



El Dreyer invisible

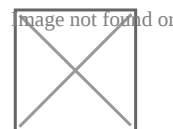
Descripción

Hasta el final de su vida el director de orquesta Sergiu Celibidache defendió la idea de que la música no nace en el instante en que la batuta da la entrada a los intérpretes, sino antes de que éstos ejecuten la primera nota. Para Celibidache, el silencio que precede al concierto era la condición material a partir de la cual debía nacer el sonido, entendido éste como una prolongación de aquél y no como la abrupta frontera que separa dos realidades. Algunos siglos antes, el exaltado pintor de *La obra maestra desconocida*, de Balzac, quiso persuadirnos de que su gran cuadro anidaba en la entraña material del lienzo. Imaginaba el artista que había hecho aflorar de la nada el gracioso motivo femenino, en realidad invisible, puesto que se confundía con la densa trama de manchas y líneas insinuadas sobre la superficie de la tela.

Cuando se inicia una película de Carl Theodor Dreyer tenemos la impresión de que la historia ha comenzado mucho antes. *Dies Irae* y *Gertrud* ya están en marcha cuando el foco del operador ilumina la primera escena; ambas películas surgen de un discreto movimiento actoral que se prolonga en el tiempo hasta dar curso a la historia. Una puerta se abre en *Dos seres* y de esa célula brota una ficción perfectamente organizada. Qué decir de *Ordet*. Toda la película nacerá de una sutil panorámica sobre el paramento de la granja que, a su vez, se comunicará al lecho vacío de Johannes y de éste a las landas jutlandesas, como una frase musical que busca su desarrollo sinfónico a través del espacio y del tiempo.

El peculiar universo del director danés se formaliza ante nuestros ojos como si hubiera salido de la oscuridad primordial. Sobre la pantalla surge de pronto una mancha de luz y la imagen crece hasta convertirse en un fragmento de vida. Pronto adivinamos que bajo esta realidad hay otra que preexiste y discurre por el surco latente de la ficción. Se trata de un mundo invisible formado por recuerdos, personas ausentes y elementos tácitos que, lejos de volatilizarse, afloran constantemente a la representación, como parte fundamental de ella. Es de ese limbo o trastienda de la que voy a hablar.

No conviene engañarse respecto a la dificultad del cine de Dreyer. Todo cuanto se ve y se escucha en sus películas es comprensible. Lo que lo hace tan complejo, fascinante y misterioso —al margen de su belleza plástica, sin parangón en el arte moderno— es la intrigante capacidad del director para hacer que el alma humana, con sus alegrías, humores y angustias, transite por las austeras imágenes de sus películas, haciéndonos ver lo impalpable en el mundo tangible. Una de las claves del misterio dreyeriano reside, precisamente, en el gran peso dramático que adquiere todo aquello que en apariencia no se ve, pero que gravita en torno a los personajes.



Al comienzo de su carrera de director, cuando rodó *El presidente* y *Páginas del libro de Satanás*, Dreyer se obligaba a meter en sus películas todo lo que le había servido para prepararlas. Detrás de cada imagen podíamos ver al novicio afanado en su concienzuda labor de documentación. Con un coraje y ardor típicamente juveniles, el discípulo de Sjoström y Griffith mostraba sus credenciales por

medio de fórmulas alambicadas, malabarismos temporales y una visión dramática de fuerte raigambre naturalista. Un poco más tarde, concretamente a partir de *La viuda del pastor*, Dreyer renunció a las exhibiciones de fuerza. Siguió preparando sus películas al milímetro y nunca dejó un solo detalle al azar, pero abandonó la idea de abrumar al espectador con informaciones que éste no podía asumir en su totalidad. Se desprendió de todo lo que no le era necesario y empezó a observar el principio de austeridad que marcaría toda su obra posterior.

