconetti cuyos cabellos caen al suelo acompañados por gentes del pueblo celebrando la decisión de la condena (aparecen en rápidas tomas exteriores el tragador de espadas, el contorsionista y los cirqueros), se suceden mediante el montaje alterno propuesto por Dreyer. ¿Pero que acontece? Con decisión súbita - acaso producto de una iluminación divina al ver como son acumulados en basura los restos de su cabello y su corona de paja -, la doncella de Orleans se arrepiente de la abjuración, se retracta de lo declarado; es consciente de su mentira. Pide desesperadamente que vengán los jueces. Quiere acabar pronto con tanto sufrimiento, ha dejado de luchar y se resigna a morir. Mientras tanto, su místico rostro, bañado en lágrimas, se descompone.

7. Condena a muerte. Conducción a la hoguera

Después de escuchar la retractación de la joven condenada (el grave pecado al haber renegado de Dios por salvar su propia vida), el juez, Pierre Cauchon, permite que uno de los clérigos le ofrezca la última confesión a Juana antes de morir, en compañía de la tan anhelada comunión. El instante en que se prepara para ello y recibe el cuerpo de Cristo, se transforma en la culminación plena de su éxtasis femenino y en una de las imágenes más bellamente logradas de *La Pasión*. En forma magistral, equiparando la pureza de la doncella con el recibimiento de la hostia consagrada, la cámara recorre en pocos segundos los rostros angelicales de los acólitos presentes en la escena; es el momento perfecto de lo que Juana esperaba: “la victoria fue su martirio, la muerte será su liberación”.

Al exterior de la celda, el proceso sigue su curso. La acusación de hereje, renegada, apóstata e idólatra, la llevará a la hoguera. Los monjes, Ladvenu y Massieu se encuentran en un estado de consternación absoluto. Las lágrimas invaden al primero, hasta el punto de ahogar su voz y no poder responder a Juana cuando ésta pregunta qué muerte le espera. Por medio de una seña, le pide a su compañero que conteste lo que él no pudo pronunciar: “En la hoguera”. A pesar del ultimátum, apreciamos en la doncella de Orleans un rostro aliviado, resignado, que por medio de un suspiro

sostiene un último diálogo. Su convicción sigue intacta en la creencia de que Dios la ha enviado. Simplemente - agrega -, “sus caminos no son los nuestros”.

Al tiempo que Juana de Arco sale de su celda descalza, vestida con el largo hábito traído por el carcelero, la noticia de la nueva condena ha corrido rápidamente y los aldeanos empiezan a congregarse en la plaza, mientras que los soldados ingleses toman el control de la zona. Antes de llegar a la pira donde se encenderá la hoguera, una mujer del pueblo presa de dolor, sale al paso de la condenada y en actitud sororal le ofrece agua; también se le extiende la compañía de una cruz por unos instantes, mientras acepta en voz alta su muerte de todo corazón. En una reacción enteramente humana, implora a Dios que no la haga sufrir por mucho tiempo. Se pregunta si estará con él en el paraíso. En ese justo instante, Dreyer nos vuelve a sorprender con el primer plano de un niño que aparta la boca del seno de una mujer para volver la mirada; después, indiferente, regresa al natural alimento materno.

La escenas subsiguientes rebosan de un simbolismo sin límites, en lo que atañe a la reconocida identidad de la antañona mujer soldado: el verdugo ayuda a incorporarla tomando su brazo; ella se remanga la túnica para desnudar las muñecas que la atarán al poste y recogerá del suelo por sí misma, la soga que amarrará sus manos; una vez atadas, las palomas de una cúpula cercana emprenden el vuelo, mientras un monje acerca la cruz a la hoguera ya encendida. Las lágrimas derramadas por Juana, son compartidas por la multitud. De nuevo, están presentes esos primeros planos, pero esta vez, son los rostros consternados de las gentes de Rouan, las imágenes que invaden la pantalla. Las mujeres y hombres que antes celebraban con gran algarabía la condenación a cadena perpetua, ahora lloran y sufren en carne propia al observar cómo las llamas consumen lentamente a la que es ya, su heroína.

En medio del denso humo, apenas asoma el rostro sudoroso de la mártir. El clímax que concluye con la muerte de Juana de Arco en la hoguera, se cierra con el reclamo de un aldeano que increpa hacia el palco de las grandes autoridades, el haber quemado a una santa. El pueblo se alza en cólera enfrentándose a los soldados. Todo acabará en confusión, violencia y muerte. Una última imagen, enfoca la ausencia del cuerpo de Juana: “las llamas protectoras acompañaron su alma mientras se elevaba hacia el cielo; su corazón es el corazón de Francia y su memoria será honrada por siempre”.