Lo que distingue al maestro danés de otros grandes directores ascéticos es el valor de sus elecciones. Dreyer integra en una misma entidad fílmica lo escogido y lo desechado, presentando dos realidades de las cuales sólo una es perceptible en primer grado. Cuando Mizoguchi oculta el sacrificio colectivo de los fieles samurais del clan Akó o el triunfal asalto a la fortaleza de Kira en *Los 47 Ronin*, casi paladeamos el sabor de esa renuncia. El mismo pudor nos comunica Bresson en las justas de *Lancelot du Lac*, donde la cámara se sitúa literalmente a los pies de los caballos para no contaminar al espectador con la espectacularidad del combate. Tanto en el oriental como en el francés la acción pasa a convertirse en un fantasma; asistimos a un ritual desintegrador en el que el hecho de armas es aludido mediante procedimientos que contribuyen a extrañarlo como objeto de la representación. Ese tipo de evidencias también son recusadas por Dreyer, cuya mirada, no obstante, busca indagar positivamente en la trastienda de la escena filmada, en su realidad latente. Por ello estimo que su arte está más próximo a la pintura flamenca y a los maestros holandeses de la escuela de Delft.

Veamos un ejemplo. Al contemplar una de las escenas domésticas pintadas por Rembrandt, *Retrato de Ansio y una discípula* o *El armador y su esposa*, percibimos cómo toda una época, con su orden político, leyes económicas y usos sociales, bulle alrededor de los personajes, cuya pálida luz humana destaca sobre las tinieblas del cuarto. En apariencia son obras de género, meras estampas al servicio de los dignatarios comerciales y religiosos; no proporcionan otra noticia de los sujetos que la humilde escena encerrada en los límites del lienzo. Pero el genio de Rembrandt se cierra sobre el motivo escogido y le añade un sentido que trasciende al tema, comunicándonos la experiencia de vida alojada en el corazón de la obra. Así, en el primero de dichos cuadros se detecta el gusto por la enseñanza de la religión en un hogar habitado por la palabra de Dios, y en el segundo la expectación, mezcla de enojo y perplejidad, que suscita en el armador la entrega del inquietante mensaje tras un largo y confortable matrimonio, no exento de sobresaltos. Es este tipo de sensaciones implícitas las que procura el cine de Dreyer, donde lo aparente y lo invisible, lo tangible y lo impalpable, lo audible y lo imperceptible, dialogan en secreto hasta decantar el sentido de cada escena.

Heredero de los maestros antiguos, Dreyer logra, como Rembrandt, que lo incorpóreo adquiera una resonancia y una importancia parejas a la del mundo visible. El autor de *Gertrud* concebía sus películas como enigmas espirituales, pero ese *misterio*, lejos de aletear en alturas inaccesibles, remotas, nace de una sensualidad primaria, hecha de carne y fuego, del fango terrestre, modelado con las manos amorosas de un orfebre aliado con las fuerzas sobrenaturales.

LA OMISIÓN COMO REGLA

En la obra de madurez de Dreyer existen numerosos ejemplos de información elidida. Menudean los aspectos sobreentendidos, cosas sobre las que el director no cree necesario hablar o de las que prescinde en el rodaje, bien por considerarlas supérfluas o porque no aportan nada a la película. Ello no impide que el elemento amputado salga de vez en cuando a la luz, reclame su protagonismo y se deje escuchar, no como ruido de fondo, sino de manera sutil, como un susurro bajo la corriente de un río.

En *La Pasión de Juana de Arco* se nos oculta, por ejemplo, todo el trasfondo histórico, que Dreyer da por sabido. La historia de la Doncella, su relación con el Delfín, las batallas que ganó para Francia y el modo en que fue hecha prisionera por las fuerzas anglófilas no tienen cabida en la película, cuyo autor, empeñado en pulir al máximo su obra, también oculta las identidades de los clérigos que forman el tribunal de Rouen. Cardenales, obispos, deanes, instructores, diáconos, abades, secretarios, doctores y bachilleres: todos integran una institución anónima. Un etcétera. Juana se enfrenta a una corporación multifacética cuyo violento vocabulario excluye el nombre de quienes lo forman.

Si este elemento es muy llamativo, no lo es menos la forma en la que Dreyer articula el proceso de Juana de Arco, en el fondo un sádico cuento infantil donde se nos narra la aventura de una virgen prisionera en el castillo del ogro. El maestro danés soslaya sistemáticamente el espacio fílmico que media entre los clérigos y la acusada en las sesiones del juicio. A lo largo de la vista, el diálogo visual se produce a través de distancias intermedias que Dreyer obvia para sugerir el abismo —no sólo físico— que separa a Juana de sus jueces. Dónde están situados unos y otra carece de importancia. Interesa, en cambio, el constante presagio de un vacío exterminador, el descalabro de la mirada ante el anuncio de la mutilación física, de la extinción corporal, pánico que Falconetti expresa por medio de lágrimas y miradas ansiosas que el director inscribe en un espacio sin historia, en un limbo poblado por máscaras procaces y rostros de tumulto.

Pese al gran trabajo escenográfico que sostiene *La Pasión de Juana de Arco*, Dreyer renuncia a mostrar en su totalidad los decorados. En otras ocasiones fue más lejos y evitó filmar los exteriores de los edificios que con tanto escrúpulo mandaba construir. Por culpa de esta fobia nunca sabremos cómo son, por fuera, la mansión del pintor Zoret en *Mikael*, ni el exiguo hogar de los Frandsen en *Honrarás a tu esposa*, ni el apartamento donde transcurre *Dos seres*, tampoco el domicilio conyugal de *Gertrud*; sin embargo, los interiores se nos muestran con todo lujo de detalles, como si al director sólo le interesara el ámbito privado de sus personajes.

Tanto en *Mikael* como en *Dos seres*, el mundo exterior —entrevisto por una ventana al comienzo de la segunda película— representa una amenaza. El maduro pintor Claude Zoret, protector de *Mikael*, teme que un soplo mundano entre por las ventanas de su mansión, contamine su aire exquisito y destruya las formas apolíneas con las que sus sentidos se recrean en la hora final. En las películas realizadas durante la guerra, la amenaza viene dado por ruidos y voces en *off* procedentes de la calle. La sirena de policía que se escucha al final de *Dos seres* tiene el mismo valor dramático que la trápala cuyo clamor pone sobre aviso a Marte Herlofs al inicio de *Dies Irae*. Otro director menos seguro de sí habría necesitado mostrar el coche celular, a la turba agolpándose en la puerta de la aldeana. Dreyer no. Toma siempre el camino menos convencional y propone soluciones de mayor calado artístico.

Vampyr está poblada por criaturas de las que nada sabemos. Al final de la película recordamos mejor el itinerario fantástico de la cámara que el viaje iniciático emprendido por el anodino protagonista, cuyo interés por lo esotérico se nos antoja poco creíble. Por primera y única vez, Dreyer vacía de psicología

a sus personajes, convertidos en sonámbulos, figuras de un sueño macabro en el que la mirada inteligente de la cámara espía los terribles manjares que se ofrecen a la vista.

En *Ordet*, la segunda fuga de Johannes no precisa de una explicación ulterior. Hubiera sido hermoso que Dreyer, siguiendo el ejemplo de Molander, recortara a su atormentado personaje contra un fondo de olas embravecidas, arrodillado sobre las dunas. Esas imágenes no hubieran desentonado en el conjunto de la película y habrían satisfecho la curiosidad del público. Sin embargo, Dreyer renuncia a filmar el episodio, sustituido por la vana pesquisa de sus familiares, que en la hora más crítica vuelven a salir en su busca. El espectador nunca sabrá adonde fue a parar el místico Johannes ni qué bálsamo le devolvió la lucidez. Su peregrinaje es un enigma. Pero ese desconocimiento constituye una de las grandes bazas de la película, cuya historia está pautada por las sucesivas apariciones y mutis del personaje. No en vano ese sagaz espectador llamado Bernardo Sánchez, padre teatral de *El verdugo*, ha calificado esta película de «vodevil grave».

Cuando *Gertrud* arranca, estamos dispuestos a vivir la emocionante odisea de una mujer que defiende su libertad erótica frente a los mecanismos represivos de una sociedad hipócrita. Ese es, al menos, el programa manejado por una mayoría de espectadores. Además, el dramaturgo sueco Hjalmar Söderberg, autor del original, presta a su adaptador una bonita excusa en forma de maridos cotillas, burgueses maledicentes y mujerucas necias, el coro de *malas lenguas* que acude al homenaje del poeta Gabriel Lidman procedente del teatro de Ibsen. Dreyer no quiere que las oigamos. Su personaje no necesita coartadas. Todo lo que la buena sociedad piensa de ella está implícito en su conducta, en su educación, en sus maneras, en la forma que tiene de eludir a su marido o en el silencio escogido para despedir a su amante tras la amarga explicación que ambos tienen en los jardines de Vall?.

LA MADRE OCULTA

Cari Dreyer perdió a su madre en trágicas circunstancias. Antes de que cumpliera dos años, Gertrud, 1901, una ingestión de fósforo acabó con la vida de la gobernanta sueca Josephine Nilsson y con la del ser que llevaba en sus entrañas; unos meses antes, el futuro director, hermano del hijo abortado, era adoptado por un matrimonio obrero de Copenhague que le dio su apellido. En resumen, Dreyer nunca conoció a su madre. Toda la memoria que pudo con servar de ella fue el calor de su pecho y de sus manos, el vago recuerdo de un bebé, todavía ajeno a la tragedia vivida. Frente a esta fugaz reminiscencia, el director tenía dos caminos: el rechazo o la idealización. Por los datos biográficos de que disponemos, la segunda opción triunfó sobre la primera, pero su cine aporta una información mucho más valiosa.

Dreyer oscila entre dos concepciones de la madre. Por un lado, la vieja matriarca, dura, agria, inflexible, severa, arpía doméstica con un feroz ramalazo de bruja; por otro, la bella madre, abnegada y triste, voluntariosa y discreta, poseedora de un secreto fuego que arde en la entraña más recóndita y femenina de su ser. En el primer grupo se inscriben la fru Margarete de *La viuda del pastor*, Mads en *Honrarás a tu esposa*, la Marguerite Chopin de *Vampyr*, Merete en *Dies Irae* y la madre de Kanning en *Gertrud*. En el segundo cabrían la Siri de *Páginas del libro de Satanás*, Ida en *Honrarás a tu esposa*, Inger en *Ordet* y Gertrud en el drama final del director (puesto que en el original de Söderberg la protagonista ha perdido al hijo que esperaba, dato que Dreyer oculta al espectador). Por lo general, las mujeres del primer grupo doblan en edad a las del segundo, que ya no son jóvenes o que han dejado de serlo por distintos avatares. Climaterio y fecundidad marcan los dos polos de esta visión femenina.

Pero hay otras tres mujeres que Dreyer sitúa en la frontera invisible de dichos grupos. Las tres han expirado mucho antes de que las historias se inicien. Han muerto, pero ello no quiere decir que estén ausentes. Una es la madre de las dos hermanas de *Vampyr*, mujer de la que nada se dice a lo largo de la película, pero cuya piadosa presencia se adivina en todos y cada uno de los decorados de la mansión de Courtempierre, colmados de ménsulas, tapices, vidrieras y objetos de devoción. Otra es la madre de Anne en *Dies Irae*, de la que sí se habla, entre otros motivos, porque la sombra vacilante de sus hechicerías planea sobre la inteligencia de su hija, siempre en la supersticiosa opinión de quienes la llevan a la hoguera y a veces, incluso, en la suya propia.

Majestuosa invención, pero también cuento de hadas, *Vampyr* evoca de manera misteriosa a esa madre ida que sólo ha dejado en herencia un viudo, dos hijas lunáticas, recuerdos de su piedad religiosa y una casa desolada. Su presencia incorpórea es extremadamente frágil y de ello se aprovecha la bruja del lugar, que fuera de campo incita a una de las huérfanas, la vampirizada Léone, a aceptarla por madrastra por medio de un estremecedor sortilegio en el que le solicita que se convierta a una única sangre y a una sola alma.

Algo parecido le pide la *hechicera* Marte Herlofs a Anne Pedersdotter. Las palabras que emplea son más ordinarias que las utilizadas por el vampiro, pero no menos inquietantes. Perseguida por el alguacil, la anciana le pide a la joven que la esconda en su casa so pretexto de que también la madre de Anne fue acusada de brujería. Anne duda, por lo que Marte se ve obligada a recordarle que la joven ha esquivado al verdugo gracias a su matrimonio con el pastor Absalon. Es evidente que Marte, en su desesperación, trata de que Anne se una a su suerte, apelando a una complicidad moral frente a las calumnias del populacho. De hecho, le sugiere la idea de que quien le implora podría ser su madre rediviva y, si se diera el caso, la propia muchacha, ya que «puede llegar un día en que también tú necesites auxilio».

Hay una tercera madre muerta de la que nunca se habla. Reside en *Ordet* y de su persona tenemos noticia a través de la conversación, aparentemente intrascendente, que Inger y su suegro mantienen sobre el amor conyugal. Respecto a esa mujer, el viudo Morten asegura que la amó sinceramente mientras que su nuera, cuyo pudor la obliga a disculparse de inmediato, insinúa que para el marido sólo fue un bastón en el que apoyarse. Tras ese reproche hay un fondo de verdad. En sus gestos y manías, en sus accesos de cólera, en sus dudas, en su socarronería, el personaje del patriarca lleva implícita la huella de su esposa fallecida, a cuya tutela no ha escapado del todo. Aunque le cueste reconocerlo, sin ella le ha sido más difícil vivir; y si no la echa más en falta se debe a que Inger, con su constante quehacer, se ocupa de él, le atiende y, entre café y café, mientras los hermanos están fuera, cubre sus necesidades elementales. Johannes la recuerda de otro modo. Tiene a su madre en el cielo y eso representa para él la mayor de las bendiciones. Así se lo participa a su sobrinita durante la memorable secuencia en que ésta le solicita la resurrección de su madre. La cámara realiza un movimiento envolvente sobre los personajes y en el curso de su desplazamiento, justo cuando Johannes menciona a la difunta, su retrato aparece al fondo de la habitación. Se trata de una típica coincidencia dreyeriana, esto es, nada casual.

En otras películas la madre se va para que Dreyer, sumo prestigeador, haga posible su regreso. El ejemplo más notorio es *Ordet*. La muerte de Inger en la mesa de partos adquiere proporciones de cataclismo para la familia Borgen, pero su resurrección sana todas las heridas, reconcilia a los enemigos, devuelve la fe a sus deudos y restablece la armonía original.

Quienes admiren esta película deben recordar que el director ya había hecho esfumarse a la madre en *Honrarás a tu esposa*, película gemela de *Ordet*. Allí, Ida Frandsen abandona el hogar para que tome su puesto la anciana nodriza Mads. No sin apuros, ésta impone su severa disciplina al tiránico padre de familia, quien acaba por implorar el regreso de la esposa maltratada. Asistimos, de hecho, a un ensayo de la muerte. Mediante la sustitución de la esposa por la nodriza, ambas mujeres hacen probar al sátrapa la hiél del abandono: lo convierten en viudo para que advierta el decisivo papel que su mujer desempeñaba en el ámbito doméstico. Cuando Ida regresa, las aguas vuelven a su cauce y la paz (esa paz que no existía mientras ella vivió) queda milagrosamente restablecida. En ambas películas, la puesta en marcha del reloj de pared equivale al inicio de un nuevo ciclo de vida en el seno de la familia.

DE LA BASE A LA CÚSPIDE

Por último, quiero detenerme en dos secuencias que estimo cruciales para comprender el grado de depuración formal que Dreyer alcanza a partir de elementos elididos. Se trata de dos escenas en cámara ardiente, presididas por las formas oblongas de sendos ataúdes. Me refiero a los desenlaces de *Dies Irae* y *Ordet*.

Dreyer prescinde de los planos de conjunto en la construcción de ambos finales. En vez de elaborar panorámicas, divide el espacio de ficción en secciones o grupos de sentido, identificados con determinados personajes y, en ocasiones, con estados de ánimo que varían a lo largo del episodio. Las dos escenas descansan sobre una base común: la composición horizontal cuyo eje viene determinado por la perpendicular del féretro. A partir de ese ideograma el director realiza una selección de los motivos expuestos a lo largo de la película. Mediante largos pero calculados movimientos, Dreyer remueve en su cedazo los temas propuestos y los va cribando hasta llegar a una imagen pura que constituirá el cénit de su obra. Su apoteosis.

En la película rodada durante la ocupación alemana, la puesta en escena se articula mediante figuras geométricas que se van excluyendo entre sí. Si repasamos la secuencia final de *Dies Irae*, vemos que el funeral de Absalon es introducido mediante un completo movimiento circular por medio del cual vemos a los miembros de una escolanía portando velas y cantando un himno fúnebre. Del círculo pasamos al cuadrado (los sucesivos planos «pendulares» dedicados a los circunstantes) y de éste al triángulo, ejemplificado por el significativo desplazamiento que Martin realiza desde la posición que ocupa junto a Anne hasta el asiento de su abuela después de bordear el féretro donde yace su padre, metáfora diáfana de la traición amorosa del personaje, ganado finalmente para la superstición. Como ya revelé en mi estudio sobre el director, el movimiento escénico que dibuja Martin no es sino la figura invertida de la cruz protestante, cuyo espectro techado cierra la película.

Es importante señalar que, en esta sucesión de figuras, viñetas y cuadros, Dreyer va descartando elementos: primero los niños de la escolanía, después los hombres de iglesia, más tarde el obispo y los deudos de Absalon, hasta que por último se queda con Anne, a la que aísla en un bello plano donde sólo tienen cabida sus palabras de dolor, sus lágrimas y, de fondo, una fantasmal voz infantil que entona un canto ingrátido. El entorno humano que *envolvía* al personaje ha desaparecido; únicamente resplandece su solitaria, vacilante luz.

Doce años después, el director repite la idea con ocasión del sepelio de Inger Borgen. Hubiera sido más impactante para la plástica de *Ordet* que Dreyer escogiese un punto de vista general para contar la escena, perspectiva que se corresponde con las fotografías más divulgadas de esta escena en la

que podemos ver, al igual que en *Dies Irae*, a los miembros del reparto ocupando lugares atractivos dentro de la escenografía, simétricamente dividida por el catafalco. Pero esas imágenes (quizá tomadas en el rodaje o extraídas de los descartes) han quedado para los libros.

Dreyer rueda su escena a partir de secciones que van alternándose y descartándose hasta llegar a la cúspide de la construcción fílmica. De nuevo encontramos los planos pendulares que nos llevan de un personaje a otro, de Peter llegando «con el perdón en los labios» a Mikkel desdeñando su clemencia; de Anders y Anne, quienes pasan por detrás del inconsolable viudo, al patriarca Morten, cuya fe se resquebraja con el paso de los minutos.

Nada está dejado al azar. Dreyer empareja con suma agudeza a sus personajes: por un lado, Morten y Peter, que van a reunirse en la fe de un Dios idéntico e inmutable, el Dios de los patriarcas bíblicos; por otro, Anders y Anne, prometidos en su feliz rincón, dándose luz mutuamente; también el médico y el párroco, a cuyas espaldas aparece la tapa del féretro que debe cubrir a Inger (la ciencia y la religión, impotentes frente al hecho irreversible de la muerte, dispuestas a despachar juntas al cadáver, alineadas en el trámite formal de la extinción); por último, Johannes y la pequeña Maren, enfrentando el ataúd con su credo inocente y vigoroso, ocupando el lugar reservado a la fe.

Después de estas sutiles combinaciones, y al igual que en *Dies Irae*, Dreyer lo reduce todo a una sola imagen. Obrado el milagro, Johannes va a salir del cuadro e intuimos, por la lógica del montaje, que en la siguiente imagen se reunirá con Inger ofreciéndose como supremo redentor y enviado divino. No es así. El peregrino parte por última vez. Su lugar lo toma el incrédulo Mikkel, quien invade el plano para abrazarse a su esposa rediviva. Para volver a abrazar, en el amor de su mujer, la fe de sus padres.

Para Dreyer, el cuadro cinematográfico era lo más parecido al aposento de un hombre, ese hombre cuya personalidad podía conocerse entrando en su habitación, según refería a propósito de *Vampyr*. Pero es evidente que la vida de sus películas no se limita sólo a los hechos que suceden dentro de esa área acotada. Alrededor vibran fuerzas invisibles, fenómenos que penetran de forma sutil en el alma de los personajes y también en la nuestra, espectadores convidados al festín metafísico.

Por eso creo que en el cine de este director irrepetible no toda la información está contenida en el plano, sino que a veces se encuentra más allá de él. Lo que se ve y lo que no pertenecen a esferas que Dreyer condensa en una sola realidad. El modo en el que ambas se tocan dentro de la ficción es lo que hace su obra tan próxima a los misterios cotidianos.

Porque ¿quién puede asegurarnos que hemos abandonado nuestra casa por el mero hecho de cruzar el umbral de la puerta? ¿La hemos dejado atrás o, en nuestra ausencia, hay una parte de nosotros que permanece junto a los objetos familiares, custodiando la memoria inextinguible de nuestros actos? Dreyer dio una sabia respuesta a través de su cine. Cada encuadre es una habitación llena de vida, una vida que, además, no ha surgido por medios artificiales, resultado de la mimesis alcanzada a través de la recreación técnica de la naturaleza conocida. No. Como en los cuadros de Rembrandt o Vermeer, podemos sentir que detrás de cada pincelada hay una verdad espontánea, inefable, un pequeño milagro ante el que nuestra mirada se regocija. En ese misterio se reconoce a la obra de arte. Ya no los personajes sino las personas evolucionan en una habitación arcana, y, cada vez que entramos en ella, nos sorprendemos con cosas en las que no habíamos reparado, aspectos ignorados, presencias que habían pasado inadvertidas para nosotros y que, de repente, nos rozan con su dedo extraño, señalándonos el sutil camino que conduce hacia un mundo desconocido, ese

más allá en el que los humanos vivíamos sin saberlo.

FILMOGRAFÍA DE C. TH. DREYER

1918: PRAESIDENTEN (EL PRESIDENTE)
1919: BLADE AF SATANS BOG (PÁGINAS DEL LIBRO DE SATANÁS)
1920: PRÄSTÄNKAN (LA VIUDA DEL PASTOR)
1921: DIE GEZEICHNETEN (LOS ESTIGMATIZADOS)
1922: DER VAR ENGANG (ÉRASE UNA VEZ)
1924: MIKAEL
1925: DU SKAL AERE DIN HUSTRU (HONRARÁS A TU ESPOSA)
1925: GLOMDALSBRUDEN (LA NOVIA DE GLOMDAL)
1927-28: LA PASSION DE JEANNE D'ARC (LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO)
1930-31: VAMPYR
1943: VREDENS DAG (DIES IRAE)
1944: TVÅ MÄNNISKOR (DOS SERES)
1954: ORDET (ORDET/LA PALABRA)
1964: GERTRUD

Fecha de creación

29/11/2000

Autor

José Andrés Dulce