8. El verdugo: testigo de un prodigio evidente

Aunque el film de Carl Th. Dreyer concluye con las líneas que acabamos de dejar enunciadas, vale la pena acudir al final propuesto en el guión ya citado:

“Obedeciendo órdenes de Warwick, el verdugo dispersa el fuego. Normalmente no debería quedar nada de Juana, pero, no obstante, ¿qué es aquello? El corazón de la muchacha está intacto. Lo muestra a

Warwick y luego echa aceite al fuego, pero el corazón rehusa quemarse. El verdugo trata en vano de quemarlo sirviéndose de azufre y de carbones; la llama se levanta guiada por su mano experta, pero cuando el fuego vuelve a decaer, el verdugo se encuentra otra vez con el corazón intacto. Convencido de ser testigo de un prodigio evidente, lanza una mirada interrogante a Warwick que responde brevemente:

¡Arroja todo eso al Sena!

El verdugo se arrodilla ante Ladvenu presa de un violento dolor porque teme estar condenado por haber quemado una santa. Hacia el atardecer, el corazón de Juana es arrojado al Sena. Ese corazón que desde entonces se ha convertido en el corazón de Francia, al igual que la propia Juana era la encarnación de la Francia eterna” (Dreyer, 1970: 83-84).

9. Conclusiones

La pasión de Juana de Arco, fue estrenada en Copenhage en abril de 1928, sin que fuera recibida por el público con entusiasmo. Permaneció en cartelera unas pocas semanas, mientras que en París sucedía algo similar aunque generando cierta polémica, a causa de los cortes sufridos al film debido a la censura y a las protestas elevadas por las organizaciones católicas. No obstante lo anterior, algunas autoridades eclesiásticas salieron en su defensa, como fue el caso del arzobispo de París quien unió sus acertados comentarios a los de expertos como Jean Cocteau o Paul Morand, quienes afirmaban que el film de Dreyer superaba, y con creces, a las películas que se exhibían en esos momentos (*El circo*, de Charles Chaplin, era uno de esos competitivos ejemplos).

Nuevamente, encontramos al azar inmiscuido en *La Pasión de Juana de Arco*, pues la cinta estaba destinada a desaparecer, por lo menos físicamente. Dos incendios consecutivos de los negativos (uno en los laboratorios de Berlín y el otro en París), llevaron a la necesidad de realizar nuevos montajes y tratar de recuperar las copias que se habían alcanzado a distribuir en salas de cine y filmotecas. En 1984 se descubrió una copia subtitulada al danés, conservada en buen estado, lo cual permitió a la filmoteca francesa rehacer la versión que hoy podemos apreciar.

Como es conocido, las versiones cinematográficas que tienen como tema la vida y hechos de esta heroína medieval, son numerosas: 1898, Georges Hatot, *La ejecución de Juana de Arco*; 1900, Georges Méliès, *Juana de Arco* y de 1917, Cecil B. de Mille, *Juana la mujer*. Después de la versión de Dreyer de 1928 surgieron otros films, pero todos ellos enfocados bajo otras perspectivas explotando más bien en tono épico a la “pequeña heroína”, a una humilde Juana postrada ante su rey Carlos VII, o como emblema nacionalista o religioso (sobresale entre otras la memorable actuación de Ingrid Bergman en la versión de Víctor Fleming, *Juana de Arco*, Estados Unidos, 1948), sin ahondar – a nuestro juicio – en el profundo significado de la imagen femenina como símbolo de fortaleza, ni en la repercusión de una mística medieval, canonizada institucionalmente en el año

1920. El hecho de haber seguido casi en su totalidad lo señalado en el documento histórico inquisitorial para llevarlo a la gran pantalla, abonó, tanto a la rigurosidad como a la polémica del film en cuestión.

La reflexión y el debate que sigue suscitando la película dreyeriana - debido sin lugar a dudas a la relevancia misma del personaje encarnado por la Falconetti además del atrevimiento de su director al filmar episodios que emulan la condición de Juana con la mismísima pasión de Cristo, cuando los soldados en actitud grotesca se mofan de la doncella -, nos lleva a mantener un diálogo abierto y por demás actualizado desde la perspectiva de género (De Lauretis, 1987), a pesar de estar alejados casi un siglo a la fecha de realización del film.

Es decir, además de analizar la obra sin perder de vista la importancia del tema de lo sagrado como una constante para la Historia de la cultura y la del cine, lo cierto es que la doncella de Orleans va más allá de las tendencias expresionistas planteadas por Dreyer, nos conmueve y abruma en su propia ambivalencia desde la búsqueda de una identidad femenina en plena época medieval: es niña y es soldado, es mística y patriota, es devota y hereje, es santa y es humana (suda, llora, tiene miedo, está demacrada por ausencia de sueño, su cuerpo se adelgaza cada vez más ante las duras pruebas de la inquisición). “Juana llegó. Sorprendió. Inquietó” (Neveux, 2012 y Duby, 2005:8).

El grupo inquisitorial que juzga a la joven es abiertamente misógino y patriarcal – como correspondía a la realidad jurídica del período histórico retratado – negado a la posible aceptación de un mesianismo encarnado en mujer. Los símbolos de subordinación masculina son claros, y Dreyer, a inicios del siglo XX, no los oculta en su puesta en escena: intimidación; interrogatorios amañados; engaños y tretas para obtener una firma; rapado de cabello; cambio de vestido; etc., en medio de un ambiente claustrofóbico y asfixiante. El espectador se coloca junto a la doncella de Orleans desde el inicio mismo del film repudiando a jueces o inquisidores, la sigue en su presunción de inocencia y la acompaña en el ejercicio de su espiritualidad durante el proceso. Finalmente, lamenta la condena a muerte en la hoguera.

Por último y como se indicó en el séptimo apartado, el guión citado para mantener con vida a la joven de Orleans propone en sus líneas “un prodigio evidente” al considerar la encarnación de la heroína francesa, frente a un verdugo temeroso. En otros espacios de época medieval, las mujeres, testigos de su tiempo, también dejaron constancia de la vida y hechos de Juana de Arco. Finalizamos con el poema que Christine de Pizan, dedicó a la heroína francesa:

“Qué honor éste para las mujeres
 Bien amada de Dios, parecía,
 Cuando esa muchedumbre triste, resignada a la derrota,
 Huyó del reino presa del pánico.
 Ahora rescatada aquí por una mujer
 (Lo que no pudieron hacer cinco mil hombres)
 Que hizo desaparecer a los traidores.
 Casi no es posible creer que sea cierto” (Arauz, 2005: 219).

BIBLIOGRAFÍA

- Agel, Henri (1960): *El cine y lo sagrado*. Madrid: Rialp.
- Arauz Diana (2005): “Imagen y palabra a través de las mujeres medievales (siglos IX al XV). Primera parte: Mujeres medievales del Occidente europeo”. En: *Revista Científica Escritura e Imagen I*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 199-220.
- Astell, Ann - Wheeler, Bonnie (2003): *Joan of Arc and Spirituality*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bornay, Erika (2010): *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Butler, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Laurentis, Teresa (1996): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989.
- Dreyer, Carl Theodor (1970): *Juana de Arco. Dies irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*. Madrid: Alianza.
- _____. (1999): *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós.
- Duby, Georges - Duby, Andrée (2005): *Los procesos de Juana de Arco*. Granada: Universidad de Granada.
- Kaplan, E. Ann (1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Laguarda, Paula (2006), “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico”. En *La aljaba 10*, Disponible en: www.scielo.org.ar [24/01/2019].
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, <http://keepypisblack.files.wordpress.com> [14/12/2018].
- Martín-Gamero, Amalia (2003): *Juana de Arco: nacida el 6 de enero de 1412, quemada por hereje el 30 de mayo de 1431, canonizada el 16 de mayo de 1920*. Madrid: Siruela.
- Neveux, François (2012) (dir.): *De l'hérétique à la sainte. Les procès de Jeanne d'Arc revisités*. Caen: Presses universitaires de Caen. Disponible en: <https://books.openedition.org/puc/7787?lang=es> [22/12/2018].
- Pernoud, Regine (2000): *La mujer en tiempos de las cruzadas*. Madrid: Complutense.
- Ricard, A. - Gouthe-Soulard, Xavier (1894): *Jeanne d'Arc la Vénérable: d'après les documents versés au Procès de sa canonisation en Cour de Rome*. Paris: E. Dentu.
- Sadoul, Georges (2004): “El arte mudo (1895-1930)”. En: *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI, pp. 5-188.
- Vidal, Manuel (1997): *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra.