

Lotte H. Eisner

La Pantalla Diabólica

Panorama del Cine Alemán

Colección
ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

2



Ediciones Loango
Buenos Aires

06 043 046
F 65 copias
Historia del Cine Universal

LOTTE H. EISNER

LA PANTALLA DIABÓLICA

PANORAMA DEL CINE ALEMÁN
INFLUENCIA DE MAX REINHARDT
Y DEL EXPRESIONISMO



EDICIONES LOSANGE. BUENOS AIRES

Colección ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

DIRIGIDA POR
MABEL ITZCOVICH

Título del original en francés
L'ECRAN DEMONIAQUE

Traducción de
LUIS FERRICO COCO

A Giulia Veronesi y a mis amigos de Francia

Es menester calificar simplemente de demoníaco ese comportamiento enigmático frente a la realidad, frente a la unidad sólida y cerrada que ofrece el mundo. El hombre alemán es el hombre demoníaco por excelencia. Parece verdaderamente demoníaco el abismo que no puede salvarse, la nostalgia sin consuelo, la sed imposible de saciar...

LEONOLD ZEELEN: *El Santo Imperio de los Alemanes*, 1925.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINE

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.
Copyright by Ediciones Losange. Bs. Aires, 1955.

PREFACIO

En comparación con la historia cinematográfica de otros países, la del cine alemán comienza tarde. Cualquier juicio respecto de esa iniciación, que se remonta a 1913-14, se reduce a comprobaciones negativas. Las opacas e insignificantes imágenes animadas de Max Skladanowsky, célebre precursor del cine alemán, nada tienen en común con las películas de actualidades ya llenas de vida que por entonces realizaba Louis Lumière. Nada se encuentra en la producción de Oskar Messter que permita recordar, ni siquiera de lejos, el animado impulso, tan "commedia dell'arte", de las viejas películas cómicas de Pathé o Gaumont, ni la perfección de estilo de los "films d'art" franceses, ni la poesía fantástica de Georges Méliès. Todavía no pasan de tanteos las películas de Franz Porten, el padre de la famosa Henny, que en los años 1911-12 rueda lo que podríamos llamar panoramas patrióticos animados: La Reina Luisa y Deutschlands Ruhmestage 1870-71 (Días de gloria de Alemania). Como son igualmente tanteos las realizaciones de Kurt Stark, el primer marido de Henny Porten, entre las que figura La mujer ciega (1911), donde campea un verismo ingenuo y sentimental. Las pantallas alemanas se ven invadidas por melodramas de Max Mack, Joe May o Rudolf Meinert y por comedias simplistas como las de Bolten-Beckers. Joe May y Rudolf Meinert rodarán a continuación películas de aventuras, pero nunca con el encanto de las películas de Louis Feuillade.

No puede llamar la atención que en un país como Alemania, donde predominan las manifestaciones literarias, los escritores alcen su voz para convertir en obra de arte ese espectáculo tan mediocre que es el cine alemán y auspicien el "Autorenfilm", o sea la película concebida por un autor de calidad. El primer autor que recibió el llamado del cine, Paul Lindau —especie de Paul Bourget alemán, en boga hacia fines del siglo pasado—, no mejoró sensiblemente la producción: Max Mack realizó en 1913 El otro, como adaptación de una de sus obras de teatro, una sombría historia de desdoblamiento de la personalidad. Pero, gracias a esos tentativos de los escritores, el danés Stellan Rye pudo rodar la primera versión de El estudiante de Praga (1913), según un argumento de Paul Wegener, y Hanns Heinz Ewers con el mismo Wegener realizar en carácter de autor y director, en colaboración con Henrik Galeen, la primera Golem

(1914). A esas dos películas se debe la importancia que adquirió la preparación de un guión de valor literario en la producción cinematográfica alemana y precisamente por ellas los directores alemanes, para no verse disminuidos por los autores, contribuyeron en mayor o menor grado a redactar sus propios argumentos. Con tales temas fantásticos, el cine alemán había encontrado su camino y ya cobraba fuerzas.

La historia del cine alemán comienza, en consecuencia, en vísperas de la primera guerra mundial, y ello merced a algunas obras dispersas; pero no adquirirá todo su impulso hasta después de la contienda. Llega entonces la gran época del clásico film alemán, época breve por lo demás, ya que no se extiende más allá de 1925-26.

A pesar de algunas obras maestras que aparecieron en los años siguientes, el cine alemán no conocerá nunca más un florecimiento tal, estimulado al mismo tiempo por el teatro de Max Reinhardt y el arte expresionista.

I

PREDISPOSICIÓN DE LOS ALEMANES PARA EL EXPRESIONISMO

¡Los alemanes son, por lo demás, genios entrañados! Con su pensamiento profundo, con las ideas que están buscando eternamente y en todo introducen, se hacen la vida demasiado dura. ¡Basta! Tened el valor de dejaros llevar por vuestras impresiones... y no penséis siempre que será vano todo lo que no sea una idea, algún pensamiento abstracto.

Goethe (Eckermann: Conversaciones con Goethe, año 1827).

Qué época singular la de Alemania en esos años que siguen a la primera guerra mundial: el espíritu germánico se repone a duras penas del derrumbe de su sueño imperialista; los más intransigentes tratan de recuperarse mediante un movimiento revolucionario, pero éste es sofocado inmediatamente. Esta turbia atmósfera alcanza su paroxismo con la inflación, que provoca el hundimiento de todos los valores; y la inquietud innata de los alemanes adquiere proporciones gigantescas.

Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que siempre se abandonaron los alemanes con complacencia, habían florecido ante la muerte en los campos de batalla. Las hecatombes de jóvenes prematuramente segados parecían nutrir la indomable nostalgia de los sobrevivientes. Y los fantasmas, que ya habían poblado el romanticismo alemán, se reavivaban como las sombras del Hades después de beber sangre.

Se encuentra así desencadenada la eterna atracción hacia lo que es oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa y obstinadamente repetida llamada "Grübele", que desemboca en la doctrina apocalíptica del estilo expresionista.

La miseria, la constante preocupación por el mañana, contribuyeron a lanzar a los artistas alemanes en cuerpo y alma hacia ese estilo que, desde 1910, había tendido a hacer tabula rasa de los principios hasta entonces básicos del arte y cuyas exigencias violentas permitían, por lo menos, una rebelión intelectual.

Para analizar el fenómeno del expresionismo en toda su complejidad, en toda su ambigüedad, conviene —por paradójico que pueda parecer—, antes que recurrir al dominio plástico o gráfico,

seguir las huellas del movimiento a través de las declaraciones literarias de la época. Porque para los alemanes —ese “pueblo de pensadores y poetas”— toda manifestación artística se convierte inmediatamente en dogma; la ideología sistemática de su “Weltanschauung” se aferra principalmente a una interpretación didáctica del arte.

Escuchamos, por ejemplo, el dithirampo entonado en 1919 por el gran teorizador de este estilo, Kasimir Edschmid, en su obra “El expresionismo en la literatura y la poesía modernas”. Allí se advierte, más tangible que en ninguna otra parte, la piedra angular de la concepción expresionista.

El expresionismo, declara Edschmid, se alza contra el “desmembramiento atómico” del impresionismo que refleja los tornasolados equívocos de la naturaleza, su inquietante diversidad, sus efímeros matices; y lucha al mismo tiempo contra la calcomanía burguesa del naturalismo y la finalidad mezquina que éste persigue: fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana. El mundo está allí, sería absurdo reproducirlo tal como es, pura y simplemente.

El expresionismo ya no ve, tiene “visiones”. Según Edschmid, “la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre”, no existe; sólo existe la visión interior que provocan. Los hechos y objetos nada son por sí mismos; es menester profundizar su esencia, distinguir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que “a través de ellos se apodera de lo que hay detrás” y permitirá que se conozca su verdadera forma, liberada de la sofocante opresión de una “falsa realidad”. El artista expresionista, que no es receptivo sino verdaderamente creador, busca no un efecto momentáneo, sino la significación eterna de hechos y objetos.

Es necesario, dicen los expresionistas, desligarse de la naturaleza y esforzarse por destilar “la expresión más expresiva” de un objeto. Todas estas exigencias tan tanto confusas del expresionismo fueron explicadas por Bela Balazs en su libro “El hombre visible”; puede estilizarse un objeto acentuando su “fisonomía latente”.

Es así como habrá de penetrarse su aura visible.

La vida humana, proclama Edschmid, superando al individuo participa de la vida del universo; nuestro corazón late al ritmo del mundo, está vinculado a todo acontecimiento: ¡el cosmos es nuestro pulmón! El hombre ha dejado de ser un individuo ligado a un deber, a una moral, a una familia, a una sociedad; la vida del expresionista escapa a toda lógica mezquina y a la esfera de las causalidades. Liberado de todo remordimiento burgués, sin admitir más que el prodigioso barómetro de su sensibilidad, se abandona a sus impulsos. La imagen del mundo se refleja en él con su pri-

mitiva pureza; nosotros creemos la realidad, la imagen del mundo sólo existe en nosotros.

He ahí bastante contrastes y contradicciones. Por una parte, el expresionismo representa un subjetivismo llevado hasta el extremo; y, por otra, esta afirmación de un yo totalitario y absoluto, forjador del mundo, se aproxima a un dogma que implica la abstracción completa del individuo.

La naturaleza no es la única que se pone en el Index en esta gran confusión de sentimientos: la psicología, esa servidora complaciente del naturalismo, también es condensada. ¡Que perezcan con ellas las leyes y concepciones de una sociedad conformista y las tragedias que provocan las mezquinas ambiciones sociales!

El intelecto es lo que priva. Edschmid proclama la dictadura del espíritu que tiene por misión modelar la materia; exalta la actitud de la voluntad constructiva, una revisión total del comportamiento del hombre. Al hojear la literatura expresionista alemana, se encuentran siempre los mismos términos de un vocabulario estereotipado: son palabras y frases como “tensión interior”, “fuerza de expansión”, “inmensa acumulación de concentración creadora” o “juego metafísico de intensidades y energías”; se encuentran igualmente, en difícil equilibrio, expresiones como “dinamismo”, “densidad” y, sobre todo, esa palabra “Ballung”, noción casi imposible de traducir y que podría equivaler a “cristalización intensiva de la forma”.

Conviene todavía decir una palabra acerca de “la abstracción” tan frecuentemente evocada por los dogmáticos del expresionismo. En su tesis de doctorado “Abstraktion und Einfühlung”, publicada en 1907, Wilhelm Worringer, especie de Oswald Spengler de la historia del arte y tan místico como él, anticipa buena parte de los preceptos del expresionismo, lo que prueba hasta qué punto dichos axiomas estéticos se identifican con la “Weltanschauung” alemana.

La abstracción, dice Worringer, nace de la gran inquietud que experimenta el hombre aterrorizado por los fenómenos que advierte en torno de sí y cuyo mensaje no puede descifrar, como tampoco sus misteriosos contrapuntos. Esta angustia primordial del hombre frente a un espacio ilimitado suscita en él el deseo de arrancar los objetos del mundo exterior de su ambiente natural o, mejor aún, liberar al objeto de sus lazos con otros objetos; en suma, tornarlo “absoluto”.

El nórdico, sigue explicando Worringer, siempre nota la presencia de un “velo entre él y la naturaleza”; por ello aspira a un arte abstracto. Los pueblos afligidos por una discordancia interior y en busca de obstáculos casi invencibles, necesitan de este patetismo inquietante que empuja a la “animación de lo inorgánico”. El hombre mediterráneo, tan perfectamente armónico, jamás conocerá el éxtasis de la “abstracción expresiva”.

Y ahí tenemos la fórmula paradójica que predica la turbia mística del expresionismo.

Es necesario, exige todavía Edschmid, que todo se mantenga en estado de boceto, vibre de tensión inmanente, que se salvaguarden una efervescencia y una excitación perpetuas. Este paroxismo que sienten los alemanes por el dinamismo se encuentra en todos los dramas de esta época, que se ha llamado más tarde el "O Mensch Periode", o sea, "la época del Ah Hombre". Con referencia a "El mendigo", de Reinhard Sorge, una pieza escrita en 1912 y prototipo del género, un crítico hace una observación que resulta valerosa para todas las obras de ese momento; el mundo se ha tornado tan "permeable" que en todo momento parecen surgir a la vez el espíritu, la visión y los fantasmas; los hechos exteriores se truecan sin cesar en elementos interiores y los incidentes psíquicos se exteriorizan. ¿No es precisamente esta atmósfera la que encontramos en las películas clásicas del cinematógrafo alemán?

II

GÉNESIS DEL FILM EXPRESIONISTA

Hablando de Caligari, el film se impone por su ritmo. En un principio lento, voluntariamente laborioso, trata de atraer la atención. Luego, cuando se lanzan a girar las ondas dentadas de la Kermesse, la acción da un salto, se activa, huye y no nos deja hasta la palabra "fin", aguda como una bofetada.

Louis Delluc: Cinéa, año 1922.

"LA CASA SIN PUERTAS NI VENTANAS" (1914). "EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI" (1919)

Es evidente que la inclinación hacia los contrastes violentos que la literatura expresionista ha traducido en fórmulas talladas a golpes de hacha, así como la nostalgia del claroscuro y de las sombras, innata en los alemanes, han encontrado en el arte cinematográfico su forma ideal de expresión. Las visiones incubadas por un estado de alma vago y turbio, no podían hallar una forma de evocación más adecuada, al mismo tiempo concreta e irreal.

Sólo unos pocos recordarán que El gabinete del Dr. Caligari no es el primer film entre las muestras expresionistas alemanas. Había sido precedido, en 1914, por La casa sin puertas ni ventanas, realizada en Alemania por el director danés Stellan Rye. El hecho es poco conocido, sobre todo, en el extranjero, y la obra precursora llegó a caer de tal modo en el olvido a partir de 1922, que en "Cinéa", la famosa revista de Louis Delluc, un crítico se refiere al "caligarismo" de esa película que, en efecto, sólo se presentó

en Francia después del éxito que significó la de Robert Wiene.

El expresionismo de Caligari es, por lo demás, mucho más completo, porque, en La casa sin puertas ni ventanas, los contornos de la arquitectura apenas si habían sido deformados. Recordemos esa vivienda herméticamente cerrada; no es, en suma, otra cosa que una iglesia escandinava de madera, abigarrada, lo mismo que su cerca, de extravagantes zigzags. Se levanta en medio de un ambiente natural, sobre una llanura sin misterios, donde un árbol esbelto constituye la sobria réplica de un torreón. Caligari, en consecuencia, sigue siendo la obra cinematográfica expresionista por antonomasia. Si se deseara encontrarle antecedentes estilísticos, sería justo hacer referencia a un curioso film en episodios rodado en 1916: Homunculus, de Otto Rippert.

La realización de Caligari se caracterizó por incidentes que luego relataron en forma distinta los diversos responsables de esta obra tipo.

Gracias a las explicaciones de uno de los autores del guión, y que anota Kracauer en su libro "De Caligari a Hitler", se sabe que el marco en que transcurre el drama fue modificado apresuradamente y a pesar de la oposición de los dos autores. Por ello es por lo que la acción está falseada y reducida finalmente a las alucinaciones de un demente. Los autores, Carl Mayer y Hans Janowitz, por el contrario, tuvieron la intención de hacer encarnar en la persona del Dr. Caligari, director de un asilo de alienados y bufón de feria, el absurdo de una autoridad antisocial.

Erich Pommer, atento supervisor de Caligari, expresa que los autores le sometieron el argumento y le comunicaron la intención de solicitar los decorados correspondientes a Alfred Kubin, dibujante y grabador visionario, cuyas obras demoníacas parecen surgir de un caótico claroscuro. Realmente, el Caligari de Kubin hubiera estado lleno de visiones goyescas y el cine mudo alemán, sin necesidad de hacer el rodeo erizado de obstáculos que lleva a la abstracción, podría haber logrado inmediatamente la atmósfera tenebrosa y alucinante que le es propia. Porque Kubin, oriundo de Praga, lo mismo que Janowitz, conocía todos los horrores de un mundo intermedio en aquella misteriosa ciudad, donde el medioevo sobrevivía en las callejuelas tortuosas del "ghetto". En notas autobiográficas que aparecieron en 1922, relata sus vagabundeo por calles oscuras, presa de una fuerza oscura y maléfica que le impulsaba a evocar cosas y paisajes extraños, situaciones terribles o grotescas. Luego, al entrar a un pequeño salón de té, todo le parece insólito y las muchachas que sirven se le antojan muñecas de cera movidas por no se sabe qué mecanismo singular. Tiene la impresión de que su intrusión ha sorprendido a los pocos clientes sentados frente a sus mesas y completamente irreal, semejantes a sombras que tramaran satánicas conspiraciones. El fondo del salón, adornado con un piano mecánico, le parece sospechoso, una

trampa. ¿No habrá quizá, detrás de ese pianito, un antro sangriento hundido en el claroscuro? (Y no podemos sino lamentar que no se haya encomendado a Kubin, ese pintor de pesadillas vivientes, la realización de los decorados de *Caligari*.)

Pommer, práctico y realista, dice que mientras Mayer y Janowitz le "hablaban de arte", él consideraba por su parte el argumento desde un punto de vista muy distinto. "Ellos tendían a la experimentación", escribe en 1947, "y yo, por mi parte, no pensaba más que en realizar una producción relativamente poco costosa." La ejecución de los decorados en tela pintada representaba una gran economía, desde todo punto de vista, frente a escenarios de cartón piedra o a cualquier otro material semejante y, además, facilitaba considerablemente la realización del film en una época en que tanto el dinero como las materias primas eran particularmente escasos. Por otra parte, en Alemania se padecía todavía el contra-golpe de una revolución sofocada y la situación económica era tan inestable como el estado de ánimo, todo lo cual creaba una atmósfera propicia a los intentos exploratorios en materia de estilo y a los ensayos audaces. El director de *Caligari*, Robert Wiene, reclamó luego en Londres la paternidad absoluta de la concepción expresionista de la película, mientras que los decoradores Herman Warm y Walter Röhrig (elegidos por Pommer en lugar de Kubin), jamás ocultaron haber sido ellos quienes impulsieron, de acuerdo con el diseñador del vestuario, Walter Reimann, sus ideas más avanzadas a un Robert Wiene un tanto indeciso.

No es el placer de relatar anécdotas lo que nos empuja a exponer aquí los incidentes acaecidos durante la realización de *Caligari*, sino que consideramos que en ellos está patente uno de los principios del cinematógrafo alemán: el papel esencial desempeñado por el autor y el equipo técnico. Por las mismas razones, el cine alemán de la época muda ignora —con excepción del film abstracto— una vanguardia que pueda considerarse tal, como existe en Francia. En Alemania, la industria se apoderó inmediatamente de todos los elementos artísticos, en la seguridad de que, a la larga y fatalmente, las películas habrían de rendir beneficios económicos.

El decorado de *Caligari*, al que a menudo se ha reprochado ser demasiado chato, ofrece empero cierta profundidad brindada por perspectivas voluntariamente falseadas y callejas al sesgo que se entrecortan bruscamente en ángulos imprevistos; otras veces esta profundidad está dada por un telón de fondo que representa la prolongación de esas callejuelas mediante líneas onduladas. Es una plástica intrépida reforzada todavía por los cubos inclinados de las casas destartalladas. Sobre una vaga extensión de rutas oblicuas, las líneas curvas o rectas convergen hacia el fondo: un muro que recorre la silueta del sonámbulo, Cesare, la cresta delgada del techo sobre la cual se arroja con su presa a cuestras, los senderos abruptos que escala en su huida.

Pero esas curvas, esas líneas que escapan al sesgo, tienen en sí, como nos señala Rudolf Kurtz, el autor de "*Expressionismus und Film*", una significación netamente metafísica, porque la línea oblicua tiene sobre el espectador un efecto muy diferente al de la recta y las curvas inesperadas provocan una reacción psíquica de un orden totalmente distinto que las líneas de corte armonioso. Los ascensos bruscos, las pendientes escarpadas, en fin, desatan en el alma respuestas que difieren totalmente de las que suscita una arquitectura rica en transiciones.

Lo que interesa aquí es crear la inquietud y el terror. La diversidad de planos, por lo tanto, se convierte en una preocupación secundaria.

En *Caligari* la interpretación expresionista ha logrado con rara exactitud evocar la "fisonomía latente" de una pequeña ciudad medieval de callejuelas tortuosas y sombrías, pasajes estrechos apretados entre construcciones descascaradas, cuyas fachadas inclinadas no dejan penetrar nunca la luz del día. Las puertas cuneiformes de pesadas sombras y las oblicuas ventanas de marcos deformados por el uso parecen roer las paredes. Ante la extraña exaltación que se cierne sobre este sintético decorado de *Caligari*, recordemos una declaración de Edschmid: "El expresionismo evoluciona en perpetua excitación." Esas casas, o ese pozo esbozado apenas en el ángulo de un callejón, parecen realmente vibrar con una extraordinaria vida interior. "El carácter antediluviano de los utensilios se despierta", dice Kurtz. Hemos aquí ante el patetismo inquietante que origina, según Worringer, la animación de lo inorgánico.

Esta impresión no emana solamente del extraño don que poseen los alemanes, habituados a las leyendas primitivas para animar los objetos. En la sintaxis normal de su lengua los objetos tienen una vida activa, completa; para hablar de ellos se sirven de los mismos adjetivos y verbos que emplean para hablar de los seres vivos, se les prestan las mismas cualidades; por eso actúan y reaccionan en la misma forma. Mucho antes del expresionismo, este antropomorfismo fue empujado a ultranza. En 1879 un escritor alemán, Friedrich Vischer, habla bastante seriamente en su novela "*Auch Einer*" de la "perfidia del objeto" que espía con un goce maligno nuestros vanos esfuerzos para dominarlo. Bajo esta misma luz aparecen ya los objetos embrujados del obsesionado universo de Hoffmann. (El objeto animado será siempre la obsesión del narcisismo alemán). Dentro de la fraseología del expresionismo, la personificación del objeto se amplía: la metáfora se expande para mezclar personas y objetos.

En consecuencia, la calle resulta frecuentemente diabólica para los autores de lengua alemana: en el *Golem*, de Gustav Meyrink, las casas del Ghetto de Praga, que crecen al azar como malas hierbas, parecen estar dotadas de una vida páfida y hostil "cuando la

bruma de los atardeceres de otoño se estanca en las calles y oculta su mímica, apenas perceptible". Tienen la facultad de privarse de su vida y de sus sentimientos durante el día; entonces los prestan a sus habitantes, enigmáticas criaturas que viven en los trasfondos de su alma y deambulan sin voluntad, débilmente animados por la presencia de una invisible corriente magnética. Pero durante la noche las casas reclaman su vida con un interés usurario a esos habitantes irreales: se verguen con facciones sardónicas, llenas de una indecible maldad. Las puertas se transforman en fauces entreabiertas y gargantas capaces de lanzar estridentes gritos.

"La fuerza dinámica de los objetos", declara Kurtz, "aúlla su exigencia de seres creados". Es la explicación de la obsesión que impregna el hechizante decorado de *Caligari*.

La deformación de los objetos, esencial para el arte expresionista, ¿se provoca únicamente por medio de variaciones luminosas, por efluvios atmosféricos o por los imponderables de la distancia?

No debe subestimarse el poder de abstracción que va unido a la visión expresionista. Mediante una deformación seleccionada y creadora, como nos enseña Georg Marzyski en su libro *"Methode des Expressionismus"* (1921), el artista dispone de medios que le permiten representar la complejidad psíquica con intensidad: al vincularla a un complejo óptico puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su "alma". Los expresionistas sólo recurren a imágenes sedimentadas en la memoria, y es así como llegan a esos muros oblicuos carentes de toda realidad estática. Una de las características de las "imágenes imaginadas" es representar los objetos en escorzo, vistos desde lo alto, captados con una cámara que se precipita sobre ellos; este punto de vista facilita una presentación precisa del conjunto, y con ello puede evitarse en gran parte el entrecruzamiento de las líneas.

Tampoco debemos olvidar que los alemanes son aficionados a las visiones producidas por espejos deformantes. Los escritores románticos ya habían apuntado algunas alteraciones de las formas. Un héroe de Ludwig Tieck, por ejemplo, William Lovell, describe esta impresión de un universo flotante e impreciso: "las calles se me aparecían entonces como hileras de casas contrahechas, con sus habitantes dementes representando el papel de seres humanos..." Las calles de que hablan Kubin o Meyrink, las de los decorados de *Caligari*, ¿no hacen a esta frase un eco perfecto?

En la visión de un calabozo, donde los rasgos negros de ángulos y aristas se apretujan hacia arriba, la abstracción extrema y la total deformación del decorado de *Caligari* logran su punto culminante. El efecto de opresión se aumenta por la prolongación de las líneas hacia la tierra, apuntando sus flechas en la dirección del lugar en que se encuentra acurrucado el prisionero, cargado de cadenas. En este infierno, el recortado rombo de una ventana fuera de todo alcance parece una burla. Los decoradores de *Caligari* lo-

garon allí dar la idea de la cárcel en lo absoluto, en su "expresión más expresiva".

Herman Warm, uno de los decoradores de *Caligari*, declara: "Es menester que la imagen cinematográfica se convierta en grabado." Pero el famoso claroscuro del cine alemán no nació de esta sola premisa. *Homunculus*, película en episodios, prueba claramente que su realizador, Rippert, ya había comprendido todo el efecto que puede extraerse de los contrastes de negro y blanco.

El decorado es lo que impone a los actores una acción estilizada. Werner Krauss, en el papel del demoníaco Dr. Caligari, y Conrad Veidt, en el del siniestro sonámbulo, son sin embargo los únicos que se adaptan realmente a él por la concentración de su juego escénico y de su fisonomía. Merced a una reducción de los gestos y la mímica, llegan a movimientos casi lineales que —a despecho de algunas curvas insidiosas— resultan tan bruscos como los truncados ángulos del decorado; por otra parte, sus evoluciones nunca sobrepasan los límites de cierto plano geométrico.

Krauss y Veidt, afirma Kurtz, dan a su accionar una intensidad que está de acuerdo con la concepción metafísica del decorado. Con el fin de llegar a "una síntesis dinámica de su ser", han suprimido deliberadamente de su actitud todas las articulaciones intermedias.

Anotemos que los personajes de *Caligari* y Cesare resultan perfectamente adecuados a la concepción expresionista: el sonámbulo, arrancado a su ambiente cotidiano, privado de toda individualidad, criatura abstracta que mata sin motivo ni lógica. Mientras que su amo, el misterioso Dr. Caligari, sin la menor sombra de escrúpulos humanos, actúa con esa insensibilidad extrahumana, ese desafío a la moral corriente que exaltan los expresionistas.

Si bien *Caligari* no hizo escuela en el sentido propio de la palabra, lo cierto es que los cineastas alemanes recibieron su influencia. Al año siguiente, el mismo Wiene intentó ofrecer una continuación del "caligarismo" con su película *Genuine*.

Había elegido como argumentista precisamente al de *Caligari*, Carl Mayer, que desde su primer libro había revelado un gran talento y su particular comprensión del cinematógrafo. Este hombre que no ha dejado ninguna novela, que solamente escribió para el cine, estaba dotado de un extraordinario poder visual: concebía inmediatamente una acción en imágenes, como un guión cinematográfico. Pero ni eso ni el ritmo que confería a cada una de sus obras, pudieron impedir que *Genuine* fuera un fracaso. Sobre un fondo confuso, del tipo del papel pintado "moderno" concebido por el espíritu de artesanos de Munich, decorado que realizó el pintor Cesar Klein, se movían los actores sin relieve y sin conseguir imponerse con sus actitudes naturalistas.

Sin embargo, Wiene había comprendido la carencia plástica de *Genuine* y para rodar su *Raskolnikoff* se procuró los servicios de un arquitecto calificado, Andrei Andreiev. Gracias a éste, la película

posee algunos planos en que decorados y personajes parecen verdaderamente surgir del universo de Dostoyevsky, y actuar los unos sobre los otros como animados por una especie de mutua alucinación. La casa de la escalera, con sus zócalos carcomidos y en la que faltan muchos barrotes, cuyos peldaños se pueblan de fantasmas, nos hace presentir ya la escalera invadida de sombras desfiladas por la que ascenderá Lulu en la película de Pabst, arrastrando consigo a Jack el Destripador hacia su destino común.

Otra película dejó advertir una concepción más artificial: *Von Morgens bis Mitternacht* (Desde el alba a medianoche), realizada por Karl Heinz Martin, director teatral. Aquí todos los decorados e incluso las caras y ropas de los protagonistas habían sido estriados con líneas o realizados con manchas blancas u oscuras que representaban luces y sombras sobreagregadas. Pero, en lugar de reforzar el volumen de las formas, este artificio sólo sirvió para borrar los contornos. En *Torgus*, película de Hans Kobe, el expresionismo se limita a los adornos y los contornos naturales han sido respetados; los muebles, empero, también fueron estriados en la misma forma, única tentativa de destruir las relaciones normales que los objetos mantienen entre sí. Allí se distingue claramente esta disonancia que caracteriza a muchas películas expresionistas —con excepción de *Caligari*, más unificada que las otras—, disonancia inevitable cuando se trata de crear una atmósfera en la que es necesario conceder valor a elementos casi impresionistas y donde el intento de abstracción se limita a una estilización del decorado. Así ocurrirá que en *Torgus*, la ornamentación mural expresionista de un salón de hostería parece borrarse bajo la humareda y los reflejos de una araña.

En *Caligari*, la distorsión se justificaba, teniendo en cuenta que las imágenes representaban la visión de un loco; en *Von Morgens bis Mitternacht*, el punto de vista es diferente: vemos objetos y personas tal como los concibe el cajero arrancado por el azar de su conciencia y sus turbios deseos. En consecuencia, las formas que para él adquieren importancia se tornan gigantescas y, de acuerdo con los preceptos del expresionismo, se liberan de toda relación y proporciones lógicas con el ambiente. Otros objetos, los que no tienen significación para su psique, se esfuman o empujéscen hasta la más mínima expresión.

Nos encontramos aquí frente al secreto de los afectos fantásticos que hay en muchas películas alemanas: lo volvemos a encontrar todavía inmanente en el torbellino de imágenes de *Fantasma*, el film de Murnau, y en las visiones de la multitud captadas por los ojos de un acróbata de *Variété*, la película de Dupont. Allí reside asimismo el poder de un film como *Narcosis* (1929), de Alfred Abel, en que los espectadores ven sobre la pantalla las imágenes surgidas en el subconsciente de la joven que se nos ha mostrado

sobre la mesa de operaciones. Y este será, en cierto modo, el procedimiento utilizado por Erno Metzner para su película de corto metraje *Ueberfall* (Ataque) en 1928, en que los ensueños de un herido que ha sido golpeado por un vagabundo se reflejan con la ayuda de espejos cóncavos o convexos.

Pero hay sobre todo un film en que el director, aprovechando todas las experiencias precedentes del expresionismo, las transportó sin embargo al procedimiento tradicional: se trata de *Secretos de un alma* (El caso del profesor Mathias), de Pabst. Algunos planos, que reproducen los sueños de un rechazado, jamás habrían sido rodados sin el precedente del período expresionista. Es dentro de ese estilo donde Pabst descubrió los medios de dar relieve luminoso e irreal a los objetos o personajes, deformar la perspectiva arquitectónica y falsear las proporciones relativas de los elementos de este mundo.

III

MAGIA DE LA LUZ. LA PENUMBRA

La doble homología es sin duda una violencia, y se me dirá que está en contra de la naturaleza; pero si está en contra de la naturaleza, yo agrego inmediatamente que es superior a la naturaleza; digo que es un golpe asado del maestro, con el que demuestra genialmente que el arte no está sometido del todo a las necesidades impuestas por la naturaleza, sino que tiene sus leyes propias.

Goethe, durante una discusión acerca de un paisaje de Rubens en el que se distinguen los fuertes de inundación. (Zerkmann: Conversaciones con Goethe, 1827.)

INFLUENCIA DE MAX REINHARDT. "EL GOLEM" (1920).

"LA CRÓNICA DE GRIESHUUS" (1925)

Estamos acostumbrados a considerar que los famosos claroscuros de las películas alemanas son atributo esencial del expresionismo y derivan principalmente de un drama expresionista, "El mendigo", de Sorge, puesto en escena por Max Reinhardt en 1917.

Efectivamente, todo se encontraba allí: el contraste o, si es que así puede decirse, el "entrecuchar" de luces y sombras; la brusca iluminación de un personaje o de un objeto por el rayo estridente del proyector para concentrar la atención del espectador, y la tendencia a dejar, en ese preciso momento, a todos los demás personajes y objetos sumidos en vagas tinieblas. Era la traducción visual del axioma expresionista que ordena no apuntar sino a un objeto elegido en medio del caos universal y arrancarlo a toda vinculación intermediaria. Y hasta ese halo fosforescente que contornea una cabeza y se esfuma en el mundo nocturno, o el haz de aguda luz

que hacía resaltar como un grito la blanca mancha de la cara, ya se anticipaban allí.

Max Reinhardt, impresionista de viejo cuño, cumplió aquí una realización rigurosamente expresionista con intento de realzar todo el contenido simbólico del drama. Ésta no era, sin embargo, la primera vez que abordaba la magia hechizante de la iluminación. Siempre se había complacido en moldear las formas mediante la cálida luz vertida milagrosamente por una fuente invisible, multiplicar esas fuentes, redondear, fundir y horadar las superficies mediante el terciopelo de las sombras, con el único fin de suprimir todo verismo y naturalismo minuciosos, estilo tan caro a la precedente generación.

Durante los últimos años de la guerra de 1914-18, Max Reinhardt —a quien se había reprochado con frecuencia la parte preponderante que asignaba al decorado en sus realizaciones—, se vio obligado, por la escasez de materias primas y las dificultades financieras, a abandonar la suntuosidad de sus construcciones. Se limitó a situar en un decorado fijo, de preferencia entre dos inmensas columnas, todas las escenas de una misma pieza que podían desarrollarse en sitios distintos. La luz y la oscuridad adquirieron entonces un nuevo sentido, como substitutos de la riqueza arquitectónica o para animar y transformar un decorado único: las iluminaciones cambiantes que se entrecruzaban y oponían eran el único medio para aliviar la mediocridad de los telas "Ersatz" y para producir una intensidad variable de atmósfera, según las exigencias de la acción. Muchas veces, una escena breve y vehementemente surgía luminosa en medio de las tinieblas, y toda la fuerza de este intermezzo era tragado como por encanto, en el momento deseado, por una noche implacable, y sin que por ello, un segundo más tarde, la luz no estallase bruscamente sobre otra escena, en los cambios que permitía el escenario giratorio del Deutsches Theater o la vasta pista del Grosses Schauspielhaus. Reinhardt extrajo de la situación una nueva forma de agrupar a los personajes, de captarlos en toda su plasticidad realzada por la luz; una multitud, por otra parte, resulta mucho más densa sumida en el secreto de las sombras. (Lubitsch, instruido por Reinhardt, lo comprendió muy bien al rodar *La mujer de Faraón*). Esos sistemas de iluminación aumentan la tensión de una atmósfera, el patetismo de un destino trágico y hasta la sabrosa picardía de una commedia dell'arte.

Por todo ello, los directores de películas alemanas no tenían ninguna necesidad de recordar la puesta en escena de "El mendigo" para servirse, a su vez, de los mágicos efectos de un claroscuro que les era familiar desde hacía años.

La prueba la encontramos en la película en episodios *Homunculus*, muy poco conocida y rodada mucho antes de la realización de "El mendigo". En aquella obra precursora se encuentran todos los contrastes en blanco y negro, los choques de luces y sombras, y

todos los elementos clásicos del cine alemán, desde *Las tres luces* hasta *Metrópolis*.

La verdadera Alemania —no olvidemos que Reinhardt era hebreo—, prefiere sencillamente la penumbra a la luz. En su "Declinación de Occidente", manifiesto muy revelador de la "Weltanschauung" alemana, Oswald Spengler exalta la bruma, el enigmático claroscuro, lo "kolossal" y la soledad infinita. Ese espacio limitado tan grato al "alma fáustica" del hombre del norte nunca es claro ni límpido, sino que flotan en él effluvis tenebrosos y densos; el Walhall germánico —símbolo de la aterradora soledad— está invadido por una bruma grisácea donde reinan héroes antisociales y dioses hostiles.

El alma "fáustica" de Spengler, cautivada por esa nebulosidad, tendrá predilección por el color castaño —"el castaño de taller de Rembrandt". Ese castaño, "color protestante" que no aparece en el arco iris y es por ende "el más irreal de todos los colores"; es el color del alma, se convierte en emblema de lo trascendental, lo infinito y "espacial". La adoración del color castaño, de los tonos parduscos y, fatalmente, de la sombra, se remonta al famoso libro de Julius Langbehn, "Rembrandt educador" (publicado en 1890), donde se considera que Rembrandt representa el tipo del arto auténtico, dotado del carácter claroscuro de los oriundos de la Baja-Alemania. En consecuencia, y como todos los alemanes, Rembrandt —maestro del "negro bilioso", de lo melancólico—, busca constantemente, según Langbehn, "el lado oscuro de la existencia, la hora crepuscular en que la sombra parece más sombra y la claridad más claridad". El claroscuro es quizás el color "bajo-alemán" por excelencia, ya que el alemán es "al mismo tiempo duro y tierno".

Al leer algunas frases de Jean Paul (ese romántico demasiado olvidado por aquellos que citan a Hoffman a cada paso), sobre todo en su "Titan", escrito en 1802, tenemos la impresión de estar asistiendo a una película alemana que se desarrolla ante nosotros. Nos habla, por ejemplo, de una habitación "claroscura" en que el alma se estreñece porque un rayo de sol, semejante a una extraña quemadura, atraviesa la alta ventana, y porque el polvo suspendido en el ambiente, animado y en cierto modo "resucitado", se agita en la luz como si a cada instante fuera a adquirir forma.

El paisaje participa evidentemente de esta obsesión por el claroscuro. En su "Hyperion", escribe Hoelderlin: "A menudo mi corazón se complace en esta penumbra. Cuando contemplo la naturaleza insondable, no sé por qué este idolo velado me atrae lágrimas sagradas de bienaventuranza." El mismo Hoelderlin llega a preguntarse: "¿Será esta penumbra nuestro elemento?", e incluso: "¿es la sombra la patria de nuestra alma?"

Eterno amor por lo indeciso, o sea por la noche, a cuya gloria ese tísico ruisecor que es Novalis compone lánguidos himnos, para encontrar en ella mejor refugio lejos de la luz "pobre y pueril".

lejos de la vida hostil. Atraído por el oscuro seno maternal de esa noche, dispensadora de ensueños y del definitivo adormecimiento, Novak en el fondo no busca en ella sino el eco de su inquietud. Como en el turbio paroxismo de un Zaratustra, encontramos aquí la híbrida nostalgia de las tinieblas, tan común entre los alemanes: "Yo soy luz. Ah, ¡si fueras noche! ¡Por qué no seré sombras y tinieblas! Cómo abreviaría mi sed en los pechos de la luz."

Spengler, teórico del misticismo, ha tratado de poner en claro las determinantes de estas preferencias: la luz del día impone límites al ojo, crea objetos corpóreos. La noche disuelve las formas; el día disuelve el alma. Y en este sentido puede decirse, siempre según Spengler, que la oscuridad es un atributo típicamente germánico; en los Eddas, la epopeya escandinava, existía ya "la huella de esas noches en que Fausto medita en su gabinete de trabajo".

El alma faustica del nórdico se abandona a los espacios brumosos, mientras un Reinhardt forja su mundo mágico con ayuda de la luz y emplea la oscuridad sólo como elemento de contraste.

Así está la doble herencia del cinematógrafo alemán.

Paul Wegener, que durante años formó parte de la compañía de Reinhardt en calidad de actor, era una personalidad demasiado vigorosa como para satisfacerse con la imitación de la puesta en escena reinhardtiana. Por lo tanto, adaptó al arte cinematográfico la magia de iluminación que bañaba la escena en el *Deutsches Theater*.

Durante los años de guerra, Wegener había rodado "*Märchen filme*" como *Rübezahl's Hochzeit* o *Rattenfänger von Hameln* entre los peñascos del Riesengebirge y en las pendientes bañadas por el sol o en las aldeas medievales a orillas del Rhin, y de ese trabajo en medio de decorados naturales había conservado la fluidez de atmósfera que supo mantener hasta en su *Golem*, rodado en estudios. Una levedad de aire libre flota sobre las tomas de esta ronda infantil con guirnalda de flores ante los portales del Ghetto.

Wegener no deja de servirse de todos los efectos de iluminación ya vistos en Reinhardt: estrellas titilantes sobre el terciopelo del cielo; resplandor que brota del fuego de un alquimista, pequeña lámpara de aceite que ilumina la aparición de Myriam en el ángulo de una habitación sumida en la oscuridad, sirviente con una linterna o bien una fila de antorchas oscilando en la noche y, en la sinagoga, los efectos de luces temblorosas sobre las formas imprecisas, prosternadas, envueltas en sus mantos, mientras emerge de la oscuridad el candelabro sagrado de siete brazos rodeado de un halo.

Encantamiento de esa iluminación matizada, bien lejos del choque de contrastes, del brio exagerado que buscaban los expresionistas. Una luz cálida, a lo Rembrandt, inundada los interiores, modela la cara arrugada del viejo rabino y en un relieve muy suave al joven discípulo sobre el fondo oscuro, mientras la sombra de una ven-

tana enrejada se dibuja sobre las vestiduras. La escena de los círculos de fuego de la invocación al demonio es todavía más imponente que la secuencia análoga del *Fausto* de Murnau: la cabeza fosforescente del diablo, de ojos tristes y vacíos, que flota lentamente en la enorme desesperación de la nada, se transforma en una gran máscara chinesca cuyo perfil surge al borde de la pantalla con algo de ferocidad prodigiosa llevada al máximo por la explotación de los medios visuales.

Paul Wegener siempre negó haber tenido la intención de hacer de su *Golem* una película expresionista. Pero ello no impide que el film pase por serlo, lo que se debe indudablemente a los faros decorados de Poelzig, creador del *Grosses Schauspielhaus*.

Para Poelzig, según ha dicho Kurtz, todos los elementos dinámicos, estáticos, fantásticos y patéticos de un edificio, se expresan sólo en la fachada, sin que el plano general de la construcción misma se vea modificado por esta renovación de las formas.

Por eso es por lo que los decorados del *Golem* están tan alejados de los de Caligari. La forma original de las construcciones góticas se transparenta en esas casas de rígidos frentes, muy altos y muy estrechos, cubiertos de paja. Sus contornos angulosos, oblicuos, su densidad vacilante, sus escalones gastados y reídos no parecen sino la encarnación, no demasiado irreal, de un Ghetto malsano y superpoblado, donde se vive bajo el dominio de una angustia infinita. Veamos cuál es el sentido de la animación tan poco abstracta de estos decorados: los estrechos frentes, entre dos techos muy oblicuos, en cierto modo se asemejan a los puntiagudos gorros de los judíos, a sus barbas de macho cabrío flameantes al viento, a los incansables movimientos de sus manos, a sus brazos alzados aferrándose a un espacio vacío y, sin embargo, tan restringido, a esa abigarrada inquietud de los orientales. Esta multitud hundida ora en el terror, ora en la alegría excesiva, recuerda por momentos los contornos resplandecientes, el movimiento desgarrado de un cuadro del Greco. El empuje de estas masas nada tiene de común con el mecanismo que reina en una dirección de figurantes de Lubitsch, ni con la disposición geométrica de las escenas de conjunto de Fritz Lang. El efecto es particularmente plástico cuando lo ornamental deriva del natural; por ejemplo, esa toma desde arriba del tabernáculo de la Thorá y, a ambos lados, la alineación de los enormes cuerpos de la sinagoga.

En los interiores, las nervaduras y ojivas góticas, convertidas en semielipses oblicuas, forman una especie de red cuyas mallas encuadran a los personajes, lo que concede estabilidad a la vibración de una atmósfera fluctuante.

Llama bastante la atención que "la invasión nórdica", o sea la llegada a los estudios berlineses de tantos productores y actores daneses, no haya impuesto una huella más profunda en el cine alemán y que la magia blanca de los escandinavos se haya visto

obligada a ceder el paso a la magia negra de los cineastas alemanes. ¿Será por haber extraído La crónica de Grieshaus de un típico cuento nórdico de Storm, escritor nativo de Slesvig, la razón de que el director alemán Arthur von Gerlach haya podido crear una de esas raras películas alemanas en que se siente vibrar el aire libre y la nostálgica poesía de un film sueco? Ni siquiera un argumento un poco melodramático, de pesados subtítulos, elaborado por Thea von Harbou, esa Vicky Baum del cine alemán, y tampoco un castillo jiboso a la manera expresionista (erigido en la vasta llanura de Neubabelsberg) pudieron atenuar el aire de Balada melancólica que emana asimismo de los "Märchenfilme" de Paul Wegener.

La "Lüneburger Heide" de la Alemania del norte ofrece su ambiente natural de ásperezas páramos a ese sombrío relato de un amor desgraciado, de fratricidio y expiación. En la llanura en que sólo crecen arbustos negruzcos azotados por la tempestad, galopan como enormes frescos ecuestres esculpidos contra un pálido cielo, caballeros de amplias capas cuyos pliegues se hinchaban al viento; se encabritan los caballos, los movimientos, el huracán del corazón y la naturaleza se confunden. En los interiores, tinieblas, luces, apariciones sobreimpresas, tejen su denso velo. Es la continuación perfecta del claroscuro que ya se encontraba en el Golem y que habrá de encaminarse hacia el Fausto de Murnau.

IV

LUBITSCH Y LAS PELÍCULAS DE ÉPOCA

A primera vista podría parecer un poco rudo, incluso grosero. Pero no debe olvidarse que ha pasado más de medio siglo en Berlín, donde vive —como he podido notar por más de un alemán— una especie humana tan avara que muy poco puede obtener reconociendo a la delincuencia; por el contrario, es monester mostrar los dientes y resolver a usar la brutalidad, su pena de prisión...

Goethe, refiriéndose a su amigo Zelter, que antes de convertirse en músico, había sido abogado en Berlín. (Eckermann: Conversaciones con Goethe, año 1821.)

LAS PELÍCULAS DE BUCHOVETZKI, OSWALD Y EICHBERG.
"MADAME DUBARRY" (1919). "SUMURUN" y "ANA BOLENA" (1920)

La oleada de películas históricas que sumerge al cinematógrafo alemán de 1919 a 1923-24 y que se designa con el término de "Kostümfilme", lo que es bastante significativo, no es sino expresi-

ón de la necesidad de evadirse, por medio de la suntuosidad que experimenta un pueblo empobrecido y frustrado que, por otra parte, siempre adoró el brillo de los destiles. La mayoría de esas películas que en su libro "Film till now" Paul Rotha llama "commercial products of the property room and Reinhardt", sólo conservaron superficialmente algunos elementos puramente exteriores de la puesta en escena reinhardtiana. Muchas películas cuyos vestuarios parecen provenir directamente del polvoriento negocio de un anticuario, no imitan sino lo que es fácil usurpar: alguna agrupación decorativa de simetría bien calculada y una estilización que, por lo demás, se degrada al estereotiparse.

En efecto, se debe a la influencia de Max Reinhardt el que tantas de las películas de vestuario de esa época transcurran durante el Renacimiento, como Peste en Florencia, uno de los episodios de Las tres luces, Lucrecia Borgia, Mona Vanna. Suele suceder que el recuerdo de una puesta en escena de Reinhardt lleve a cineastas de segundo orden a captar planos asombrosamente encuadrados: en Lucrecia Borgia, por ejemplo, una película de Richard Oswald, una fila de soldados que forman una especie de cerrado seto, erizado de lanzas, recuerda muy exactamente una escena del "Enrique IV" de Shakespeare, montado por Reinhardt, donde los guerreros dispuestos a lo largo de la escena lograban dar una idéntica impresión de ejército compacto. Tal como en Reinhardt, algunas armaduras repujadas, un pendón flotante, establecen puntos de perspectiva. Estas composiciones, a través del arte reinhardtiano, parecen algo así como un reflejo de las célebres batallas de Uccello.

En Mona Vanna de Richard Eichberg, director que luego se contentará con rodar insípidas comedias, se descubre de pronto un plano magnífico, como ese de los guerreros dispuestos en semicírculo, apuntando con sus lanzas hacia un personaje aislado que los tiene en jaque. El recurso de dejar un espacio libre entre un personaje principal y los figurantes, de apuntar con rasgos salientes hacia la figura aislada para guiar así el ojo del espectador hacia el centro de interés, deriva también de Reinhardt. Todo revela allí sus procedimientos, incluso esos palacios que rodean una plaza, lo que recuerda, claramente el escenario de un teatro. (De paso, anotemos igualmente la famosa plaza cuadrangular en la que Lubitsch se complace en hacer evolucionar a sus multitudes en Madame Dubarry, Sumurun y Ana Bolena.)

No podría haberse hecho nada mejor, aunque hubiera existido la intención deliberada de fijar un recuerdo documental del arte de Max Reinhardt.

Mucho antes de Lubitsch, Oswald había comprendido lo que el cine podía extraer de la magia de la iluminación reinhardtiana. Para su película Bajo la Inquisición (Carlos y Elisabeth), rodada en 1924, contaba, además, con un modelo directo: la puesta en

escena del "Don Karlos", montado con muchas reposiciones en el Deutsches Theater.

Como sucede en Reinhardt, los personajes surgen bruscamente, bañados por invisibles fuentes de luz; en una habitación, la alta ventana central arroja un raudal de luz sobre el piso y deja intacta la oscuridad en el resto del ambiente. Refulgen los rasos brillantes, se dibujan encajes de oro y los ricos paramentos de terciopelo brillan suavemente; la tristeza de la pálida faz de Veidt, infante de España, surge de tinieblas que evocan a Hamlet. Pero estas imágenes, en extremo sugestivas, contrastan con otras desprovistas de toda magia y a partir de entonces aparece la mediocridad en la dirección y en la conducción de actores que, sin embargo, pertenecían todos a la compañía de Reinhardt.

Estas películas, concebidas de acuerdo con el recuerdo más o menos borroso de las puestas en escena del Deutsches Theater, tienen un límite: en *Otello*, de Dimitri Buchovetzki, un director ruso que rodó en Alemania, nada queda de la Venecia opalescente que adivinamos en *Las tres lucas*. La secuencia fluida de una acción, que Reinhardt ofrecía condensando el ritmo de un destino trágico, resulta cortada en escenas torpemente recargadas de subtítulos ingenuos.

Queda sólo el personaje de Yago, que Werner Krauss ya había creado en el teatro; hace de él una especie de insólito bufón cuyo ropaje de seda, ajustado y brillante, destaca inconvenientemente las redondeces de su cuerpo. Mezcla de bailarín de ópera, de personaje de la comedia italiana y de demonio vagamente mefistofélico, Yago suscita la curiosidad del espectador por sus zancadas frenéticas y sus pasos de danza, ejecutados a impulso del placer que le proporciona onrear los hilos de la intriga y torcer los destinos.

Lubitsch, que durante tanto tiempo integró la compañía de Max Reinhardt, fue menos sensible a su influencia que los demás cineastas alemanes. Ocurre que Lubitsch, ejemplo típico del espíritu berlinés y que comenzó su carrera cinematográfica con farsas más bien groseras, no vio en las tragedias pseudo-históricas más que una ocasión como cualquier otra para revelar tal o cual aspecto humorístico, cuya vulgaridad exageró para llevar al máximo el ruidoso placer de su público.

Antes de que el advenimiento de Hitler oscureciese su buen sentido, los berlinenses eran considerados como individuos realistas e incluso materialistas, de espíritu vivo, siempre dispuestos a descubrir el ridículo, y armados de retruécanos pronti y tajantes. A esta actitud positiva y amplia de la "Atenas del Spree", la llegada de los hugonotes había mezclado un grano de espíritu francés. A comienzos del siglo XIX, cuando el salón de Rahel von Varnhagen brillaba en todo su esplendor, la burguesía judía acomodada añadió su perspicacia intelectual. Luego, hacia fines del siglo, se agregó el humor despreocupado y un poco cínico de la *Konfektion* (casas

de "Robes et Manteaux"), ambiente judío de pequeña burguesía que aportó su sentido particular de lo cómico, marcado por una especie de fatalismo propio de gentes habituadas a atravesar pogroms y persecuciones, y por ello acostumbradas a aceptar lo inevitable.

Tales son los diversos ingredientes del "toque de Lubitsch", sin contar el posterior refinamiento adquirido en los Estados Unidos, desde que Lubitsch hubo adquirido conciencia de algunas rudezas muy propias de la Europa Central y de lo prudente que sería des-embrazarse de ellas. Así llegó a modificar radicalmente los efectos frecuentemente torpes de su comedia burguesa, al adoptar con toda decisión una elegante desenvoltura en la que siempre perdurará, sin embargo, algo de la vanagloria del nuevo rico satisfecho de sí mismo. Pero todos esos elementos contribuirán a la elaboración de procedimientos elípticos y muy inteligentes basados en los "comentarios punzantes de su cámara" mencionados por Lewis Jacobs. En suma, que para lograr la perfección de su famoso "toque" bastó que Lubitsch desarrollara su bagaje alemán: su presencia de espíritu berlinés, su gusto por el detalle realista, su tendencia judaica a los sobrentendidos, todo lo cual conduce, naturalmente, a las imágenes de doble sentido.

Desde el comienzo de su carrera, cuando se hallaba todavía en Berlín, Lubitsch supo explotar el ridículo sugiriendo un detalle cómico mediante una imagen que apenas rozaba la acción pero revelaba, gracias a una insinuación, lo esencial de determinada situación o personaje. El contraste entre la importancia mayor de un intérprete y un detalle accesorio será utilizado más de una vez en películas como *Madame Dubarry* o *Aus Böhmen*. Esos sobrentendidos visuales, que realizará con la llegada del sonido el empleo caleidoscópico del nuevo recurso, se ponen de relieve en la yuxtaposición o el contrapunto logrados por un hábil montaje.

En cierto modo, Lubitsch se convierte en ese famoso ayuda de cámara para el que no existe héroe. Es una actitud bastante desconcertante para un espíritu latino, pero esa mirada lanzada entre bambalinas, por superficial que sea, no deja de conferir un soplo humano a sus personajes. Ello explica que los norteamericanos, poco habituados a respetar la autenticidad histórica (sobre todo cuando se trata de otros países) hayan podido considerar a Lubitsch el "gran humanizador de la historia", calificarlo de "Griffith alemán" que con un "realismo en modo alguno novelado" (1) restituye a la Historia su bárbara grandeza. Sin embargo, ¿no nos parece que mostrar a un rey haciendo de manicuro de su querida o pellizcando con toda llaneza a una hermosa muchacha sea la evocación de una realidad sin disfraces o la reproducción exacta de la Historia?

Para Lubitsch, por otra parte, la Historia sólo servirá como pretexto para realizar películas con suntuosos vestuarios de época: sedas, terciopelos y vivos que encantan el ojo entendido del antiguo hortera de la "Konfektion". Además, este "showman" nato y no

formado por Hollywood, olfatea una buena oportunidad para relatar, bajo el brillante tornasol de preciosas telas, una aventura amorosa, y entremezclar la historia novelada y el melodramático empuje de las multitudes, cuidadosamente compuestas con personajes estereotipados.

Preocupado por las bufonadas de los "apartés", Lubitsch recurre pocas veces al contraste de sombra y luz, que ya entonces estaba en boga en Alemania. Su posición moral, típicamente berlinesa, que nunca se deja tentar por el ensueño y el misterio —para él, ¿tanto el infierno como el cielo pueden esperar!— está en la raíz de la técnica a veces opaca de que se sirve hasta el día en que se revela a su astucia todo el provecho que puede extraerse del empleo del famoso claroscuro.

Sin embargo, debe reconocerse que la dirección de *Madame Dubarry* posee algunos matices más estudiados. Si bien las grandes recepciones de la corte tienen algo de seco a pesar de la exposición de telas lujosas, de pisos y embaldosados resplandecientes, de trabajados estucos, las escenas revolucionarias llevan la huella, quizá por efectos de una reminiscencia inconsciente, de la puesta en escena de las dos obras sobre Dantón montadas por Reinhardt, la del drama de Büchner y la del drama de Romain Rolland. En las escenas que muestran la conspiración contra la favorita, por ejemplo, la agrupación de los personajes surgiendo de la sombra los emparenta con los del Dantón de Buchovetzky, que seguía más fielmente a su modelo.

Pero el recuerdo del arte reinhardtiano prevalece, sobre todo, en el manejo de las multitudes, al que Lubitsch debe buena parte de su renombre; con todo, las fotografías y los fotogramas exponen claramente la seca regularidad que preside la agrupación de los figurantes y el mecanismo de tal imitación. Naturalmente, cierto flujo y reflujo anima de vez en cuando este orden preconcebido en exceso, como ocurre en *Ana Bolena* al precipitarse la multitud frente a la catedral.

En *Madame Dubarry*, las masas revolucionarias que se apretujan en torno a la guillotina reclamando la muerte de la antigua favorita, alzan el brazo derecho con un paralelismo que se advierte frecuentemente en las películas alemanas cuando el grupo de extras tiene por misión expresar el furor o la exaltación. Ese gesto impuesto por Reinhardt, en 1910, a los coros antiguos de su puesta en escena de "Edipo Rey" (representado en un circo berlinés), pierde todo valor en la mayoría de las películas alemanas en que la inspiración se ha convertido en procedimiento.

Pero la obra de Reinhardt que más ha marcado el estilo de Lubitsch es, "Sumurun", pantomima favorita de aquél (puesta en escena en 1909, retomada y remodelada cada vez con amor en todo su fasto de cuento de las "Mil y una noches").

Si en *Sumurun* el mismo Lubitsch, en su papel del trágico y jiboso bufón, se entrega a una curiosa danza convulsiva, automática, en la que brazos y piernas parecen animados de vida independiente, es porque se había inspirado en ese aspecto caleidoscópico de una comedia dell'arte que sirvió de ejemplo a la célebre pantomima. Dondequiera que se trasluzca ese ritmo ligero, tan raro en un film alemán, es a Reinhardt a quien debe rendirse homenaje.

Algunos momentos de *Sumurun* ya permiten prever la elegancia del futuro Lubitsch americanizado: en el negocio de un comerciante, por ejemplo, los empleados-clowns (al igual que su director, siempre en convivencia con su público) muestran y despliegan ricas telas con gestos de prestidigitador. Muy "toqué Lubitsch", asimismo, las tomas desde lo alto de unos cojines dispuestos sobre una alfombra y alrededor de los cuales, súbitamente, parece alzar vuelo y dispersarse en graciosos círculos la ronda de lindas mucamas apresuradas. La película de *music-hall* norteamericana habrá de inspirarse en estos delicados arabescos.

Las películas de época reconocieron en Alemania, aunque en grado menor que el habitualmente asignado, otra influencia más: la de las películas históricas de gran espectáculo del cinematógrafo italiano. Se trata de una influencia más bien superficial, a pesar del hecho de haber marcado siempre escenas de multitudes en los antiguos "Monumentalfilme", ya se trate de las dos películas de Joe May —*Veritas vincit*, I/III (1918), y *La tumba india*, I/II (1921)— o bien de un film netamente retrógrado como *Helena* — *La caída de Troya* (1923/24), de Manfred Noe, un director de tercer orden.

Ya hemos visto que tampoco debe sobreestimarse la contribución escandinava. Lo mismo ocurre en lo que a los directores rusos se refiere y de los que Buchovetzky nos parece un notable ejemplo: su película *Pedro el Grande*, extraída de la historia nacional rusa, no deja por ello de ser un film alemán.

LO FANTÁSTICO ESTILIZADO. LA "MAGIA" DE LABORATORIO

...los jóvenes que notan en el terreno cultural, y entre ellos, han hecho de la tragedia un fetiche al proclamar su franca rebelión frente a viejas respuestas y gastadas fórmulas, para desear de la ingenua oscuridad y luminosidad del siglo diecinueve al extremo opuesto del pesimismo como finalidad en sí.

Fritz Lang: *Happily ever after* (Penguin Film Review, 1948.)

"LAS TRES LUCES" O "LA MUERTE CANSADA", DE FRITZ LANG (1921)

Lo que distingue de los otros al pueblo alemán es que siente afición por la muerte, mientras que las demás naciones sienten afición por la vida, como lo dijo Clemenceau cierta vez. Pero, ¿no será, más bien, como lo deja entrever Hölderlin en "Hypérion", un sentirse acosado por el fantasma de la destrucción lo que impulsa al alemán, en su intenso temor a la muerte, a no cejar en la búsqueda de los medios que le permitirían escapar del Destino?

Las películas mudas de Lang, así como sus argumentos para Rippert, nos muestran una y otra vez el tema de la muerte, vibrando en un tono menor; es el leitmotiv de *Las tres luces*, titulada en alemán *Der müde Tod* (La muerte cansada). Reunidos por un tema principal: el de la joven que quiere arrancar su amante a la muerte, los tres episodios (que se desarrollan en países y épocas diferentes) no son sino variaciones cuya conclusión es idéntica: todos los esfuerzos de la mujer para salvar al bienamado lo llevan a su pérdida.

Pero Lang evolucionó: en 1948, en su artículo sobre el "final feliz", insiste repetidas veces en su negativa a rodar en lo sucesivo películas en que "man is trapped by fate", es decir, a realizar una tragedia totalmente gratuita, provocada únicamente por un destino implacable.

De todos los cineastas alemanes, Fritz Lang es el que más ha revelado la influencia de la puesta en escena de Max Reinhardt, pero no por ello, como en el caso de Wegener, ha sacrificado su visión tan personal.

Este origen de su estilo aparece, sobre todo, en uno de los episodios de *Las tres luces*, el que se desarrolla en Venecia durante el Renacimiento: elevándose en diagonal, las escalinatas estorpan sus contornos netos sobre un fondo lúcido; por ellas desciende una

siegre multitud, con ese ritmo particular, esos movimientos llenos de vida de que estaban animados los figurantes de Reinhardt. Las escenas del carnaval nocturno, donde las antorchas titilan en la oscuridad y las tinieblas parecen oscilar, recuerdan el resplandor impresionista con que ese gran mago del teatro trataba los dramas de Shakespeare. A través del arte de Reinhardt, vuelven a encontrarse igualmente en Lang las huellas de esas escenas frescas y ardientes del Quattrocento, como las que cobran vida en los costados de los cofres de las desposadas florentinas; la actitud despreocupada de esbeltos ciegos de jubón y espá corta, apoyados en una arcada, bordeando un muro o subiéndose a saltos una escalera, en persecución de un adversario, no reconoce otro origen.

Lang es un arquitecto y tiene por lo demás formación de tal: por medio de una plástica luminosa, en contraste con los muros sombríos, hará resaltar los acentuados ojivales del portal gótico de una cripta. Al lado de tales esfuerzos, el decorado de *Calligari* parece reducido a arabescos planos y puramente lineales, totalmente desprovistos de la magia del ciaroscuro.

Mas lo que adquiere sobre todo un aspecto singular es el laboratorio del pequeño boticario: verdadero laboratorio de alquimista, las botellas y otros innumerables utensilios brillan vertiginosamente; semejantes a fantasmas fosforescentes, surgen en medio de las tinieblas esqueletos y animales embalsamados. Reina allí una atmósfera satánica y obliga a pensar que en tal lugar, surgido de un cuento de Hoffman, deben urdirse horribles conspiraciones. (Sin embargo, el boticario no es más que un hombrucillo inofensivo que en su momento arrancará de manos de la joven amante la copa envenenada.)

Este método, que consiste en subrayar y destacar, a menudo con exceso, el relieve y contornos de un objeto o las molduras de un decorado, método que no se advierte todavía en *El Golem*, de atmósfera más efervescente, se convertirá en una característica del film alemán. A partir de ese momento los decorados se iluminarán en la base, para acentuar el relieve, deformando y transformando la plástica mediante una reunión de líneas encogedoras e insólitas. Se llegará, también, a disponer grandes proyectores sobre los costados, para iluminarlos en forma oblicua y aclarar violentamente la arquitectura, o producir, con ayuda de las superficies salientes, esos estridentes acordes de luces y sombras que son ya clásicos. Los directores y operadores alemanes se pondrán a hacer juegos malabares con la iluminación, a punto tal que Kurtz podrá decir que la luz crea algunas veces "profundidades sin fondo". Llegarán a desgarrar los contornos y las mismas superficies para tornarlas irracionales, exagerando los surcos de sombra y los chorros de luz; además, acentuarán ciertos contornos batiendo las formas con una banda de luz y originando así una plástica "artificial". Juego de contrastes o de contrapunto que desembocó en esa "magia de labo-

ratorio" semi-tangible y semi-irreal de que habla Jean Cassou. Esta oposición violenta la encontramos en autores románticos como Eichendorff, que en su novela "Abt Vogler und Gegenort" (Presentimientos y presente), al describir una alegre banda de máscaras que invade un patio oscuro y obliga a un caballero errante a participar en la danza, anota: "Una sola bufa, fijada a un poste, lanzaba sobre esta extraña confusión su vacilante claridad, medida por el viento".

Lang comprendió muy pronto todo lo que podía extraerse del manejo inteligente de la iluminación para crear una atmósfera: abre un muro para levantar en un arco ojival una rígida escalera, cuyos peldaños componen una gama luminosa; un intrincado bosque de bambúes de lijos troncos, inundados por una luz a la vez flotante y fosforescente, parece no ser más que el preludio del crepúsculo luminoso de la selva que atravesará Sigfrido. Los cineastas alemanes, dice Kurtz, en su apego a los efectos luminosos, tratan a la luz como raumgehaltender Faktor, es decir, como "elemento de formación del espacio".

Estas concepciones desempeñaron, sin duda, su papel en el arte de Lang, pero sería un error considerar sus primeras películas como puramente expresionistas. Su intenso sentido de la plástica y su don de manejar la iluminación para hacer surgir las líneas arquitectónicas serán la única contribución de Lang a la evolución expresionista.

VI

LAS SINFONÍAS DEL HORROR

Dejad para nosotros, los alemanes, los horrores del delirio, las empujaciones de la fiebre y el reino de los fanatismos. Alemania es tierra de viñas hechiceras, de púrpuras de oro, de colores de ambos sexos y, sobre todo, apta para mariscales como el pequeño Conde de Lepke, cuando de una vez que los franceses llaman mandrógono. Esperamos así no poder florecer sino del otro lado del Rhin; Francia jamás será un país para ellos...

Carl Gustav Heine: "La escuela romántica, II." Año 1833.

Noa queda todavía por hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos de Alemania: el terror; las almas en pena y los brutos que dan tanto al pueblo como a las gentes cultas. Mediano de Hück: "De Alemania".

"NOSFERATU" (1922). LA HUELLA DE LA DOBLE PERSONALIDAD. EL BURGUES DEMONÍACO

El título completo de la película de Murnau es Nosferatu, una sinfonía del horror. Y por cierto que, al ver nuevamente el film en nuestros días, no podemos sino sentirnos impresionados por lo que

Bela Balazs llamó "las glaciales corrientes de alce del más allá". ¿A qué se debe que, por comparación, el terror que emana de un Caligari nos parezca casi artificial?

Para Friedrich Wilhelm Murnau, el director más grande que hayan tenido los alemanes, la visión cinematográfica nunca es el resultado del puro esfuerzo de estilización decorativa. Murnau ha creado las imágenes más perturbadoras y más cautivantes de la pantalla alemana.

Murnau se formó como historiador del arte, pero mientras Lang solía intentar la fiel reproducción de cuadros célebres en el estudio, Murnau sólo guarda de ellos el recuerdo y, por medio de una elaboración interior, convierte las imágenes en visiones personales. Cuando nos muestra en su Fausto, disminuido por la perspectiva, el cuerpo yacente de un apestado, y en primer término sus plantas enormes, en realidad está trasponiendo un reflejo del Cristo de Mantegna. Y Margarita, acurrucada en la nieve en medio de las ruinas de una choza, con la cabeza envuelta en su rebozo y teniendo en brazos a su niño, no es más que la vaga reminiscencia de una madona flamenco.

Tratando de huir de sí mismo, de salir de sí, Murnau no se ha expresado con esa continuidad de concepción artística que tanto facilita, por ejemplo, el análisis del estilo de Lang. Pero todas sus películas llevan impresa la huella de su dolorosa complejidad íntima, de esa lucha que se libraba en él contra un mundo al que seguía siendo desesperadamente ajeno. Sólo en su última película, Tabú, parece haber hallado, por fin, la paz y un poco de felicidad en el seno de una naturaleza luminosamente alegre, donde no cabe el sentimiento de culpa inherente a la moral europea. Un Gide, liberado por un clima propicio desde su "Immoralista", emancipado de la austeridad protestante y de los escrúpulos que ésta había impreso en él, pudo abandonarse a sus gustos naturales. Pero Murnau, nacido en 1868, llevaba dentro de sí el temor que proyectaba sobre sus semejantes la amenaza implícita en el inhumano parágrafo 175 del código penal y que se prestó para todos los horrores de la extensión hasta la revolución de 1918.

Murnau, artista concienzudo, alemán en el buen sentido de la palabra, jamás recurrió a los subterfugios que pueden facilitar la tarea del creador. Por ello, sus producciones parecen algo pesadas por momentos, y sólo paulatinamente dejan traslucir el sentido profundo de su ritmo. En otras ocasiones, cuando debe ceder a la presión de los comerciantes de la UFA y agregar un "final feliz", como en el caso de La última cercada, hace terminar la película apresuradamente y con disgusto, recurriendo al más crudo oficio de una comedia vulgar, y se torna tan grosero como cierto público, que daba de palmas a la vista de los Kohlhiesels Töchter, una película de Lubitsch.

Por otra parte, debe admitirse que el genio de Murnau —y creo

que en su caso está permitido hablar de genio... ofrece desigualdades sorprendentes. Este hombre tan sensible comete a veces faltas de buen gusto y cae fácilmente en el "cromo". En *Fausto*, por ejemplo, imágenes dulzonas, totalmente sosas, alternan con visiones potentes, deslumbrante de fuerza creadora. Su alma huraña, doblegada por la pasada herencia de un sentimentalismo típicamente alemán y de moribunda timidez, admira en los demás la vitalidad y la fuerza muscular que le faltan. Por eso permite a Jannings, en el papel de Mefisto, las peores fatuidades, y no sabe imponer medida a la exuberancia de un Dieterle.

Murnau, oriundo de Westfalia, está totalmente impregnado por el ritmo de esa región de vastas praderas, en las que corpulentos campesinos crían caballos de labranza de gruesa osamenta. En las composiciones de estudio, a las que se encuentra restringido, conserva la nostalgia de la rusticidad, nostalgia que imprimió un regusto salvaje a *La tierra en llamas* y que todavía se advierte en *Aurora*, rodada en estudios norteamericanos.

Contrariamente a lo que sucedía en la mayor parte de las películas alemanas de la época, los paisajes, las vistas de la pequeña ciudad o del castillo de *Nosferatu* se rodaron al aire libre. Y es que no sólo era porque las fronteras se les hubiesen cerrado o a causa del odio que inspiraban a sus vecinos, o, en fin, porque les faltasen divisas, por lo que los directores alemanes como Lang o Lubitsch hacían construir, para rodar en estudios o a pocos metros de ellos, sobre un terreno cualquiera, amplios bosques o ciudades enteras. Sin mayores dificultades podrían haber hallado ciudades góticas que respondiesen a las necesidades de la cámara sobre las costas del mar Báltico, o poblaciones barrocas en la Alemania del sur; pero los preceptos expresionistas los alejaban de la naturaleza.

Y, sin embargo, Murnau, al rodar *Nosferatu* con un mínimo de medios financieros, sabía discernir en la naturaleza la posibilidad de obtener hermosas imágenes: capta la forma frágil de una nube blanca flotando sobre las dunas, en las que el viento del Báltico juega con las escasas briznas, y fija la filigrana que los ramajes diseñan sobre un cielo primaveral que invade el crepúsculo. Nos hace perceptible la frescura de una pradera en que galopan los caballos con la levedad maravillosa de las bestias liberadas de sus arneses.

La naturaleza participa en el drama: mediante un montaje lleno de sensibilidad, el empuje de las olas deja prever la proximidad del vampiro, la inminencia del destino que va a golpear la ciudad. Sobre todos esos paisajes, colinas sombrías, espesos bosques, cielos de nubes desfiladas que anuncian la tempestad, se cierne, como indies Balazs, la acción de lo sobrenatural, aunque sean naturales.

En una película de Murnau, todo plano tiene una función precisa y ha sido concebido en su totalidad para que participe en la acción trágica. Si no vemos más que por un instante el detalle en primer

plano de velas hinchadas, este plano es tan necesario para la acción como una imagen procedente (la vista panorámica de rápidas olas que arrastran la boya con su lúgubre carga).

Los grisáceos telones de áridas colinas, que representan los Cárpatos en torno al castillo del vampiro, recuerdan por su extrema sobriedad casi documental algunos pasajes de las películas de Dovchenko. Algunos años más tarde, obligado Murnau por la UFA a servirse de reproducciones en cartón-piedra, rodará en estudio y con ayuda de maquetas su célebre panorámica del viaje aéreo para *Fausto*. Nada falta en esa prodigiosa cadena de montañas "Ersatz", ni los abismos, ni los torrentes cuidadosamente prefabricados; sólo se hacen tolerables, y a veces hasta admirables, gracias al talento de Murnau, que enmascará el cartón con emanaciones vaporosas, napas de bruma, reflejos de luz atravesados por la niebla, una magia a la que son tan sensibles los alemanes y de la que se sirven tan bien como del resplandor tamizado de una araña en una habitación totalmente cerrada. Es el aprovechamiento grandioso de todo el artificio cinematográfico por parte de un hombre que conoce a fondo su oficio. (pero cuánto echamos de menos las vastedades grisáceas de *Nosferatu*!)

Llegado a su madurez, el talento de Murnau sabrá crear de la nada, y en estudios, la visión cautivante de extensas llanuras nevadas donde se alza un árbol hirsuto, o la triste desnudez del madero que resta de una empalizada demolida, refugio precario de Margarita acunando a su hijo. Asimismo, en estudios norteamericanos, creará para *Aurora* ciénagas de una desolación tan natural que el ojo deberá recorrerlas largo rato antes de advertir el artificio.

Murnau, al igual que Arthur von Gerlach —el creador de *La crónica de Grieshuus*— fue uno de los pocos directores alemanes con amor innato por el paisaje, más propio de los cineastas suecos, y nunca se reconcilia con el empleo de sucedáneos. Cuando rodaba *City girl* (El pan nuestro de cada día), según hace notar Théodore Huff, Murnau se emocionaba hasta las lágrimas al sentir que su cámara rodante recorría los campos de trigo de Oregon y se deslizaba, en plena cosecha, a través de ese mar de granos maduros. El advenimiento del cine sonoro, y las bajezas mercantilistas de Hollywood, cortaron ese sueño de raíz. Para escapar de la mutilación de sus películas, Murnau huyó a los mares del sur, hacia Tebú.

La arquitectura de *Nosferatu*, típicamente nórdica —fachadas de ladrillos con sus frontis truncados—, se adapta perfectamente a una acción insólita. Murnau no falsea, mediante iluminaciones en contraste, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; tampoco necesita aumentar el misterio de sus callejas y sus plazas con un claroscuro artificial. La cámara de Fritz Arno Wagner, bajo la dirección de Murnau, es suficiente para evocar lo curioso, con el empleo de ángulos imprevistos que confieren al castillo del vam-

piro un aspecto siniestro, en la escena en que Nosferatu prepara una extraña salida. Del mismo modo: ¿qué hay más expresivo que una larga calle estrecha, apretada entre fachadas de ladrillos congelados en atroz monotonía, vista desde lo alto de una ventana cuyo barrote cruza la imagen?

Sobre las gruesas piedras del pavimento, los empleados de pompas fúnebres, tocados de altos sombreros y con ajustadas levitas, avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando en grupos de dos, perfectamente separados entre sí, el pequeño ataúd de una víctima de la peste. Nunca volverá a realizarse un expresionismo tan perfecto de la visión, y su estilización fue lograda sin la ayuda del menor artificio. Murnau retomará el tema en *Fausto*, pero en este caso lo pintoresco de los hombres ocultos por la capucha suprime casi totalmente la plástica pura y desnuda que alcanzaba la lúgubre fantasía de su primera composición.

La cámara de Murnau y de Fritz Wagner emprende asimismo la tarea de evocar el horror. Recordemos que la figura del doctor Caligari y de Cesare a menudo surgía al sesgo, en un plano que intencionalmente se dejaba sin definir y que Kurtz llamaba "el plano ideal y puro de la expresión traspuesta de los objetos".

Murnau crea la atmósfera de terror mediante movimientos más directos hacia la cámara: la forma repulsiva del vampiro avanza, con lentitud exasperante, desde la extrema profundidad de un plano hacia otro en el que bruscamente se torna gigantesca. Murnau ha captado todo el poder visual que emana del encadenamiento de los diversos planos y dirige con virtuosismo realmente genial esta gama de planos, midiendo el avance del vampiro a través del efecto que su vista produce en el aterrorizado joven. En lugar de presentarnos gradualmente todo el trayecto, rompe de pronto la aproximación con una puerta que se cierra de pronto para detener la terrible aparición, y la vista de esa puerta tras la cual sabemos que acecha el peligro nos mantiene en suspenso.

Es verdad que Caligari nos muestra, al comienzo de la película, al doctor demoníaco caminando directamente hacia la cámara, mientras toda su corpulencia se yergue en actitud amenazante: por un segundo, sus facciones se hinchan diabólicamente. Pero una sombra cuadrangular inmediatamente elimina el efecto. Cesare, al avanzar dentro de la tienda o al atravesar la gran alcoba clara de Lil Dagover, o el robot que desde el fondo de la pantalla viene hacia nosotros en *Metrópolis*, no son imágenes tan violentas como la del vampiro desprendiéndose poco a poco de las tinieblas. (Lang sabrá sacar provecho del avance brusco de un personaje hacia el espectador: al comienzo de *El testamento del doctor Mabuse*, la cabeza de éste se presenta primero pequeña y distante sobre fondo negro, para ser proyectada de pronto hacia adelante como impulsada en forma sobrenatural, hasta llenar todo el cuadro.)

Murnau sabe, también, subrayar la fuerza de un movimiento

transversal al extenderlo sobre toda la superficie de la pantalla: es el sombrío buque fantasma que navega con las velas hinchadas por un mar embravecido y llega a puerto, cargado de amenazas; o incluso la silueta enorme del vampiro, enfocado desde abajo, que lentamente atraviesa el velero para apoderarse de su presa. Aquí el ángulo de la cámara le confiere, además de sus proporciones gigantescas, una especie de oblicuidad que lo proyecta fuera de la pantalla y hace de esa sombra algo así como una amenaza tangible, de tres dimensiones.

Frecuentemente ha llamado la atención que Wiene, al utilizar para Caligari cubre-imagenes de formas variadas, no se haya servido nunca, para aumentar la impresión de misterio y terror, de trucos ya empleados por Méliès. En *Los tres luces* Lang supo sacar partido del valor trascendental de las sobreimpresiones y los fundidos: la marcha de los muertos hacia el gran muro, en sobreimpresión, las transformaciones diversas y las apariciones repentinas, muestran que había comprendido los recursos de una técnica capaz de liberarse de las limitaciones impuestas por este arte de dos dimensiones.

En *Nosferatu*, pesadilla con los ojos abiertos, los movimientos espasmódicos de la carroza embrujada que conduce al joven viajero al país de los fantasmas, o los de esos ataúdes apilados con rapidez atroz, se lograron usando "el procedimiento de la vuelta de manivela". Los espectros de los árboles blancos y desnudos que se yerguen sobre un fondo negro, como osamentas de bestias antediluvianas, durante el acelerado trayecto hacia el castillo del monstruo, se obtuvieron mediante la intercalación de algunos metros de negativo.

Murnau utiliza mejor que muchos fanáticos del expresionismo el hechizo de los objetos animados: en la sala abovedada, la hama vacía del marino muerto sigue meciéndose suavemente, como en vida de su dueño; con extrema preocupación por la concisión, Murnau sólo indica el vaivén del reflejo luminoso de la oscilación sostenida y monótona de una lámpara, suspendida sobre la desierta cabina del velero cuyos tripulantes han sido golpeados por la muerte. Murnau introducirá todavía ese juego de reflejos cuando su Fausto rejuvenecido posea a la orgullosa duquesa de Parma sobre su lecho suntuoso: encima de éste oscila una araña; pero, rompiendo su discreción habitual por la intervención excitante de un Mefistófeles "testigo", se inclinará a un realismo que le hará captar la lámpara misma junto con el juego de sus reflejos.

El universo obsesionado de Hoffmann renace en una película de Karl Heinz Martin, *La casa de la ensaña de la luna*, donde se ve un escultor de figuras de cera que ostenta los estigmas de sus criaturas. En *Narcosis*, cuya acción transcurre en nuestros días, hay

un personaje que se asemeja en todos sus rasgos a Caligari.

El gusto de los cineastas alemanes por los personajes lúgubres llega a arrastrar al mismo Lang, en su *Tres luces*: el boticario que durante la noche busca la mandrágora está rodeado de elementos macabros; árboles con las raíces al aire, de retorcida silueta, se alzan como fantasmas. El pobre sujeto (un hombrecillo indigno de ser admitido a la mesa de los burgueses acomodados), ridículo en su pesada capa de esclavina y su sombrero de copa, alargado como los tocados de dimensiones excesivas de Caligari o Torquas, ofrece un aspecto insólito. Hacer que personajes aparentemente siniestros se revelen como bastante inofensivos es un placer al que renunciará difícilmente un director alemán. Así Paul Leni, en *El gabinete de las figuras de cera*, convierte a un bravucón de feria en ambiguo personaje. Y por otra parte, el extraño hombrecillo de *Genuine*, de ropas estrechas, polainas blancas y guantes ciegos, ¿es verdaderamente tan cándido como se pretende hacernos creer cuando su sobrino se despierta de una pesadilla?

Entre los autores románticos, ocurre con frecuencia que se ignore al comienzo si un personaje que terminará por revelarse simpático no es después de todo un demonio maligno. En "El tiesto de oro" de Hoffmann, el archivista Lindhorst, príncipe de espíritus benévolos, atemoriza al estudiante Anselmo con la penetrante mirada de sus ojos llenos de brillo, que giran en las órbitas huecas. Hoffmann, nos dice Heine, veía debajo de cada peluca berlinesa un espectro haciendo muecas; transformaba a los hombres en bestias, y a las bestias en consejeros áulicos prusianos y en asesores financieros. Es este mundo híbrido, a medias real, el que subsiste en las películas alemanas.

Observemos en los autores románticos esta tendencia a situar las criaturas irreales producidas por su imaginación en la extraña escala de una jerarquía complicada, mezclando así la minuciosidad de un orden burgués sólidamente establecido con los elementos salidos totalmente de lo ordinario y visible para entrar en lo fantástico. ¿Podemos alguna vez estar seguros de que en uno de esos señores que desempeñan una profesión bien definida y ostentan un título oficial y pomposo, caro a los pequeños Estados secundarios de Alemania, no alienta esa doble vida tan agradable a los espíritus románticos? Un secretario o archivista municipal, un bibliotecario de carrera, un consejero secreto, un "Obergerichtsrat", ¿no esconden bajo su apariencia de funcionarios más o menos importantes algún vestigio de brujería que a cada instante amenaza con salir a la superficie?

A la luz de estas comparaciones comprenderemos mejor a algunos personajes de las películas alemanas, personajes cuya vulgaridad recuerda la bufonería de los pequeños diarios picarescos, tan abundantes en Alemania. En *Las tres luces* y *La última carcajada*, Lang y Murnau se complacen en explorar la grosería de los pequeños

burgueses, embrutecidos por los excesos de mesa y de botella, aturridos por el fresco aire libre. (Lo mismo vale para los burgueses ebrios de *La escalera de servicio*, rodada por Leni y Jessner, o de *La noche de San Silvestre*, película de Lupu Pick.)

¿Se trata todavía del conflicto de esa doble alma de que se lamenta Fausto, y ese desdoblamiento insensato desgarrar a todo un pueblo?

Son numerosas las huellas de este "Doppelgänger, da finst'rer Geseß": en "Titan", el bibliotecario Schappe, personaje neurótico, evita poner los ojos en sus manos o sus pies, por miedo a advertir que pertenecen "al otro". Escuchemos también a Hoffmann, aterrizado por su propio "yo" en el "Elixir del diablo". "Todo mi ser, convertido en juguete caprichoso de un destino cruel, rodeado de singulares fantasmas, flotaba, sin descanso en un océano de acontecimientos cuyas enormes olas volvían a caer rugientes sobre mí. Ya no puedo reencontrarme... soy lo que parezco y no parezco lo que soy. Problema inexplicable para mí mismo: mi 'yo' está partido en dos."

El desdoblamiento demoníaco aparece en numerosas películas alemanas: Caligari es al mismo tiempo el eminente médico jefe y el charlatán de feria. Nosferatu el vampiro, señor de un castillo feudal, quiere comprar una casa a un corredor de inmuebles, empujando el mismo de diabolismo. Y el personaje de la Muerte en *Las tres luces* figura a la vez como vulgar viajero en busca de un terreno en venta. Parece que, para el alemán, el lado demoníaco de un individuo siempre implica obligadamente una contraparte burguesa. En ese mundo indeciso que se desarrolla sobre la pantalla alemana, nadie está seguro de su identidad y muy bien puede perderla con el correr del tiempo: Homunculus, que es una especie de "Führer", llega hasta a desdoblarse voluntariamente; disfrazado de obrero, solivianta a los pobres contra su propia dictadura. Ese gusto morboso por el desdoblamiento lo encontramos en las dos películas de *El testamento del Dr. Mabuse* y, atenuado, en *M*, el vampiro negro de Fritz Lang.

Las facciones lampiñas, el cráneo calvo atrocemente desnudo y casi indecente de Nosferatu, vivieron durante mucho tiempo en el recuerdo de los cineastas alemanes: en el medio más burgués de *Tres páginas de un diario*, película rodada por Pabst —que fue empero el campeón de cierto "realismo social"— el director de la casa de corrección parece un hermano de Nosferatu. Cuidador vigilante y obsequioso parece gozar del don de la ubicuidad, semejante a un diablo que salta de su caja, demasiado corpulento, rígido y ampuloso en su oscura levita, recordando al enigmático servidor —enigmático no se sabe porqué— encarnado por Fritz Rasp en *Metrópolis*.

La calvicie obsesionante de Nosferatu, de la que hallamos la réplica en el hombrecillo de *Genuine*, parece salida directamente de

"Titan", la novela de Jean Paul que nos muestra, apareciendo bruscamente en medio de los bebedores del sótano de una taberna (lugar muy indicado para las apariciones diabólicas desde "Auerbachs Keller") a "un desconocido calvo como una calavera, desprovisto de cejas, de mejillas rosadas pero marchitas." Ese personaje retuerce su piel repugnante en muecas convulsivas, de suerte que a cada instante se cree distinguir otro personaje bajo esa máscara cambiante.

El hombre calvo predice a uno de los bebedores, el bibliotecario Schoppe, ligeramente ebrio por un ponche burlesco, que dentro de quince meses y un día, se volverá loco. En *Caligari*, Cesare pronosticará en forma parecida a un hombre demasiado alegre que morirá antes del alba.

"Titan" contiene ya todos los elementos de siniestra fantasía que el cine hará suyos un siglo después: el hombre calvo instala en Madrid... un gabinete de figuras de cera y, hábil ventrílocuo, oculto bajo un manto negro, se disimula entre sus muñecos, o bien el joven conde sigue al calvo a lo largo de un corredor y advierte en un espejo su propia cabeza rodeada de llamas.

Notemos el atuendo singular, pasado de moda y un tanto irreal de los personajes de *Caligari* o de los burgueses de *Las tres luces*. El individuo demoníaco que compra su sombra a Peter Schlemihl, el héroe de Chamisso, usa una levita gris muy "altfränkisch", o sea a la antigua moda francesa; del mismo modo está fuera de época el traje gris ceniza de otro personaje fúnebre, el abogado Coppilius del "Mercader de Arena", que en su aspecto físico parece prefigurar al Dr. Caligari. En numerosas películas alemanas se ven personajes con ropas "Biedermeier", que datan de esa época conformista que en Alemania comienza después de la caída de Napoleón y se extiende hasta el famoso año 1848. Esta es la época hoffmanesca que tratan de resucitar películas como *El estudiante de Praga* o *Nosferatu*, cuya acción transcurre en 1838, mientras los burgueses de *Caligari*, de *Las tres luces*, e incluso los de *M. el vampiro negro*, sólo presentan su recuerdo vagamente adaptado.

El vestuario será siempre una especie de "factor dramático" para el cinematógrafo alemán: Homunculus, criatura nacida de un artificio de laboratorio, parece tomar forma solamente por los contrastes entre el negro del fondo y el de su capa y su sombrero de copa, y el blanco de su máscara de muerto y de sus manos crispadas. La vestimenta del Dr. Caligari, una amplia capa flotante que le confiere aspecto de murciélago, se introduce en la acción propiamente dicha en virtud del dinamismo sugestivo y tradicional de los alemanes, inclinados a las transformaciones polimorfas. En *El estudiante de Praga*, el Maligno, encarnado por Werner Krauss, asume al mismo tiempo la forma de espantajo y de demonio cuando aparece próximo a uno de esos árboles retorcidos artificialmente, como los árboles fantasmagóricos de *Las tres luces*, en medio de la

tempestad que agita los faldones de su levita. El buen burgués de paraguas se transforma, el paraguas apunta como un arma.

Recordemos también al estudiante Anselmo, héroe de "El tiesto de oro": mirando al digno archivista Lindhorst que se aloja en las sombras del crepúsculo, se pregunta, al verlo planear más que marchar sobre el valle y al advertir de pronto en su lugar a un buitre entre blanco y gris que se eleva en los aires, si no será víctima de una alucinación. ¿No hay allí una prefiguración del Scapinelli que cambia de aspecto, que se convierte en otro simplemente porque su traje se infla, oscila y se estira como en un espejo deformante?

Tales transformaciones llevan al máximo el fenómeno del desdoblamiento. Envuelto en un manto de color pardo muy particular (1) que revolotea en torno a su persona formando mil pliegues y repliegues, el hombrecillo extraño de las "Aventuras de la noche de San Silvestre", al que manejó diabólicos han-privado de su imagen en el espejo, da pequeños saltos en la taberna; parece multiplicarse —"bajo el reflejo de las luces parecería que se agitaran numerosas figuras superpuestas como aquellas de las escenas fantasmagóricas de Ensler."

Los autores románticos, tales como Novalis o Jean Paul, anticipándose al delirio visual y al estado de efervescencia ininterrumpida de los expresionistas, casi parecen haber previsto los planos encadenados que el cine iba a realizar. Ante los ojos de Schlegel, en "Lucinda", los rasgos de la bienamada se esfuman: "muy rápidamente los contornos se transformaron, volvieron a su forma primitiva y de nuevo se metamorfosearon hasta desaparecer completamente ante mis ojos exultados."

¿Es presuntuoso declarar que el cine alemán no es sino una prolongación del romanticismo y que la mecánica moderna no hace más que prestar formas visibles a las fantasías románticas?

VII

HACIA UN EXPRESIONISMO DECORATIVO

Las estilizaciones expresionistas no tienen fines decorativos; en ese caso, no serían más que un abuso intelectual del arte y del mundo.

Paul Fetscher: *Der Expressionismus* (1914).

"EL GABINETE DE LAS FIGURAS DE CERA" (1924). LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO. LA OBSESIÓN POR LOS CORREDORES Y ESCALERAS

Si Paul Leni, pintor expresionista y cineasta, se inspira en el título de *El gabinete del Dr. Caligari* para lo esencial de su Gabi-

nete de las figuras de cera, lo hace intencionalmente; con su estilo ameno y servido por una técnica perfeccionada, ampliará el ambiente de feria tan propicio a los misterios. Decorador inteligente, Leni comprendió asimismo la atracción que los vestuarios y decorados variados confieren a las imágenes de un film: igualmente adoptará la fórmula elegida por Lang para sus Tres luces: tres episodios que se desarrollan en épocas y países diferentes.

En sus Figuras de cera, el estilo de Leni, que cristalizaría después de su llegada a Estados Unidos, no estaba definido aún. Con más frecuencia que Lang, varía los elementos de que se sirve según el ambiente de cada episodio.

Los decorados hinchados como una masa, en el episodio de la mujer del panadero, muestran redondeces por todas partes, paredes onduladas y ampolladas: corredores, escaleras (vagamente inspiradas en *El Golem*), columnatas imprecisas y blandas, desprovistas de armazón rígido, toman el aspecto de vaya a saber qué amontonamiento de moluscos cuya substancia fuese a saltar y rebotar al menor contacto. Sabiamente, estos decorados resultaron los más adecuados al físico de Jannings verdaderamente desbordante, al que un grosero maquillaje despersonaliza la cara, que surge como la de una cabeza de muñeco de tiro al blanco. Ridículo con su enorme turbante, el cuerpo todavía hinchado por el ropaje, semejante a un inmenso trompo, su Harún-al-Rashid pasea su barriga por un Oriente de pacotilla. Kurtz, con mucha exactitud, destaca una divergencia de estilo: por momentos Jannings es el perfecto actor expresionista, pero esos momentos están en contradicción con otros cuya "bufonería psicológica" roza el naturalismo.

El episodio del zar Iván el Terrible está todo él sumergido en un claroscuro de vaporesos efluvios, en que las partículas de polvo flotan sobre las manchas luminosas y un impresionismo renaciente viene a atenuar la dureza de los contrastes expresionistas. La silueta de un gran poste de ribetes nacarados pone su acento en la penumbra. De toda esa niebla artística emerge una puerta, icono precioso cuyo aspecto multicolor se adivina, y bruscamente se dibuja allí el esqueleto brillante y frío de un lecho de baldaquín.

Los detalles arquitectónicos de los dos primeros episodios revelan la habilidad de Leni como decorador: turgentes cúpulas orientales animando el abundante contrapunto de los pesados turbantes que llevan los cortesanos del califa; de pronto aparece la ciudad de Bagdad, toda curvas ligeras y transparentes, pero tan chata como la pequeña ciudad esquematizada de Caligari, tantas veces comparada a las construcciones de los cuadros de Lyonel Feininger. Igualmente, las cúpulas rusas, bulbos privadas de una estructura aparente, son elementos pura y exclusivamente decorativos; aparecen por doquier, tanto para flanquear la gran puerta del palacio como para disimular en un salón la entrada de un pasadizo secreto.

Por otra parte, Leni nunca evita la asociación de ideas que fatal-

mente conduce a la insgen de la isba, con sus pesados soportes y su techo bajo. Por ello, hasta en el palacio del zar es necesario inclinarse, y por todas partes se ven portales de arcadas cortas y pesadas; la sala del Voivoda, de proporciones al mismo tiempo enormes y restringidas, al dar cabida a todos los invitados a una boda habrá de apretarlos, comprimirlos, asfixiarlos debidamente.

Se trata de captar el alcance de ese estilo: esos techos bajos, esas bóvedas, obligan al cuerpo a inclinarse, a quebrarse bruscamente, lo obligan a movimientos y giros espasmódicos, a gestos visiblemente incompletos que originan esas curvas o diagonales quebradas y extravagantes, ordenadas según los principios expresionistas. Ahora bien, si para el episodio del califa el expresionismo se reafirmó principalmente en los decorados, para el episodio ruso se refugió por completo en las actitudes de los personajes: el sanguinario zar y su ayudante cruzan delante de un muro, el busto echado hacia adelante, doblados a la altura de la cintura, para presentar paralelas cuidadosamente estilizadas.

Algunos años más tarde Leni, retomará esta actitud para *El hombre que ríe*, rodada en Estados Unidos, donde presenta a un rey de Inglaterra que se desplaza exactamente de la misma forma a lo largo de un corredor, acompañado por su sádico bufón.

En todo el episodio ruso, Leni buscará esa arquitectura que impide a los cuerpos evolucionar normalmente y donde se halla coartada la natural expansión de los gestos. Cuando ya no le quedan bóvedas y puertas bajas, levanta una caja de escalera estrecha y profunda, cuyas paredes llenas de amenazas reducen aún más el ya pequeño espacio. La misma cámara de torturas del gran palacio no es más que una escalera en fuerte pendiente que dispensa al zar, gracias a sus escalones, una gran variedad del espectáculo horroroso de sus víctimas.

Iván el Terrible, película de Eisenstein, muestra la influencia ejercida por la estilización decorativa del film de Leni. Eisenstein se inspiró en él para disponer los cuerpos en la pantalla, al reducirlos a ornamentos y fijar sus gestos en una abstracción sabiamente elaborada.

Mucho habría que decir acerca de esta predilección tan marcada de los alemanes por las escaleras como escenario de la acción. Se explica mejor la atracción que ejerce igualmente sobre ellos el misterio de los largos corredores oscuros y desiertos, multiplicados por von Gerlach en su película *Venus* y también utilizados por Paul Leni en *La voluntad del muerto*, que realizó en Estados Unidos. El corredor es, decididamente, el lugar ideal para hacer claroscuro: en su cuento "El mayorazgo", dice Hoffmann: "Atravesamos largos corredores de altas bóvedas; la luz vacilante que llevaba Franz lanzaba claridades singulares en el espesor de las tinieblas. Las

formas vagas de los capiteles, pilares y arcadas de color parecían suspendidas en el aire. Nuestras sombras, parecidas a oscuros gigantes, marchaban junto a nosotros, y sobre las paredes temblaban y se agitaban las imágenes al pasar las sombras sobre ellas...

Dejemos a los psicoanalistas la tarea de descubrir en el gusto por las escaleras y los corredores todas las represiones que quitoran. Pero, ¿no podría admitirse que las escaleras encarnan para el psicoanalista de los alemanes, a quienes fascina el "Werden" (el "devenir") más que el "Sein" (el "ser"), una ascensión y que los peldaños representan las gradaciones? ¿Y no sería también permitido, si se considera el respeto por la simetría, tan llamativo en los alemanes, pensar por comparación que la simetría de una escalera representa para ellos equilibrio y armonía?

Podría ocurrir igualmente que el significado de esas imágenes, representadas con tanta frecuencia, no fuese más allá de lo puramente decorativo; Wiene vuelve a usar el poder alucinante de la primera escalera de caracol que mostró en *Caligari*, en la casa de *Genúina*, para dar al espectador la sensación de ascender al infinito.

En algunas películas alemanas, la escalera tiene tanta importancia como en *Potemkin* las escalinatas que descienden los cosacos.

Pero si las persecuciones del episodio oriental de *Las tres lures* se desarrollan sobre innumerables escaleras (persecución que Leni repite en su episodio de Harún-al-Rashid), si Lang presenta igualmente sobre escaleras, en la *Venganza de Krimhilda*, algunas víctimas que se arrastran, y hace descender por ellas a Hagen y Gunther, los últimos sobrevivientes, ¿es eso verdaderamente necesario? ¿Y es sólo para acentuar lo pintoresco de su ciudad medieval por lo que Murnau sitúa sobre los peldaños de una interminable escalera la escena de los apesados de *Fausto*?

El conocido crítico dramático Herbert Ihering, en su libro *Aktuelle Dramaturgie* aparecido en 1924, se esfuerza por analizar el sentido de las famosas "Jesnerstrepfen", esas escaleras estilizadas que Leopold Jessner, un célebre director, colocaba sobre el escenario y de las que igualmente se sirvió abundantemente para su puesta en escena de *"Fausto"*. Ihering expresa que quienes objetan que las escaleras, los descansos y las arcadas no son sitios para la acción, no comprenden que es preciso interpretar esos elementos, ya que la "división del espacio" es "función dramática", y que no se trata aquí de obtener un efecto pictórico. Sabemos perfectamente, añade, que el camino accidentado de *"Guillermo Tell"* no es una escalera y que la acción de *"Ricardo III"* no se desarrolla sobre peldaños. Si Jessner los introduce es porque ha descubierto nuevas posibilidades para las actitudes de los personajes, para la estructura, la división y la coordinación de las escenas y los grupos y porque sabe que las palabras y los gestos deben ser "raumbildend", es decir, que deben construir el espacio, crearlo.

Lo que el alemán llama *"Raum"* es, por otra parte, una concep-

ción mitad metafísica, mitad real: el *"Bühnenraum"* del que hablarán con frecuencia los críticos puede significar tanto el espacio limitado que percibe el ojo del espectador, como la idea de un espacio ilimitado creado en la escena por el poeta y las prolongaciones de la imaginación. En ambos casos, el cuerpo del actor "construye el espacio"; los peldaños permiten la expansión del "dramatismo desencadenado" del actor.

Allí está la significación, aparte del contenido psicoanalítico de su empleo de la importancia que adquieren las escaleras en las películas alemanas.

Sin discusión, el episodio más expresionista de *El gabinete de las figuras de cera* es el de Jack el Destripador; los ángulos se quiebran con levedad, las superficies presentan inflexiones en incesante transformación, como en un inmenso caleidoscopio, y las paredes oblicuas ceden sin revelar jamás su secreto. Es el caos de las formas: triángulos y romboides perforan el espacio; cascadas de luz bruscamente desatada tropiezan con una infernal oscuridad: la relación entre esos objetos que han perdido toda vinculación entre sí, que carecen de todo elemento de comparación, es perfectamente incoherente; su forma no ofrece ningún punto de apoyo. En medio de ese agitado torbellino del decorado flota el fantasma de Werner Krauss (Jack el Destripador) inasible y desprovisto de esqueleto. Al igual que el espacio, también el suelo carece de límites, se disuelve bajo los pasos, se hiende, se amontona, se torna irreal. La gran rueda, el ti vivo, se transforman por un instante en elementos decorativos y arrojan sus sombras semejantes a pájaros de presa.

Sin embargo y a despecho de la manifiesta virtuosidad de este film, *Figuras de cera* marca una regresión y este último episodio lo demuestra claramente: Jack el Destripador podrá avanzar flotando y amenazante, los decorados podrán abrirse como puertas corredizas, pero el efecto de profundidad ha fallado; no lo vemos allí mejor que en *Caligari*. Por lo demás, una especie de perfección cristalizada, una composición demasiado refinada, un amaneramiento excesivo, corren el riesgo de fatigar al espectador. El expresionismo puramente "decorativo" arriba al mismo callejón sin salida en que se hundió el de *Genúina*.

VIII.

EL MUNDO DE LAS SOMBRAS Y LOS ESPEJOS

¡Qué me importa mi sombra, que corre tras de mí feroz y la sangra...
Pero cuando miré el espejo lancé un grito y se destruyó mi
espejo: porque no era a mí a quien había visto, sino las
muecas de su demonio...

Nietzsche: "Así hablaba Zaratustra".

"EL JUGLAR DE SOMBRAS" (1923). EL ACTOR EXPRESIONISTA

¿Es la sombra ese singular sosia que, como un vampiro, devora las fuerzas y los deseos de su dueño, del que usurpa la identidad jurídica si llega el caso, como al Peter Schlemihl de Chamisso, de vender su tenue superficie? Sinistro alter ego, se convierte en enemigo implacable de quien se separa de ella. Cuando el estudiante de Praga hace fuego sobre su "doble", su "Spiegelbild", esa transposición de su sombra que es en cierto modo la imagen reflejada en el espejo, se destruye a sí mismo.

Retratos, reflejos de espejos y sombras se confunden en las visiones de los románticos: Hoffmann hace viajar a Erasme Spikher, hombre sin "Spiegelbild", en compañía de Peter Schlemihl, hombre sin sombra: Schlemihl se desliza a lo largo de muros iluminados por antorchas con gestos furtivos, para que no se note que ha perdido su sombra, y Spikher hace cubrir con tulcs todos los espejos.

Eterna obsesión de los espejos, mezclada a la fascinación de los lucos: el que arranca el tul del espejo velado por Spikher se ve en un primer momento pálido y desfigurado y le cuesta reconocerse; luego distingue, en lo más profundo del espejo, una silueta flotante que avanza hacia él "resplandeciente de no sé qué luz mágica". El mismo efecto se encuentra en "Ondine", un cuento de la Motte Fouqué, cuando el caballero, en un espejo cerca del cual vacila la llama de una vela, ve abrirse lentamente una puerta y entrar en la habitación una forma blanca.

Disponer espejos frente a frente ofrece una excelente oportunidad para evocar al famoso "doble": los espejos suspendidos de las paredes de un salón desierto reproducen cuatro veces la persona del bibliotecario Schoppe, que enloquecido, aterrorizado por "tantos yo mismo que me molestan" querría destruir esas mendaces superficies.

¿Pero un espejo es siempre un espejo? No se sabe bien si el cristal mágico en que el doctor Prosper Alpanus, personaje de

Hoffmann, hace surgir las apariciones, no es más bien el pomo brillante que adorna su bastón. En "El tiesto de oro", el espejo sobre el cual se entrelazan rayos refulgentes se convierte en la esmeralda que lleva en el dedo el archivista Lindhorst.

En las películas alemanas, ventanas, vitrinas, puertas vidriera, charcos de agua, captan como espejos figuras y objetos sobre su superficie opalescente. Paul Leni, jugando con innumerables facetas, muestra la cara del panadero Assad, y las Figuras de cera se reflejan una docena de veces sobre la piedra de un anillo mágico. En Varieté se verá reproducida, sobre las lentes de innumerables gemelos, la blanca imagen de un grupo de acróbatas.

La vida no es más que una especie de espejo cóncavo que proyecta personajes inconsistentes que flotan como imágenes de una linterna mágica, nítidos y claros cuando son pequeños, pero que se estuman cada vez más a medida que se agrandan. En alguna parte, en un mundo más claro, debe existir esta linterna mágica sobre cuyas placas están pintadas las tierras, las primaveras, los grupos humanos, dice Jean Paul. Lo que llamamos "nosotros", una tierra, una vida, ¿no es otra cosa que sombras salidas de esas placas veladas y saltarinas?

En un drama expresionista de Franz Werfel, "Der Spiegelmann" (El hombre-espejo), lucha desesperadamente por escapar de ese "mundo-espejo" que sólo refleja formas que hacen muecas.

Es el gusto de lo ornamental o el del misterio el que prevalece cuando Eichendorff escribe: "Por fin vio avanzar una sombra a lo largo del muro. Esa sombra crecía al resplandor de la luna, a cada paso se hacía más alta, más ancha, hasta que, gigantesca, se perdió en el bosque".

Max Reinhardt había comprendido el poder de esas sombras que unen lo decorativo y lo enigmático a los símbolos. En su primera puesta en escena para los "Kammerspiele" de la plaza de Ibsen "Espectros", en 1916, en el momento en que la madre enloquecida corre detrás de su hijo que delira, la hacia pasar delante de una lámpara encendida y las sombras inmensas se deslizaban, por las paredes de la escena evocando una persecución de demonios.

En las películas alemanas, por consiguiente, la sombra se convierte en imagen del Destino: el sonámbulo Cesare, al extender sus manos criminales, proyecta su sombra gigantesca sobre el muro, lo mismo que Nosferatu inclinado sobre el lecho del viajero o subiendo por la escalera.

A la entrada de la sala en que yace muerto Sigfrido, la sombra se adelanta al turbio Hagen, para anunciar la presencia del asesino. Sobre la alta pared de una terraza en que se abrazan los amantes, en El estudiante de Praga, se proyecta la sombra desmesurada de Scapinelli, encarnación del diablo. En M, el vampiro negro, sobre el cartelón que promete una recompensa por la captura del invisible

criminal, se ve dibujarse la sombra de éste por encima de la niña que ignora la siniestra advertencia.

Puede suceder que la sombra sea reemplazada por una forma oscura tomada a contraluz, como en *Lulu*, donde se presenta la silueta de Jack el Destripador delante del cartel que enumera sus crímenes. O como ocurre en *Metrópolis*, donde los cuerpos gigantes de los servidores del circo arrastran las víctimas de un accidente y forman un cuadro de fantasmas en torno del joven rico, vestido de blanco. En *La noche de San Silvestre*, la muchacha espía con aprensión la silueta de su suegra, presagio funesto, que se dibuja sobre una ventana escarchada. Murnau se servirá de ella en *Tabú* a modo de elemento anunciador: la sombra del sacerdote, cuya intransigencia va a destruir la dicha de los amantes, se desliza a través de la arena, fina como un dardo y arroja su amenaza sobre la pareja sacrilega que se ha dormido en la cabaña de bambú. Murnau tiene una marcada preferencia por las explicaciones mediante sombras: en sus *Cuatro diablos*, el payaso y el director del circo que se disputan la posesión de los niños, sólo están indicados por sus sombras inmensas, elevándose por encima de los pequeños llenos de espanto.

Los cineastas de origen germano nunca se desprenden de esta predilección: ¿es acaso por casualidad que Stroheim ofrece, en su desconcertante película *Los rapaces*, las cuatro hojas de una puerta vidriera donde se perfila la cabeza del hombre en el preciso instante en que va a entrar a la habitación para cometer su crimen?

Esta complejidad vuelve a encontrarse en *Sombras*, de Arthur Robison, un norteamericano educado en Alemania y capaz de manejar los fantasmas con la misma maestría que su singular ilusionista. Además de las sombras sugestivas y ornamentales proyectadas por las bujías y las manos hábiles del pequeño ilusionista, vemos las que pasan detrás de la ventana iluminada, cara a los cineastas alemanes y que Murnau también presentará en *La última coreografía*, además de la famosa sombra precursora de un personaje amenazante pero todavía invisible: la sombra avanza, se desliza sobre la tierra y alcanza a la persona elegida antes de que lo haya hecho el golpe real.

Robison aprovecha en forma muy personal los errores debidos a las sombras: tras las cortinas de una puerta de cristales, el marido celoso espía cómo las manos ávidas, dibujadas por sus sombras, se aproximan a la sombra de su mujer y la tocan. En otra secuencia se nos muestra el reverso de la situación: la joven vanidosa, delante del espejo, se mueve y adopta actitudes afectadas mientras detrás, a algunos paces, sus admiradores contornean las curvas de su cuerpo en el vacío. También, en otra escena, el marido cree sorprender manos que se entrelazan, mientras en la realidad sólo se han unido por la prolongación de sus sombras.

En esta película, la ambigüedad de las sombras traiciona una ins-

piración freudiana: el pequeño ilusionista, al escamotear las sombras, abre las compuertas de los deseos subconscientes de todos esos personajes reprimidos que, de pronto, comienzan a actuar de acuerdo con su secreta fantasía. Fantasmagoría cargada de significación: las sombras substituyen temporalmente a los seres vivos, que mientras tanto se convierten en espectadores inamovibles de un destino cada vez más alucinante, precipitado, opuesto al retardando del comienzo.

"A menudo", dice Tieck en "*William Lovell*", "el mundo, sus hombres y sus contingencias flotan ante mis ojos como un juego de sombras sin consistencia; a menudo me presento a mí mismo como una sombra que desempeña su papel, que va y viene y actúa sin conocer el motivo de sus actos".

El juego de los espejos sostiene la ilusión de los pensamientos. En *Sombras*, Robison mueve magistralmente los reflejos de las lunas colocadas en los ángulos de un corredor tenebroso; la cámara, manejada admirablemente por Fritz Arno Wagner, capta en su clara superficie la forma ondulante de la joven que se dirige a su habitación, y en uno de los espejos se verá abrir o cerrar la puerta por donde entra o sale su amante; en ese mismo espejo el marido engañado será testigo del abrazo adúltero y, lo que es muy significativo, no lo verá en un primer momento sino mediante la sombra proyectada detrás de la cortina de la puerta de cristales. El amante, a su vez descubre en el espejo la presencia del marido que acecha.

Después del crimen, el marido engañado volverá al espejo cuya superficie imposible no ha guardado ninguna huella de la indignante escena. A la luz vacilante del candelabro, que sostiene con mano temblorosa, observa el reflejo de su alma caótica. Como hechizado, da vueltas y más vueltas, para encontrar por todas partes su cara desfigurada en los otros espejos. ¿Dónde huir? ¿Dónde huirse? No hay salida. Para destruirse hará como quería hacer el bibliotecario Schoppe, romperá la pulida superficie que parece reírse de él. Pero este espejo destruido a medias refleja todavía la imagen de la otra luna que ha quedado intacta.

Sombras está impregnado de erotismo; pero no hay ninguna vulgaridad en la forma con que Robison se sirve del halo de las bujías para explotar el efecto de transparencia de una delgada tela estilo Directorio, ni al hacer sostener el candelabro a un marido por lo común celoso y que esta vez, precisamente, nada sospecha. (Es seguro que Robison ha elegido esos vestidos pegados al cuerpo de *incroyables* y *Merveilleuses* para acusar el erotismo de su película).

Gracias al vigor excepcional de la inspiración, los personajes de esta película superan la uniformidad abstracta impuesta por el expresionismo. Llegan a encarnar con una intensidad casi animal todo su cometido: la mujer, por ejemplo, en cada movimiento de

caderas, en cada gesto ondulante de su brazo acogedor, no es sino tentación y promesa: Eva eterna.

Sin embargo, la interpretación de los actores necesita algunas explicaciones. ¿Será porque se entregan de lleno a destacar esa concepción del personaje integral, que no pueda sobrepasarse?

Hemos comprobado, en presentaciones retrospectivas de películas alemanas llamadas expresionistas, que los gestos bruscos y excesivos de los actores desatan con frecuencia la hilaridad. Este efecto no se debe al hecho de que las películas sean proyectadas con aparatos de cine sonoro; hemos podido observar que una proyección con el ritmo original asombra igualmente al espectador no avisado.

Por otra parte, hemos comprobado asimismo que en películas de la misma época y que en modo alguno son expresionistas, como por ejemplo *La mujer de ninguna parte*, de Delluc o *La mujer desnuda*, film italiano, las efusiones de los protagonistas nos resultan igualmente ridículas. Ese éxtasis teatral, ese patetismo absoluto superficial, esos subtítulos solemnes y floridos, nos resultan extraños; forman parte de una época superada, en que la oposición al conformismo burgués se ornaba fácilmente de nobleza, e incluso de heroísmo.

A tal exteriorización fácil, propia de una generación sobrecargada de patos, se suma en Alemania la exaltación propia de todo un pueblo al que la sobreexcitación expresionista lleva al paroxismo.

Conviene imaginar la situación de esos espíritus caldeados al rojo blanco, propios de un período de inflación en que cada uno desea vivir a cualquier precio, gustar hasta la hez todos los placeres, sin poder nunca liberarse de la angustia del mañana, manteniéndose a duras penas en equilibrio sobre los despojos de la vida normal que no terminaba de restablecerse, y mientras el precio de los placeres aumenta de minuto en minuto y miles de millones de marcos se transforman en papeles sin valor.

En muchos salones berlineses, cuando estaban de moda los bailes de fantasía, existían rincones apenas iluminados por un farol que disimulaban poco o nada los colchones destinados al amor sin mañana. La casa de citas de *La calle sin alegría* o la que se ve en *Tres páginas de un diario*, nos presentan las implecables imágenes de esa sociedad derrotada.

Durante mucho tiempo las películas alemanas llevarán todavía los estigmas de esa época: en *Lulu*, para salvar a su amiga, la lesbiana se ve obligada a seducir al acróbata y lo arrastrará con dislocados movimientos de autómatas, la cabeza y el busto echados hacia atrás; en *El canto del prisionero*, película de Joe May, Dita Parlo se estremece hasta la rigidez bajo el abrazo de Lars Hanson, en un paroxismo cuyo carácter podríamos considerar totalmente expresionista. Y en *La aurora*, película rodada por Murnau, durante la gran escena de amor en los pantanos, la vampíresca se retuerce,

arde como un fuego fatuo, con los movimientos excesivos que ordena el expresionismo.

De acuerdo con Edschmid, el hombre expresionista es hasta tal punto el ser absoluto, original, capaz de tantos grandes sentimientos directos, que parece "llevar el corazón pintado sobre el pecho". Esta observación puede aplicarse a toda una generación de actores que exteriorizan las emociones y las reacciones psíquicas en la forma más exagerada. Hamlet insta a los actores a no declamar con exageración, a no segar el aire con sus brazos; a no aullar, a no cortar la frases o las pasiones, sino a adaptar la palabra a la acción y a ser naturales, ya que "la interpretación no es más que el espejo de la naturaleza".

Los preceptos de un autor dramático expresionista, Paul Kornfeld, propician exactamente lo contrario: que el actor no se esfuerce por dar la impresión de que la palabra y la idea han nacido simultáneamente en el momento en que se expresan; que ese actor se atreva a extender los brazos ampulosamente y a dar todo su impulso declamatorio a una frase, en una forma en que por cierto no lo haría en la vida cotidiana; que en modo alguno sea un imitador no es necesario en absoluto tomar notas en el hospital o en la taberna para encarnar a un moribundo o un borracho. El ritmo de un gran gesto tiene una fuerza mucho más cargada de sentido y de emoción que el comportamiento natural más impecable.

Entre los expresionistas, algunos recomiendan una ligera hesitación antes de pronunciar las palabras en escena, lo que equivale a decir que conviene alejarse de la forma naturalista. Otros cargan el acento sobre la "música de la palabra", su efecto directo, desligado de todo valor lógico o gramatical.

Si se reemplaza la noción verbal por la de la mímica del actor de cine, resultarán esas expresiones y gestos sin transición, sin matices intermedios, esos movimientos abruptos y duros, bruscamente galvanizado, quebrados a mitad de camino, que componen el registro habitual del actor expresionista. Es fatal que los alemanes, con su gusto tan marcado por los signos de admiración, prefieran los gestos inacabados; la pantomima cinematográfica pierde allí su levedad de comedia dell'arte. Sólo conserva la aptitud para la improvisación caleidoscópica, con lo que la película expresionista va todavía más allá, en ese sentido, que el "teatro extático". Grabados en la película, los gestos adquieren una integridad definitiva.

Por eso es por lo que, incluso en 1928, cuando el expresionismo parece ya superado, en una película como *Metrópolis*, Klein-Rogge, al encarnar al inventor-brujo, realizará todavía esos movimientos espasmódicos y esa gesticulación de fanteche. No proceda así, como se ha supuesto, con la intención de revelar la locura de un personaje, puesto que Brigitte Helm, para expresar el dolor o el terror de la verdadera María, realiza bruscas contorsiones con el cuerpo y cambios mecánicos de expresión que la hacen casi semejante a la

falsa María, el robot. Del mismo modo, los obreros llevados a la revuelta muestran caras deformadas por muecas salvajes, la boca entreabierta como la herida de un cuchillo, y sin la menor expresión natural. *Homunculus*, en 1916, ya lleva esa máscara de desesperación feroz y agita ya esas manos crispadas.

Más lejos de nuestra época, los autores románticos presentan personajes animados por la misma continua agitación: el hombre calvo de Jean Paul o Erasmo Spilcher, del que ningún espejo refleja la imagen y que se diría movido interiormente por mil resortes elásticos, no dejan nunca de agitarse. Y en *El último auto*, la película rodada por Leni en 1920 en los Estados Unidos, ¿no creemos haber hallado un hermano de este Erasmo Spilcher cuando aparece un hombrucillo asustado que da pequeños saltos, como un autómatas?

Es necesario, subraya Kurtz, que las fórmulas establecidas por el artista expresionista para la formación del espacio sean igualmente valideras para la evolución del cuerpo humano: debe expresarse lo pasional de una situación por medio de una movilidad intensa; y es menester inventar movimientos que superen a la realidad. Porque el ritmo íntimo de la vida de un personaje se traduce en su gesto. "El actor de movimiento", dice por su parte el crítico Herbert Ihering, "tiene por finalidad elevar intensivamente su papel y no interpretarlo mediante matices intermedios: en tal sentido logra sintetizar su representación".

Estos comentarios aclaran la interpretación de Kortner en *La escalera de servicio* y mejor aún su papel del marido celoso en *Sombras*: el primer plano de su cara enorme, de rasgos contraídos en un horrible rictus, lo hace comparable a la máscara de un demonio africano; ese contorneo alocado de su cuerpo delante de los espejos y esa manera de proyectar el brazo o el torso, como para desembarazarse de ellos, adquieren un significado de abstracción absoluta.

La deformación expresionista de los gestos es la contraparte de la deformación de los objetos.

IX

INTERIORES Y PAISAJES DE ESTUDIO

Sin embargo, este canto de los Nibelungos es de una potencia y una elevación extremas; es difícil para un francés hacerse idea de ello. Es un lenguaje de piedra y los versos son bloques rimados. De vez en cuando, en los intersticios, crecen hermosas flores rojo sangre... ¡Todavía es resultará más difícil hacerse una idea de esas pasiones de gigante que se mueven en esta epopeya a vosotros, buenas gentes civilizadas y finas! Todas las cúpulas góticas parecen haberse dado cita en una vasta llanura... Es verdad que sus movimientos son un poco pesados, que algunas tienen maneras muy torpes y que sus transportes amorosos mueven a risa; pero las bromas cesan cuando se los ve dominados por el furor, arrojándose los unos sobre los otros... No hay torre más alta, no hay piedra tan dura como el feroz Hagen y la vengativa Kriemhilda.

Eurique Reina: "La escuela romántica", 1935.

"LOS NIBELUNGOS", DE FRITZ LANG (1923-24). LOS GRUPOS GEOMÉTRICOS

Cuando desean calificar películas de sus compatriotas, escritores como Kurtz o Kalbus emplean a menudo las expresiones "beseelte Landschaft" o "Landschaft mit Seele", lo que significa "paisaje impregnado de alma". Para los franceses, no se trata más que de un paisaje de estudio, en yeso y cartón-piedra y con olor a cerrado, aunque admitan que tales construcciones artificiales pueden conseguir con el uso adecuado de la iluminación cierto aspecto de vida y atmósfera.

La voluntad expresionista de eliminar la naturaleza, de llegar a una abstracción absoluta, contaba entonces con muchos partidarios. El alma de un paisaje o de un ambiente, dice Bela Balazs, no se presenta siempre en la misma forma. Corresponde al realizador buscar los "ojos del paisaje": la silueta negra de un puente encima de una góndola oscilante, los escalones que se hunden en las oscuras aguas que reflejan una linterna, conforman mucho mejor la atmósfera veneciana, aunque se haya hecho todo el trabajo en el estudio, que si la escena se hubiese tomado directamente en la plaza de San Marcos.

Para que una película pueda convertirse en obra de arte, expresa por su parte Kurtz, es menester que se estilice la naturaleza. En un film, el destino humano no se adapta siempre al cuadro natural; la neutra realidad de este último, a decir verdad, sólo corresponde a las películas documentales, mientras que para hacer comprender el destino del hombre corresponde servirse de "Stimmungsbilder", imágenes impregnadas de atmósfera. (Anotemos que la palabra

"Stimmung" posee un sentido complejo, casi imposible de traducir: significa en cierto modo una atmósfera atravesada por los eflavios del "Gemüt" alemán, es decir, una mezcla muy particular de sensibilidad y sentimentalismo). Únicamente cuando el director prepara él mismo su paisaje, siempre siguiendo a Kurtz, puede infundirle un alma y hacerle desempeñar un papel activo en el drama.

O sea que, al igual que la iluminación que concede relieve a personajes y objetos, el paisaje del film alemán se convierte en "factor dramático", en elemento "dramatúrgico". Existen vínculos íntimos y profundos, nos enseña todavía Kurtz, entre los paisajes y los actores humanos; la fisonomía de una región debe subrayar, acentuar la tensión de una escena. El expresionismo se construye su universo, no se adapta mediante la comprensión a un mundo ya existente. (Cada paisaje, decía ya Novalis, es el cuerpo idealizado de cierta forma de espíritu).

Puesto que es imposible arrancar el velo que separa al hombre nórdico de la naturaleza, los alemanes optan por construir una naturaleza artificial, la única que puede serles accesible.

Examinados desde este ángulo, no puede sorprender que, de todos los paisajes de Los Nibelungos, los mejor logrados sean aquellos que más se aproximan a la atmósfera de un Valhalla bárbaro. Un decorado de piedras desérticas, árido y desolado, que recorren los héroes hasta el castillo de Brunhilda, semejante a un arrecife rodeado de llamas; un horizonte de cielo frío detrás de las oscuras rocas en que se desarrolla la lucha con el indómito marimacho, son visiones emanadas directamente de la concepción germánica de lo tenebroso. El paisaje en que Alberico, criatura de un mundo subterráneo, acecha al héroe resplandeciente para estrangularlo, alargando sus dedos de araña a través de una filigrana de malezas retorcidas, vibra de misterio.

Para esos paisajes artificiales, el pintor que sobrevive en Lang trata de reanimar telas famosas. La náyade monta un unicornio entre los sombríos troncos de un bosque (célebre cuadro de Arnold Böcklin), es el modelo exacto de que se sirvió Lang para mostrar a Sigfrido atravesando la selva del estudio sobre su blanco corcel: los proyectores lanzan su capa luminosa sobre los troncos, y entre éstos se elevan las nieblas que se esfuman bajo una tenue red de tamizadas irradiaciones.

Del mismo modo, la pradera tapizada de flores, bordeada de jóvenes abedules cuyos troncos blancos y esbeltos se destacan sobre las rocas, es la síntesis de otras dos obras de Böcklin. Y la imagen de Atila, a caballo y revestido de su negra armadura, perfilado sobre un cielo primaveral y junto a un grupo de niños desnudos adornados de guirnaldas, no es más que la réplica fiel —por lo que puedo recordar— de un grabado de Max Klinger.

El decorado de la pradera florida en que Hagen mata a Sigfrido tiene la misma dulzura que el de las escenas de amor entre Sigfrido

y Krimhilda bajo un árbol en flor. Este gusto por las flores artificiales (artificio que Strohehn introdujo en sus películas con un dejo de nostalgia germánica y no sin sarcasmo) llega algunas veces entre los cineastas alemanes a una dulzonería extrema. Ni el mismo Murnau escapa a ello: véase si no la imagen en sobretensión del paseo de los burgueses durante la Pascua en una aldea de tarjeta postal, o la ronda de niños coronados de flores que giran en torno de Margarita y Fausto en una idéntica pradera primaveral de estudio.

Apenas desaparece el expresionismo, los dulces paisajes presentan el peligro del "crème", de la pomposidad noble. Lang lo comprendió así y por ello volvió al paisaje expresionista para componer su jardín de los ricos en Metrópolis, que desgraciadamente recuerda en demasía el de Genuina, lleno de volutas y de orugas. Por otra parte, resulta mucho más difícil llevar a buen término el paisaje expresionista que la simple abstracción arquitectónica. Ninguna película podrá ofrecernos ya esa sobriedad de Caligari, tan sencillamente lograda con árboles chatos y senderos cuyos lineamientos variados llegan a darnos una impresión de color.

Lang aplica en forma magnífica el claroscuro y extrae de él cautivantes imágenes: sobre el puente levadizo, donde se ha visto al héroe glorioso a la cabeza de sus vasallos, los guerreros llevan en angarillas el cadáver de Sigfrido. El resplandor oscilante de las antorchas parece desfilcar el lúgubre cortejo y estallan en la penumbra esos lampos de luz, estridentes como gritos de angustia; el blanco corcel de Sigfrido es de un blanco fantasmal y el viento juega con los bucles luminosos que rodean la faz nacarada del héroe muerto.

Ese viento de mal agüero, que había barrido el polvo del puente levadizo antes de la aparición del cortejo, irá a refugiarse entre los cortinados de la habitación de Krimhilda. La destrucción acecha siempre secretamente en lo inorgánico: es el viento que agita las cortinas de una alcoba, al acercarse Nosferatu, y el viento interviene igualmente en la acción cuando Margarita desfallece en brazos de Fausto. Incluso Pabst, supuesto realista, no puede evitar la utilización del efecto psicológico en El amor de Jeanne Ney: las cortinas se agitan suavemente en la habitación en que yace el cadáver del viejo Ney asesinado. Paul Leni, tan hábil imitador, también acudirá a lo mismo: en La voluntad del muerto, rodada en los Estados Unidos, donde se ve a lo largo de un corredor estrecho cómo un viento fantasmal levanta toda una fila de espesas cortinas.

"Papel dramático" atribuido siempre a los objetos y a la naturaleza: el viento también hace volar el polvo sobre una pendiente de hierbas secas antes de que aparezca "la muerte cansada".

La arquitectura equilibrada de Los Nibelungos no es en absoluto expresionista y, sin embargo, la aplicación de ciertos principios del

expresionismo ha presidido la estilización expresiva de sus amplias superficies: búsqueda de lo esencial, de la gran línea, de la condensación que lleva a una fusión absoluta de las formas abstractas. Lang, obligado por el tema a componer vastos frescos, necesita de las proporciones monumentales que convienen al gusto germánico. La "Kultur" alemana, decía ya Langbehn, autor de "Rembrandt educador", se forja en el granito, un material en el que sólo pueden tallarse formas desmesuradas; por ello el objetivo final de los alemanes es "monumentalisieren".

Los decorados inmensos de Los Nibelungos forman un cuadro ideal para la estatura poderosa de esos héroes de epopeya. Con la zórra puesta en efectos espectaculares, Lang vivifica la rigidez grandiosa de esa arquitectura mediante los recursos de la iluminación.

Tiene marcada predilección por los juegos de simetría y contrapunto: el pesado portón de las cuevas en que se apilaba el tesoro de los Nibelungos estará flanqueado por dos personajes de elevada estatura. —Krimhilda y Hagen— y, otras veces, en el vano de una puerta, bajo una arcada, una sola silueta se mantendrá de pie, cuidadosamente encuadrada. Premeditación que, en los paisajes, le hará disponer de los actores según un esquema ornamental del que se convierten en puntos de reparo. Sigfrido, inclinado sobre la fuente, está situado en forma tal que su cabeza se encuentra delante del abedul del centro; herido habrá de incorporarse, durante un momento, delante del mismo abedul.

En Los Nibelungos nada queda librado al azar: Hagen ochea la llegada de Krimhilda sentado, inmóvil como una estatua, con la espada preñada de amenazas cruzada sobre sus rodillas. Brunilda, de pie entre los peñascos y espiando el cortejo de los héroes, no es más que una silueta oblicua sobre el cielo gris en el que tiembla la aurora boreal. Si es verdad que cuadros célebres sirvieron de inspiración a escenas de películas, este film presentaría a su vez a cada instante, si pudiera detenerse su acción, planos estáticos formando cuadros.

La disposición de grupos forma parte del ornamento puro, como en muchas películas alemanas. Los directores disponen a menudo, alrededor de un centro más importante, dos alas idénticas: Caligari sentado a su escritorio, y semejante a una araña gigantesca con los brazos apoyados sobre dos pilas de libros de igual altura; o en Los tres luces, delante de un muro infranqueable, los burgueses que avanzan y retroceden con un mismo movimiento, flanqueando la muerte cansada. (Efecto producido mediante un montaje rápido).

Más expresiva aún se muestra una suerte de composición estrictamente heráldica, con masas simétricas y yuxtapuestas: el grupo de Sigfrido y Guntner, entregándose a los ritos milenarios de la fraternidad de la sangre, flanqueados paralelamente por los dos hermanos del rey y dos camaradas de armas de Sigfrido; la elevada

estatura de Hagen, detrás de ellos, pone el énfasis final en esta distribución metódica de cuerpos en el espacio.

Si bien Lang sobrepasa a Reinhardt en lo que a estilización decorativa se refiere, lo cierto es que la influencia reinhardtiana permanece visible. Se advierten huellas de la forma en que se trataban los grupos en la Grösses Schauspielhaus en la escena del conflicto entre las dos reinas sobre la escalinata de la catedral, cuando el oscuro cortejo de Brunilda se introduce como una cuña en el séquito de Krimhilda, donde predominan las vestimentas de tonos claros. Pero los cuadrados o rectángulos de los grupos de guerreros, tomados algunas veces desde lo alto y que forman así grandes dibujos, mosaicos gigantescos (parecidos a los que Leni Riefenstahl hará captar para su Triunfo de la voluntad), no provienen totalmente de Reinhardt. ¿No habrá allí un recuerdo de los amontonamientos de los "Sprechchöre", los coros rítmicos expresionistas?

Además de los grupos, también el cuerpo humano aislado es tratado en Los Nibelungos como elemento decorativo, absolutamente estático, privado de vida individual y fijado en su simetría, como ocurre por ejemplo con los tocadores de corno, que se destacan contra el cielo límpido con tanto relieve arquitectónico como el puente lavadizo luminosamente erguido en el espacio. Los numerosos extras también se deshumanizan totalmente: la fila de guerreros plantados a intervalos regulares unos de otros, erguidos, según un ritmo muy preciso, en actitudes estrictamente idénticas, flanqueados por sus escudos y sus espaldas; un ornamento en zigzag que sube por la cota de mallas la convierte en una superficie plana que ya no parece recubrir un cuerpo, y sus cascos con las viseras cerradas confieren a esos hombres un aspecto impersonal. Como pilares inalterables se alzan delante del cortejo de los reyes y los héroes, semejantes a una empalizada, para dar a esos planos una cierta profundidad y, al mismo tiempo, ocultarlos a la vista.

Parecida despersonalización se encuentra en un pasaje de la Venganza de Krimhilda: en la capilla crepuscular en que reposa el cuerpo de Sigfrido, las servidoras de Krimhilda, casi sin cuerpos ni caras bajo sus cofias de ornamentos geométricos y entre los vastos pliegues de sus pesadas capas, rodean a su ama delante del sepulcro; sus actitudes flexibles se adaptan a las curvas de la bóveda, que forman un hemicielo perfecto y recuerdan un ábside ornado de mosaicos preciosos.

Para dejar el barco que la ha llevado a Worms, Brunilda cruza un pontón formado por rodajas que sostiene horizontalmente dos filas de guerreros de pie en el agua. Como las aguas las llegan al cuello, los cascos de los soldados forman el cordón ornamental de esa pasarela improvisada. Sobre la costa se yerguen otras figuras que componen una guardia de honor, pero también aquí su aspecto humano se ha suprimido casi completamente: sus siluetas recortadas sobre el horizonte forman una especie de reja en hierro forjado.

La segunda parte de *Los Nibelungos*, rodada un año después de la primera, ofrece un cambio de estilo asaz sorprendente. La venganza de *Krimhilda* es menos estática; el argumento, que es a su vez más vehemente, dinámico, colorido, impone más movimiento. La lentitud épica de *La muerte de Sigfrido*, canción de gesta, idilio y "Volkslied" melancólico, que lamenta la muerte del héroe de rubia cabellera, ha dado lugar a una intensa aceleración del destino, a un crescendo refulgente que arrastra a su aniquilamiento a todos los responsables de la muerte de Sigfrido.

Este nuevo ritmo afloja los grupos decorativos, anima la cuidada composición de las formaciones heráldicas y las aligera. Pero Lang vuelve a ello, empero, desde el momento en que los hunos ceden su lugar a los burgundios: la rigidez de sarcófago de los tres lecheros de baldaquín resalta sobre el fondo suntuoso de los tapices abigarrados. Pero, a medida que la acción se aleja de la corte de Worms, el estatismo se atenúa para volver sólo de vez en cuando, a modo de eco lejano de una grandeza perdida y para siempre inaccesible. Ocurre que en la misma Worms lo monumental se humaniza: sentado sobre el puente levadizo sobre el cual se harnaca con irónica displicencia, Hagen contempla la partida de *Krimhilda* para su nuevo reino y no es sino un espectador burlón desprovisto de toda solemnidad escultural.

Las "torres de piedra", que según Heine se lanzan unas sobre otras, han perdido su torpe pesadez, y estos héroes nos parecen, por lo demás, menos grandilocuentes en la lucha en que hallan la muerte que cuando se dirigen al templo, en Worms, cruzando lentamente delante de la fila de guerreros.

La vanidad arcaica de la UFA presenta a los hunos como formando una mezcla de hombres de las cavernas, negros y pieles rojas. Jamás caminan con el cuerpo erguido, nunca elevan sus ojos al cielo con esa altiva nobleza que se atribuye a los héroes germánicos: se arrastran como reptiles viscosos o hurtan el cuerpo doblado, como dispuesto a acurrucarse, con las piernas torcidas y semiflexionadas. Basta que un Hagen despliegue su alta talla para poner en fuga como a ratas a esos miserables engendros de una "raza inferior".

Apuntando menos a la composición estilizada, Lang se dedica preferentemente a aprovechar el colorido de ese nuevo ambiente que le dispensa el folklore. Lo ornamental deja su sitio a un pintoresquismo siempre cambiante y su estilo, así como los efectos de iluminación, se tornan más flúidos, más difusos. El claroscuro sobre vida, ondula con agilidad; el movimiento se hace locamente frenético, las sombras se infiltran en los sectores luminosos y la atmósfera caleidoscópica, al abandonar su seguridad de "Kolossal" inamovible, se convierte en algo tan vivo como el propio héroe en su lucha decisiva. Caballos con las crines al viento galopan desenfrenadamente por las vastas estepas; cavernas de bocas entreabiertas perforan el suelo y dejan al desnudo la hormigueante vida subterránea;

sobre el campo de batalla los demonios bailan una feroz danza caníbal. Por todas partes hay emboscadas, por todas partes destrucción y felonía; un salvajismo sin nombre estalla a cada paso, impregna el aire con el olor de la sangre; las armas se entrecuecen en medio de nubes de polvo y las columnas de humo se abrazan como grandes serpientes a los pocos que han sobrevivido, para asfixiarlos.

X

INICIACIÓN EXPRESIONISTA DE UN DIRECTOR "REALISTA"

Desde mis primeras películas he elegido temas "realistas" para mostrarme escuetto estilista. El realismo es un medio; no es un fin, es un camino.

G. W. Pabst en el transcurso de una entrevista.
(*Revue du Cinéma*, No 11, 1933.)

"EL TESORO" (1933), DE GEORG WILHELM PABST

Digámoslo ante todo: esta película abunda en imágenes maravillosas que la luz esculpe en las tinieblas. Sin embargo se encuentra más lejos de las realizaciones de Max Reinhardt que las películas de Oswald y de Buchovetzky correspondientes a la misma época. *El Golem* (1920) es la producción que sirvió de modelo, y si el fundidor de campanas se parece tanto al rabino del film de Wegener no es sólo porque los dos papeles hayan sido interpretados por el mismo actor, Steirlich.

Pabst tiene un gusto alemán por lo ornamental expresionista: cuando acude la mujer del fundidor, llevando una enorme bandeja, no es más que una cabeza sobre un arconamiento de faldas hinchadas que la asemejan a las ventrudas campanas que fabrica su marido; o en otro caso se trata del fuste de un pilar, parecido al tronco de un árbol, con sus nervaduras desplegadas como ramas sobre el lecho conyugal, y en el que la cámara se detiene largamente.

Obliga a la reflexión el hecho de que un realizador de la calidad de Pabst se inicie en esa forma: si llama la atención no encontrar la impronta de su personalidad (porque cualquier director expresionista imbuido de la belleza del claroscuro podría haber firmado ese film), lo que más asombra es que Pabst, cuya mayor cualidad será más tarde la ciencia íntima del montaje, haya unido allí los planos uno tras otro con una monotonía y una falta de imaginación que no pueden ser atribuidas únicamente a la torpeza de un prin-

ciante. Cada plano pesa por su presencia demasiado prolongada en la pantalla, por una situación demasiado explícita o por ángulo de toma simplemente demasiado trivial. La reacción psíquica de cada uno de los personajes se expone demasiado tiempo mediante planos vecinos, pesadamente entrecortados. Estos análisis psicológicos, contrarios a los preceptos expresionistas y tratados de un modo más bien naturalista, preanuncian el procedimiento que Pabst adoptará más tarde. Pero muy largo habrá de ser el camino antes de llegar a la juiciosa elección de ángulos y a la penetración de reflejos psicológicos del Pabst de Lüß.

En *El tesoro*, una que otra imagen nos hace presentir al Pabst de las orgías de *El amor de Jeanne Ney*: los tres personajes que han descubierto el tesoro, ebrios de alegría, se ponen a beber, y Pabst detalla voluptuosamente esta situación, se deleita con gusto en la abyección, captando todas las ambivalencias que le son inherentes o, más precisamente tal vez, de las que aquella emana. En este caso, la escena no alcanza todavía la fuerza y autenticidad que el director sabrá imprimir a situaciones análogas en futuros trabajos. Se advierte allí un naturalismo estilizado bastante llamativo y el recuerdo de ciertos modelos: sus campesinos sarmentosos, de nariz blanda y cara tallada en madera, sus escenas de ebriedad se hallan dentro de la línea de un Téniers. (El Stroheim de *Los rapaces* nos ofrece aspectos igualmente notables y reveladores de la codicia en imágenes rápidas que presentan un envilecimiento sin remisión).

Para comenzar, Pabst supo aprovechar toda la maquinaria expresionista: la casa del fundidor de campanas es rechoncha, redonda e hinchada, sin estructura aparente bajo esas masas que parecen trabajadas en arcilla; los techos son bajos, asfixiantes, el salón es una cripta, sofocante de misterio. Aquí se ha hecho sentir especialmente la influencia del *Golem*: esas rugosas murallas descalabradas, vistas ya en muchas películas alemanas, destilan siempre una atmósfera de plantas carnívoras, listas para devorar a los seres humanos que se aproximen a su peligrosa sede. Por todas partes escaleras, por todas partes corredores sombríos y semisubterráneos, con peldaños y curvas bruscas. Y en medio de las tinieblas se distingue, una que otra vez, una ventana estrecha que deja filtrar la luz necesaria para iluminar en partes un cuerpo o una habitación sumida en la negrura ambiente. O bien es Werner Krauss, pintoresco buscador de tesoros, que parte con una linterna oculta bajo sus ropas mientras el ahogado resplandor confiere transparencia a su rostro ausente y túrgido de visionario. El fuego de la fragua, las olas incandescentes del metal líquido que cae en el molde, contribuyen a los efectos luminosos; al ascender, los vapores rodean a los objetos de dulces emanaciones, se expande el claroscuro, se torna fosforescente y se llegará al fin, con el fuego de un gran incendio, para ver desplomarse la vivienda expresionista.

Se advierte en todo esta preocupación por lo pintoresco de la luz y la penumbra: en la mesa del albergue, los campesinos están sentados bajo la luz tamizada de la lámpara que pende del techo, y la imagen se asemeja a tantas imágenes llenas de atmósfera que abundan en las películas alemanas. Podría decirse que son el preludio de algunas escenas del *Fausto*, de Murnau, cuando Krauss se aventura en medio de la oscuridad para recoger su varita de rabadomante, las malezas muestran aristas violentamente iluminadas, lo que las hace parecerse a huesos de esqueleto bajo el disco brillante de una luna de estudio.

En repetidas oportunidades Pabst nos muestra, largamente proyectada sobre los muros, la sombra solitaria de Krauss, rampante con su varita en la mano en busca del tesoro tan vivamente anhelado. O a contraluz, en el vano de una puerta, aparece el joven orfebre antes de que esa puerta se cierre sobre los dos amantes abrazados en el viñedo. En suma, todos los elementos del clásico film alemán están allí, pero nada permite adivinar todavía con seguridad la calidad de las películas que Pabst habrá de realizar más adelante.

XI

EL "KAMMERSPIELFILM" Y LA "STIMMUNG" DEL CINE ALEMÁN

A su película *La noche de San Silvestre*, Carl Mayer da como subtítulo "un juego de luz". Evidentemente, esta indicación no es una simple alusión a la técnica que aprovecha las transformaciones y los movimientos de la luz. Con ello ha querido significar el claroscuro que reina en el hombre, en su alma, ese eterno valdén de sombra y luz que afecta las relaciones psíquicas. En esa forma ha comprendido ya ese subtítulo.

Lupu Pick: Prefacio al guión "*San Silvestre*", de Carl Mayer, 1924.

"LA NOCHE DE SAN SILVESTRE" (1923). FOTOGENIA DEL ALMA. UN GUION ALEMÁN

Los libros que se refieren a la historia del cinematógrafo nos dicen que una de las características principales del "Kammerspielfilm" es la supresión de los subtítulos. Pero, ¿de dónde proviene este género de películas y cuál es su significación?

Una vez más, debemos recurrir a las enseñanzas de Max Reinhardt. Un día, durante el ensayo de una obra muy sutil y cuando se trataba de expresar con mucha discreción las relaciones psíquicas de los personajes, Reinhardt suspiró: "Evidentemente, yo que estoy en el escenario, he visto su gesto y comprendo su mirada; pero los

espectadores de las últimas filas y sobre todo los del Olimpo (el paraíso), ¿podrán advertirlo también?

Así se le ocurrió la creación de un teatro íntimo —los "Kammerspieler"— de luces tamizadas, con maderas de tonos cálidos, en que un grupo selecto (no más de 300 espectadores) podría captar todo el contenido psíquico de una sonrisa, de un movimiento apenas esbozado, interrumpido, o de un elocuente silencio. "Si un actor tiene que alzar todo el brazo en el *Grosses Schauspielhaus*, no deberá mover más que la mano en el *Deutsches Theater*, y en los *Kammerspieler* bastará con el gesto de un dedo", dice Heinz Herald, uno de los colaboradores de Reinhardt y de quien hemos tomado la anécdota.

El "*Kammerspiel*", tal como lo concibiera su creador Lupu Pick en *Rieles* (1921), es por lo tanto el film psicológico por excelencia; de preferencia ocupa un número limitado de personajes que actúan en un ambiente cotidiano. En esa forma, Pick va deliberadamente en contra de todos los principios expresionistas, que condenan precisamente la psicología explicativa y el análisis íntimo de un drama individual. Pick persiste en esta actitud antiexpresionista cuando hace ya tiempo que el expresionismo es cosa del pasado. En la época del cine sonoro, evocando retrospectivamente un film de Carl Boese —realizador de películas más bien comerciales— llamado *El último coche de Berlín* (1928) y donde él mismo desempeñaba el papel de un cochero sentimental que lucha contra el progreso, o sea contra el automóvil, Pick decía que el film era "una bofetada naturalista aplicada a los snobs expresionistas".

A Carl Mayer, argumentista de *Rieles* y que lo fue antes de Caligari, se debe un hallazgo de dicha película: en el deseo de hacer adivinar lo que sucede en el alma de los protagonistas y como homenaje a espectadores de excepción, capaces de apreciar tamaño intento, suprime los subtítulos.

Resulta significativa la entrevista brindada por Lupu Pick a un cronista de "Cinémonde" en 1930: hace notar que siempre se sintió inclinado a oponerse a la moda del momento: primero en *Rieles* había desencadenado "la avalancha de películas psicológicas", y en *La noche de San Silvestre* había tratado de "superar la psicología para entrar en la metafísica".

De ese modo Pick, rumano que actuaba en Alemania, a pesar de su resistencia ante todo lo que significara modas, fue absorbido por el oleaje de la "*Weltanschauung*" alemana. "Cuando leí el argumento de *San Silvestre*", declara en su prefacio al argumento de Carl Mayer, publicado en 1924, "quedé impresionado por el aspecto eterno de los motivos. Y quise transmitir al espectador los sentimientos que experimentaba en esa lectura. Pero en el transcurso del rodaje se abrieron nuevas perspectivas, comprendí que me encontraba frente a un tema eterno y vasto como el mundo, magistralmente compendiado en los acontecimientos que se desarrollaban

en el espacio de una hora (la última hora del año, precisamente) y que, en lugar de emplearse como debiera en la reflexión, en la introspección, es sólo ocasión de festejo y desahogada alegría".

Podemos entrever con bastante claridad el objetivo ideológico de algunos directores alemanes que desean realizar películas artísticas: "este libro", declara Pick, "satisface las condiciones de un argumento porque, a través de su lectura, sugiere sensaciones y sentimientos que nos emocionan más que los elementos puramente ópticos. Al ver cómo los tres personajes confinados en un cuadro estrecho se destrozan mutuamente, se experimenta con cada uno de ellos el dolor particular proveniente del hecho de que desean manifestarse recíproca bondad... lo cual es imposible. Al ver esta francachela, esta explosión de alegría, esta celebración de la "*Umwelt*" (del mundo que les rodea) se siente como todas esas criaturas, tan distantes las unas de las otras, se lanzan, se eluden y se pierden. En resumen, se siente la maldición que pesa sobre la humanidad: estar sometido a las condiciones de la bestia y tener aptitud para pensar. Se adquiere conciencia de todo ello si se desea sentir, y no solamente ver".

Con excepción de la cocina, el comedor y la taberna, añade Carl Mayer en su prólogo, todas las demás escenas, todos los otros lugares no son más que "*Umwelt*". Esta "*Umwelt*" impregnada de una especie de magia adquiere un sentido singular: "La composición de este "juego de luz", dice Pick por su parte, "me parece tan nueva porque encierra la acción dentro de un cuadro restringido, y concede a la "*Umwelt*" un papel preponderante, casi el principal, sin mezclarla con la acción misma, lo que sería vulgar. La "*Umwelt*" debe constituir la base y el fondo sinfónico de un destino particular y convertirse así en el emblema de una idea principal".

Muchos planos de esta "*Umwelt*" han desaparecido de las copias que se conservan en el extranjero. Es el mar eterno e infinito, el cielo sin límites, un cementerio donde los ramajes esqueléticos o las cruces, violentamente iluminadas se perfilan sobre un cielo negro, un páramo vasto y desértico que se extiende hasta donde alcanza la vista, un bosque cuyos troncos elevan sus negras sombras en medio de una agobiante opacidad; y todo esto parece hacerse todavía más ilimitado cuando la cámara retrocede para abarcar todo el conjunto en un plano general.

El guión de Carl Mayer merece ser analizado a fondo, porque revela con largueza otros elementos que todavía pueden ayudar a comprender la textura del film clásico alemán. En las 54 "imágenes" que componen el guión, Mayer define, sin excepción, muy precisamente la iluminación que habrá de crear la atmósfera. Desde el comienzo, cuando se presenta en fundido la imagen del cabaret, hallemos la indicación: "La taberna. Pequeña, de techo bajo. Llena de humo espeso. ¡Y todavía! En medio de la luz vacilante: las mesas!" —Luego, al final de esta imagen, cuando un invitado

bromea con la joven: "la mujer ríe cada vez más. Y todo el mundo la acompaña en sus risas. En medio del humo, la luz y los turbios resplandores". Muchas veces, mientras describe los gestos de sus personajes, Mayer intercala pequeñas acotaciones como ésta: "mientras tanto, transcurre todo este *Betrieb* (este vaivén) en una atmósfera cargada de humo", o bien: "El hombre. Está muy ocupado. En el *Betrieb* flota una luz muy difusa".

Cada vez que se hace referencia a la taberna, las indicaciones son las mismas: "Taberna. Efluvios densos. Humo. Luz difusa", mientras que el establecimiento elegante, su contraparte, situado en frente, tiene estas referencias: "Humo. Baile. Música. Luces" y se ofrece "*in Glanz und Licht*", o sea resplandeciente de luces. Por lo demás, la presentación de la taberna cargada de humo es mucho mejor que la correspondiente al local elegante. Ya lo hacía notar Madame de Staël: "las estufas, la cerveza y el humo del tabaco forman en torno a las gentes del pueblo de Alemania una especie de atmósfera pesada y cálida, de la que no les gusta salir".

La cocina en que se prepara el tradicional ponche de San Silvestre se describe como "inundada de una estridente iluminación de gas"; el comedor está sumido en la penumbra porque el pico de gas ha sido bajado, y en otro momento el resplandor de la lámpara se tamiza a través de una hoja de papel, suspendida por la joven para que no moleste el sueño del niño que descansa en su coche. En esa habitación habrá una puerta vidriera, pero de cristales esmerilados, para que la luz se refleje difusa cuando se vea en un plano de la cocina, al otro lado de esa puerta, y para preguntarse con Mayer, durante la lucha de las dos mujeres: "la luz, ahí dentro, ¿se ha apagado? Parecería..." y puedan mostrarse las siluetas de los cuerpos que se aprietan contra el vidrio diáfano y lo quiebran en medio del furor. El primer gesto del hombre, al entrar en la habitación, para intervenir, es aproximarse a la lámpara "para que la luz vuelva a proyectarse".

El mismo juego de luz en lo que se refiere a las fachadas: la del café "nocturna y negra" mientras flota en el interior "una luminosidad cálida y turbia" que se distingue a través de las ventanas empañadas. La fachada del establecimiento elegante se muestra en panorámica: las altas ventanas están brillantemente iluminadas y la puerta giratoria "sin cesar da vueltas en medio de la luz". La cámara sigue el movimiento de esa puerta y enfoca un hall "iluminado"; en los altos espejos del guardarropas se refleja "*in Glanz*" (en todo su esplendor) la clientela elegante, y otra puerta vidriera hace adivinar la presencia de un salón "lleno de arañas y luces".

Con este mismo aspecto aparece la calle, para asumir esa "función metafísica" al igual que en *La calle*, de Grune. Las indicaciones de Mayer al respecto valen para todas las películas en que la calle desempeña un papel a menudo trágico: "Se dibuja una plaza. ¡Como una sombra! En los reflejos de muchas luces. ¡Y tránsito! ¡Auto-

móviles! ¡Tranvías! ¡Vehículos! ¡Hombres! ¡Letreros luminosos! ¡Automóviles! Una sola masa confusa. Cuyos elementos se distinguen a penas". Sobre esa plaza brilla el cuadrante iluminado de un gran reloj que, bajo el foco de la cámara que avanza en *travelling* será finalmente, minutos antes de medianoche, "grande como el Destino", y casi hará estallar el cuadro de la pantalla. (La misma "función dramática" tocará un reloj en la habitación del ahorcado, con su péndulo en movimiento y que dará los doce golpes definitivos para mantener junto al hombre muerto un extraño latir de vida).

Crescendo de los efectos luminosos a medida que se aproxima medianoche: la multitud se adensa en la plaza; estalla un fuego de artificio. Todas las ventanas se llenan súbitamente de luz y aparecen en ellas las siluetas de los que brindan. Como complemento simbólico: después de medianoche, después del suicidio, la disminución de las luces. Volverá a verse la planicie en que oscila una linterna solitaria; otra imagen muestra la tempestad sobre el mar, calmándose paulatinamente. En la calle, en la plaza hundida en sombras, el tránsito se torna más lento y luego se borra; algunas luces se apagan poco a poco. La puerta giratoria se detiene, totalmente negra. A través de las altas ventanas del establecimiento elegante se filtra débilmente un poco de luz, que muestra las sillas y mesas apiladas. Lo mismo ocurre en la taberna, donde sólo arde una débil llama y cuya fachada no tiene más que esa luz descolorida.

Después se extinguen las últimas luces de la plaza. Calle y plaza en la oscuridad; sólo sigue brillando la esfera del reloj, la cámara retrocede y el tamaño del cuadrante disminuye hasta no dejar más que un punto luminoso en las tinieblas.

La lectura del guión revela mejor que las copias actuales de esta película, privadas de tantos planos de la "*Umwelt*", la función de la cámara sobre ruedas: el texto está repleto de indicaciones como "rodando lentamente hacia atrás y siguiendo una curva hacia la izquierda", "filmando de nuevo hacia atrás en panorámica" o "girando al sesgo hacia adelante", indicaciones que generalmente se utilizaron, por otra parte, para la "*Umwelt*", pues se limitó a planos más corrientes para la acción principal. Porque para Mayer la impresión de esta "*Umwelt*" recibida por el espectador debe acrecentarse con el movimiento determinado, en perpetuo contraste y en marcha, impreso a la cámara, y por cuyo intermedio el director hace saber al espectador que se le muestra un universo particular. Por otra parte, siempre según Mayer, es menester que esos movimientos calen en profundidad y en altura mientras transcurren los acontecimientos, a fin de figurar visualmente el vértigo que se apodera del ser humano en el seno de la naturaleza y del mundo en que vive.

Por cierto que Murnau, en *La última carcajada*, utilizará con más

Inteligencia que Lupu Pick las indicaciones de Carl Mayer que se encuentran como base de sus proezas ópticas y de sus penetrantes exploraciones en el dominio de lo visual. La cámara sobre ruedas ya no le basta: fijará el aparato al cuerpo de su operador mediante una especie de armazón; para obligarlo a seguir a Jannings paso a paso, a plegarse, inclinarse, realizar contorsiones para captar las tomas desde los ángulos más complicados.

De todos modos, Pick ha captado bastante bien todo el alcance de las anotaciones técnicas de su autor: "los nuevos movimientos de la cámara", precisa, "son ricos en significación e inseparables del argumento. Por ser la película esencialmente imágenes en movimiento, las sugerencias del autor son tales que la escena en que se desarrolla la acción aparece totalmente bañada en la "Umwelt", como una isla en medio del mar". (Es su fidelidad al símbolo más que a la imagen lo que le impide alcanzar en el manejo de la cámara móvil una preponderancia igual a la de Murnau).

El lenguaje de Carl Mayer, de frases cortas, interrumpidas, con frecuencia entrecortadas, con su construcción expresionista de verbos alterados en su orden, es curiosamente escandido, articulado por censuras imprevistas. Los "¡Y!", los "¡Sin embargo!", los "¡Pues!", sembrados aparentemente al azar entre las frases y siempre aislados, repitiéndose para acelerar la acción o para frenarla, revelan el agudo sentido del ritmo que posee Mayer.

En su *Expressionismus und Film*, Kurtz ha expuesto la divergencia de los dos objetivos estilísticos: un poeta expresionista no puede imponerse a un director que busca acontecimientos psicológicos en medio de una atmósfera burguesa, aunque sean estilizados, sin aceptar alguna desviación de su estilo personal. Una discordancia de esta naturaleza debía conducir a una ruptura del trabajo en común de Mayer y Pick para *La última carcajada*.

No es sólo por el lenguaje de Carl Mayer por lo que esta película está mucho menos alejada de la ideología expresionista de lo que creía Lupu Pick: el expresionismo, deseoso de evitar las trampas y tentaciones del detalle, caro a los naturalistas, cae bajo la tiranía del objeto. Así encontramos en Mayer y Pick esta exageración del objeto que representa el elemento esencial del engranaje del Destino: en la noche de San Silvestre, por ejemplo, la mesa de mantel estrecho y con sólo dos cubiertos se nos muestra con insistencia. Si en *M. el vampiro negro* Lang nos presenta mediante un montaje rápido la silla desocupada y el plato vacío de la niña asesinada, el espectador inmediatamente experimenta el choque que corresponde. En la película de Pick el procedimiento exige por parte del espectador una atención más vigilante: está obligado a mirar con persistencia y a un mismo tiempo a la joven (advertida de la intrusión inminente de su suegra por la sombra recortada sobre el cristal empañado) y la mesa cuya intimidad de dos va a destruirse. Luego la mujer dispondrá, contra su voluntad, un tercer

cubierto sobre la mesa y lo hará donde no hay mantel. Mayer y Pick se toman todo el tiempo necesario, la muchacha va y viene. Por último se nos muestra, después de los planos detallados de la "Umwelt" (incluida la taberna), la reconciliación pasajera de las dos mujeres que exageran su dichosa diligencia para preparar la mesa, esta vez tendida para tres.

Pick, lo mismo que Mayer, es aficionado a la exposición de los meandros del alma: mientras duerme su nuera, la viejita que no tiene en qué ocuparse se pondrá a deambular entre el coche del bebé, que no osará tocar, y la estufa cuyo fuego atiza tímidamente. Pick gasta muchos metros de película antes de revelar el punto culminante de esta tragedia de pequeños burgueses: dos retratos de familia, uno es la fotografía del hijo, todavía soltero, junto a su madre, inflada de orgullo; el otro muestra al hijo y a la desposada que supo arrancarlo a su devoción filial, y los dos retratos desencadenarán una escena de celos entre la suegra y la nuera. Finalmente, ambas empujarán al hombre, indeciso al verse requerido por dos amores egoístas, con el cerebro perturbado, embotado todavía por el ponche del festejo, hasta el suicidio.

El objeto reina durante todo el transcurso de esta película: la estufa a la que se aferra la madre cuando el hijo se ve obligado a echarla de la casa se convierte en emblema del hogar familiar. Su gesto maquinal empujando el coche del niño ya huérfano por el comedor (donde ya se siente el vacío dejado por el muerto), se hace intolerable por estar tan cargado de sentido. Las serpentina pisoteadas y barridas en las calles a la madrugada o que cuelgan, apiladas y desgarradas, de gallas y mesas de la taberna desierta, la última hoja del almanaque que un hombrecillo abrio contemplando largamente antes de la partida de los clientes por encima de su nariz de cartón, máscara de carnaval que por fin se decide a arrancar y romper (escena que no se encuentra en el guión de Mayer), todo ello forma parte del simbolismo de "relaciones psicológicas" de que hablaba Lupu Pick.

Las escenas de la calle de fiesta, el establecimiento de lujo con sus invitados elegantes, la borrachera ingenua y ruidosa de la taberna, la invasión de disfrazados borrachos y festivos a la habitación del ahorcado, el noctámbulo retrasado que en vano golpea a la puerta cerrada de la taberna apenas iluminada y donde ha entrado la desesperación, todos esos pasajes dominados por la triste crónica de un suicidio, se entrecruzan gracias a un proceso y a un montaje elaborados y revelan el gusto por los contrastes violentos buscados por los expresionistas. La extrema desnudez de los personajes junto a los cuales se borran los figurantes de esta tragedia, condensada en el espacio de una hora, está de acuerdo con las reglas expresionistas según las cuales las personas sólo deben encarnar "principios".

Carl Mayer habla de "Gestalten", o sea de "formas, figuras" e

indica: el hombre, su mujer, su madre, con lo que priva a las dos mujeres, mediante el pronombre posesivo, de toda existencia individual. Por otra parte indica que únicamente esas figuras principales deben aparecer en planos mayores "ya que la atmósfera general de la fiesta sólo provee el fondo para que se desarrollen sobre él los acontecimientos de la acción". Las habitaciones y la cocina deben ser pequeñas y de techo bajo, para que las figuras, aunque se tomen en su totalidad, llenen "intensamente" ese espacio.

Debemos anotar el curioso retorno a un naturalismo superado donde se trasluce el expresionismo. El modo de actuar de Kröpfer, que encarna al hombre acosado, es fuertemente revelador por la forma de echar el busto hacia atrás y al sesgo; su risa un tanto demente cuando se debate, como una gran forma a la vez blanda y rígida, entre los dos seres amados, hace presentir el aspecto que le veremos en los planos del ahorcado que acaban de descolgar, con su máscara rígida e hinchada como la de un abogado.

La manera insinuante del "Kammerspiel" intensifica la pesadez de la acción y aumenta su lentitud agobiadora. Podría ser, en efecto, que la mujer dudase antes de hacer entrar a su suegra, al advertir su presencia, y no lo dijese a su marido; pero que éste, por embobados que estén sus sentidos, deje pasar tantos minutos interminables mientras su madre sufre el frío, parece poco convincente.

No nos engañemos: con sus tragedias cotidianas, Lupu Pick no ha concedido realismo al cinematógrafo alemán. Si complica la acción mediante la elaboración de una psicología profundizada, sus personajes no resultan por ello desprovistos de la abstracción nebulosa a la que están condenadas todas las figuras nacidas de la ideología expresionista. Y los mendigos auténticos cuyas siluetas sitúa aquí y allá, después de haber sido debidamente maquillados hasta que resulten semejantes a los mendigos fabricados por un Peachum para *La ópera de cuatro centavos*, pierden toda significación social en medio de la avalancha de símbolos simplistas y sentimentales.

Recordemos un pasaje bastante insignificante de *La noche de San Silvestre*, el de la puerta giratoria del establecimiento de lujo, y hagámoslo por que es premonitorio de algunas escenas esenciales de *La última carcajada*. Carl Mayer, argumentista de ambas producciones, previó sin duda el provecho que podría sacarse de esa puerta giratoria, pero Lupu Pick, espíritu menos dúctil y menos rico, no llegó a comprenderlo. Si se comparan los efectos visuales en los planos captados a través de la puerta giratoria o las puertas del restaurante y del hall, con el torbellino de impresiones que de ellas extrajo Murnau, ¿podría creerse verdaderamente que Pick —elegido previamente para rodar dicho film— habría podido hacer lo mismo?

Allí es donde se advierten los límites de un director, perfectamente sincero, sin duda, pero también desprovisto de gran talento.

Paul Czinner saca mejor partido de la ambigüedad del "Kammerspiel" a la que se adaptó tan bien Elisabeth Bergner, su compañera, actriz asombrosamente dotada para los interludios extraños. En *Njja* (*Pasiones desatadas*) muestra ya personajes que se vuelven uno hacia el otro en silencio, y el espacio vibra íntegramente con ese silencio. La sutileza de Czinner ganará al intercalar primeros planos en sus últimas películas mudas: entonces interpretará la atmósfera latente al presentar caras, vistas de cerca, donde el paso de una emoción se refleja como la nube que atravesara un cielo límpido.

Sin embargo tenemos que formular algunas reservas en lo referente al talento de Czinner y de la Bergner: en *La duquesa de Langeais*, por ejemplo, la Bergner —que es una actriz muy nerviosa y a menudo excitada— se vuelve decididamente insoportable, sobre todo cuando quiere representar alegría: ignora el arte de bromear. Y en lo que a Czinner se refiere, apenas sale del hechizo del "Kammerspiel" se revela bastante mediocre.

En una película alemana, la preocupación por exponer una atmósfera por la sugestión de "las vibraciones del alma" se vincula estrechamente al juego de las luces. En resumidas cuentas, esta "*Stimmung*" flota tanto en torno de los objetos como de las personas: es un acorde "metafísico", una armonía mística y singular en medio del caos de las cosas, una especie de nostalgia dolorosa también que, para el alemán, se mezcla al bienestar, un impreciso matiz de la "*Sehnsucht*", languidez teñida de deseo y unida, como siempre, a una cierta voluptuosidad del cuerpo y del alma.

Lo más frecuente es que sea un paisaje "velado", melancólico, el encargado de difundir esta "*Stimmung*", o un interior en que la luz estrellada de una lámpara suspendida, de un farol a nafta, de un candelabro o incluso de una ventana atravesada por un rayo de sol, establecen la penumbra. Así trata Lang de sugerir la atmósfera indecisa del claroscuro para la secuencia del asilo de ancianos en *Las tres luces*. Para su *M.* el vampiro negro la pide al humo de cigarrillos que se mezcla con las vibraciones luminosas de la araña de un salón en el que se reúnen los ladrones. En *La última carcajada* Murnau crea su sofocante atmósfera acumulando, a más de los espejos de los lavatorios, los reflejos de cosas que brillan en el vapor ascendente de la sopa, luz de lámparas, apagado resplandor de las tablas de una especie de pérgola en la calle vecina. Arthur von Gerlach, en *La crónica de Grieshuus*, aumenta la intensidad de la atmósfera velando luces pálidas, por el juego de los reflejos sobre los fruncidos de un traje de terciopelo, gracias a la sugestión de una aparición espectral en sobreimpresión.

Quizás algunos recuerden todavía un hermoso pasaje de la película perdida de Murnau, *La tierra en llamas*: en una habitación en penumbra la luz del día llega en dos grandes rayos de sol desde el fondo y la derecha; la claridad se detiene antes de tocar dos

formas humanas, un hombre y una mujer que están de pie también sobre la derecha, vestidos de negro y casi confundidos con la semi-oscureidad reinante: uno de los rayos luminosos pasa cerca del pie del hombre y acrecienta singularmente el dramático y misterioso silencio.

O esta otra: tras las hendiduras de una persiana se adivina la luz, tamizada por un velo que, delante de la ventana, crea un enrejado oscilante sobre las tablas del piso. Allí el estudiante de Praga, de rodillas a los pies de su bienamada, disfruta de un momento de calma; en el alto espejo que pronto habrá de traicionar su fúnebre secreto: su falta de reflejo, la ventana se repite en la suave imagen de su cuadro.

Evocar atmósferas sugiriendo sentimientos vagos, revelar poco a poco el secreto de almas sensibles mediante toques insinuantes es en sí muy germánico. Lang ya había adoptado ese estilo en *Los Nibelungos*, para la famosa escena en que Krimhilda y Sigfrido se acercan lentamente, en un típico retardando, (*"Ausspielen"*, acción intensificada, cara a la profundidad alemana). Krimhilda lleva la copa de la bienvenida, que ofrece a Sigfrido como si fuera el Santo Grial. Ninguno de los dos se despoja de su hierática rigidez. Se trata aquí de *"Kammerspiel"* convertido en ópera wagneriana. El grupo heráldico formado por Gunther y Sigfrido bebiendo la copa que sella su fraternidad de sangre, se presenta con menos religiosidad que este primer encuentro de los dos amantes.

Esta *"Stimmung"* se inclina algunas veces, sin transición alguna, hacia el terror: ocurre entonces la tempestad desencadenada de *El estudiante de Praga*, con las nubes lacerando el cielo, los árboles sacudidos, las ramas plegadas, acompañamientos orquestales de extrema violencia para marcar el ritmo de la lucha interior del héroe; son también los truenos restallantes asociados a la desesperación de Fausto invocando al demonio; es el titilar fluctuante de un chaparrón con su eco de ramas dispersas de contornos blancos y esqueléticos en las tinieblas, acentuando la forma frágil de *Nju*, (heroína de *"Pasiones desatadas"*) a la deriva hacia un suicidio solitario, pequeña silueta patética arrastrada por los vientos que azotan los pliegues de su vestido.

Es bien sabido que el alma germánica pasa fácilmente de lo sublime a lo ridículo; si algunos pasajes hoy nos hacen sonreír, si el ritmo de las películas alemanas parece adolecer algunas veces de una lentitud intolerable para los espectadores de otros países, es porque los realizadores alemanes se dedican por lo general a agotar toda la *"Stimmung"* de una situación, a hurgar en los últimos repliegues del alma.

A propósito del teatro alemán, ya dice Mme. de Staël: "Los alemanes no piden sino instalarse tranquilamente frente al espectáculo y dar al autor todo el tiempo que desee para preparar los

acontecimientos y desarrollar los personajes; la impaciencia francesa no tolera esa lentitud".

Es el peso de los diálogos ruidos del alma, esa atmósfera cerrada del *"Kammerspiel"* lo que resulta asfixiante.

XII

MURNAU Y EL "KAMMERSPIELFILM"

Una puerta giratoria. Que da vueltas sin cesar en medio de la luz. Y delante: (Un portero) De sirvado estatura, rígido como un lacayo...

Curt Mayer: Guion de "San Silvestre", publicado en 1924.

"LA ÚLTIMA CARCAJADA" (1924). LA CÁMARA MOVIL

Una vez más, la ausencia de subtítulos da lugar a una sucesión de planos en los que la acción progresa por medios únicamente visuales. Nuevamente también, y más aún, esta película se opone a los preceptos expresionistas. ¿Acaso Edschmid no había proscrito violentamente el drama de la ambición social y las merquinas tragedias inspiradas por el uso del uniforme, *"das Leid der Arzöpfe des Kleides"*, o sea, los sufrimientos que comporta la "elección" de la indumentaria?

Vemos así a Mayer y Murnau encarar esa tragicomedia que es el destino de un portero de hotel, orgulloso de su librea con galones, admirado por su familia y por los vecinos del patio trasero de su casa como si fuera un general. Luego, ya viejo para llevar las pesadas valijas, pasa a una situación de semiretiro, de encargado como "último de los hombres" del baño para caballeros; debe pues cambiar su apatatoso ropaje por una simple casaca blanca. Su familia se siente deshonrada y se convierte en el hazmerreir de los vecinos, dispuestos a vengarse de la adulación que le prodigaron antes. Esa es una tragedia alemana por excelencia, incomprensible fuera de ese país donde el uniforme es rey, es Dios. Un espíritu latino difícilmente podrá concebir su contenido trágico.

La fuerza de Murnau desborda los límites del *"Kammerspiel"*, y no sólo porque esta película tenga un número de personajes mayor que el habitual en producciones de ese tipo. Con excepción del personaje principal que debía interpretar el mismo Lupu Pick y que Jannings encarna con todo el aplomo de cómico experto que le es característico (menos penosa aquí su pomposa fatuidad, por coincidir con la del papel), los restantes personajes permanecen singularmente desprovistos de relieve; no parecen estar más que para dar pie a las réplicas de ese patético portero de hotel. ¿Se trata

del último vestigio de la concepción expresionista, según la cual todos los personajes en conflicto con el héroe están privados de vida personal, no son (como lo ha hecho notar un crítico dramático contemporáneo acerca de un drama expresionista, "El Hijo", de Hasenclever) más que "Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit", es decir, las "radiaciones de su esencia íntima". Títeres imprecisos semejantes a los personajes anónimos del hotel, los vecinos del "último de los hombres" sólo existen para espiar a su héroe, únicamente cobran vida cuando él aparece. Una vez que él ha subido ya puede apagarse el gas de la escalera y si, por la mañana, todo ese mundo se afana en ventanas y balcones para hacer tomar aire a las sábanas y golpear los acolchados, sus gestos no parecen tener otra misión que subrayar con un acompañamiento modesto y casi mecánico la acción principal, que es pasar el cepillo al uniforme sagrado.

Murnau acentúa deliberadamente este efecto en sus tomas: el portero, dirigiéndose al hotel revestido de su esplendor galoneado, es enfocado de modo que parezca mucho más grande que los transeúntes que se cruzan con él; en la escena de la boda aparece en el centro del cuadro con mucho más relieve y precisión y mucho más grande que los convidados que lo rodean y quedan en el "flow".

Las tendencias expresionistas, empero, ocupan poco lugar en esta película. Si Murnau las utiliza para las secuencias del sueño es sólo porque el alcance fantástico de ese estilo le permite extraer los efectos que estima necesarios en dicho pasaje. Pero, entiéndase bien, por tener como todos sus compatriotas debilidad por los símbolos, toda vez que la ocasión se le presentan (incitado por Carl Mayer) no deja de hacer destacar la significación "metafísica" de un objeto: el paraguas del portero se convierte en cierto modo en su centro y no lo cede a uno de los grooves del hotel más que en raras ocasiones y con una magnanimidad cuyo alcance se hace notar. El botón arrancado a la librea de que ha sido despojado el portero es captado por la cámara durante su caída; por este detalle, el despojo se convierte en el equivalente de una degradación militar. Sin embargo, en una obra de Murnau el símbolo no expresa jamás esa supuesta profundidad bajo la cual tantos alemanes ocultan un vacío pomposo; manejado por Mayer y Murnau, el símbolo se adhiera a la acción; la ausencia de ese botón, por ejemplo, obligará al portero a recordar, mal que le pese, la humillación que siguió a su sueño de triunfo. Y al mismo tiempo el símbolo reviste el carácter implacable del destino: cuando el portero desciende a los baños, es el descenso a los infiernos, los batientes de la puerta se cierran tras él, sin remisión. También Lubitsch, cuyo espíritu vodevilesco se complace en los equívocos artificiales, manipula múltiples puertas que se abren y se cierran sin cesar, pero están lejos de asumir el significado que adquiere en Murnau. En *Nosferatu*, la clausura del portal por manos invisibles pone énfasis en

el hecho de que el joven nunca más podrá liberarse del maleficio que va a extenderse por toda la ciudad.

El tiovivo de la puerta giratoria, cuyo movimiento de idas y venidas dirige y domina el portero con tanto orgullo, se convierte en el torbellino de la vida donde entran y salen los humanos. Nuevamente se confiere a lo inorgánico, a un objeto absolutamente necesario para la acción, un sentido trascendental, solemnemente indicado al modo alemán. Pero Murnau, contrariamente a Pick que fácilmente cae en un simbolismo árido, llega a insuflar vida en la puerta giratoria.

El objeto puede asimismo determinar o acelerar las peripecias trágicas: el movimiento de la puerta que conduce a los baños revela a la vecina la caída del portero. Los batientes se pondrán de nuevo en movimiento cuando el cliente rico, indignado al no verse servido con rapidez, los empuje bruscamente para ir a protestar ante el director; la cámara capta ese movimiento, que oculta y muestra alternativamente la forma agobiada del "último de los hombres". Y esa puerta que oscila obstinadamente nos recuerda el balanceo de la lámpara, de la que sólo se distinguían los reflejos, en la cabina desierta del barco fantasma en *Nosferatu*.

Murnau profundiza sus contrapuntos simbólicos a la manera lenta de sus compatriotas y es en ese terreno donde mejor se advierte la influencia de Carl Mayer; en el baño, el cliente rico se retuerce el orgulloso bigote, se cepilla los aceitosos cabellos a ambos lados de la raya y cumple exactamente los mismos gestos cargados de fatuidad que le vimos al portero en sus tiempos de gloria. O bien la tensión extrema de la atmósfera corresponde nuevamente a un estado de alma; el portero desesperado regresa a su habitación vacía, cuyos objetos son portadores de toda la desolación del día que sigue a la fiesta, ventanitas entreabiertas con sus pobres cortinas flotantes, desorden de sillas caídas, de vasos sucios, restos de festín que no son sino el reflejo visible de sus tormentos. (Pabst se sirvió de un efecto análogo, con una elipse más marcada, en *El amor de Jeanne Ney*, al mostrar el reverso de los acontecimientos a la joven pareja, que con un dejo de envidia había espiado la boda de los ricos; les hace ver, otra vez por la ventana, la tristeza del día siguiente).

Murnau desarrolla el alcance de sus símbolos multiplicando los ángulos de toma: el portero resplandeciente en su uniforme e inflado de fatuidad es captado desde abajo, con el vientre orgulloosamente expuesto, masa enorme, ridícula y dominante, parecido a un general del zar o a un capitalista visto por los ojos de los rusos. El portero derrotado, en cambio, se enfoca desde arriba, aplastado por su caída, en los baños.

La cámara dirigida por Karl Freund anota incansablemente todas las angustias del portero, entra en todas partes, lo sigue a lo largo de las paredes, se lanza con él por los corredores del hotel, jugando

con los reflejos de la linterna eléctrica del barano que avanza, circula, se acerca. Los cineastas alemanes buscan esos efectos de deslizamiento de la luz sobre los muros que confieren profundidad al espacio.

Un efecto del mismo género es el que sostiene el gesto del inventor Rothwang en *Metrópolis*, cuando acorralla a María, agotada por ese asedio luminoso. En *El amor de Jeanne Ney*, mediante las oscilaciones de una linterna que guía al asesino en la oscuridad, Pabst nos hace descubrir a cada paso los muebles pobres y el ambiente sórdido en que ha vivido el policía. Por fin, en *El ángel azul*, el disco luminoso de una linterna escudriñará lentamente la caja de una escalera en sombras.

Vigilada por Murnau, la cámara "desencadenada" (como los alemanes llaman a la cámara móvil), jamás se presta a un juego artificial. Cada movimiento, por lo tanto, hasta cuando puede advertirse la alegría que experimenta al liberar a la cámara de sus trabas, tiene una finalidad precisa, claramente definida. Así multiplicará en *Tabú* las partidas de embarcaciones indígenas lanzadas delante de un velero; acentuará la diversidad de los planos, hará que se crucen las barks mediante un montaje animado, en que se ve al héroe desandar el camino so pretexto de correr en busca de un hermano menor que no llegó a tiempo; se proporciona así todo el tiempo necesario para saborear el flujo y reflujo de las estrechas canoas que se deslizan sobre las limpidas aguas.

El éxito del admirable comienzo de *La última carcajada*, se debe enteramente al manejo de la cámara; a través de los cristales del ascensor que baja abarcamos en su totalidad y con una sola mirada el hall del hotel con las galerías de sus pisos, distinguimos inmediatamente la atmósfera particular que agita la ola ininterrumpida de visitantes que entran y salen bañados por la luz vibrante de un movimiento sin fin; los contornos se quiebran y se rehacen al momento en un encadenamiento de visiones que cortan el aliento.

Cuando Murnau vigila la cámara, se explotan todos los recursos de la visualidad; pone al desnudo, lentamente, inteligentemente, punto por punto, el lamentable estado del portero que unos minutos antes había aparecido bien al abrigo, en la suntuosa y pesada seguridad de su librea. Revela implacablemente el cuello raído de una chaqueta digna de lástima, un gastado chaleco de lana y sigue descendiendo, para que nada se nos escape, a lo largo de sus piernas retorcidas dentro de un pantalón arrugado en acordeón.

Murnau se complace en unir la movilidad de la cámara con el efecto de las tomas a través de un cuadrado, tal como ha captado desde el principio de la película el hall del hotel a través de los cristales del ascensor en viaje descendente. La escena que desencadena el drama —el director anunciando al portero su designación para una función más modesta—, se ve desde lejos a través de una puerta vidriera. La cámara móvil se aproxima progresivamente,

anota el desconcierto del portero y la espalda indiferente del director. También a través de una puerta de cristales vemos acercarse a la empleada que llevará a Jannings a su nuevo puesto; por la rigidez de su actitud, la mujer simboliza el "destino inexorable", mientras luce en el armario, simbólicamente, el esplendor perdido del uniforme. Siguiendo una vez más ese procedimiento, Pabst mostrará a través de los cristales de una puerta, en *Las tres páginas de un diario*, la escena decisiva entre Louise Brooks y Fritz Rasp, su seductor, y sorprenderá en *La ópera de cuatro centavos*, a Mackie Messer pidiendo a Polly Peachum que lo siga para siempre.

Murnau tiene afición por la lisa superficie de los vidrios, que con tanta frecuencia reemplaza para los cineastas alemanes esa otra superficie lisa que presentan los espejos. Su cámara se deleita en esas superficies opalescentes, brillantes de reflejos de lluvia o de luz: ventanillas de automóvil, batientes con cristales de puertas giratorias que reproducen la silueta del portero cubierto con un impermeable reluciente, masa sombría de casas con rectángulos iluminados, pavimento mojado con charcos llenos de reflejos. Se trata de una forma casi impresionista de evocar la atmósfera; bajo su dirección, la cámara sabe fijar esa penumbra tamizada que desciende por la noche de los reverberos encendidos, juega con las irradiaciones que al impulso del movimiento se convierten en vibraciones, en ranuras luminosas; igualmente intenta capturar los reflejos en el espejo de los utensilios de tocador o los de un enrejado negro del patio.

El sueño del portero borracho es, entonces, el resultado inmanente de todas las impresiones sufridas en el curso de su vida consciente. Los batientes de la puerta giratoria, ahora gigantescos y deformados a la manera expresionista, golpean el cráneo del hombre dormido y lo abren; imagen concreta para significar el estado esquizoide del sueño. Los contornos de los batientes se acentúan a medida que su forma real se estufa; pronto no quedan más que los marcos, luego son los ángulos solos, agitados por un movimiento continuo. ¿Son esos ángulos los signos gráficos para figurar la puerta giratoria ideal? ¿O indican la oscilación de la puerta del baño que, por breves instantes se superpone y reemplaza a la giratoria? El arte de Murnau funde, entremazela, hace que se superpongan los elementos, las visiones, el comienzo y la consumación de un destino, como condensa en ese hall de hotel, mediante sobreimpresiones difusas y el subir y bajar del ascensor fantasma, la impresión de prisa, de impersonalidad, de cambio incesante, de pasaje que no deja huellas, que había encontrado en la realidad. La significación de los extras indeterminados alrededor de Jannings, presentado siempre en relieve, se nos aparece finalmente en

toda su claridad: se nos muestra la tragedia del portero tal como se desarrolla en él.

Murnau había presentado al portero en la oficina del director en un momento crítico, cuando no lograba izar hasta sus espaldas debilitadas una valija demasiado pesada y el montaje rápido nos permitía distinguir, casi simultáneamente, la figura del nuevo portero, ágil y vigoroso, manejando con gesto soberano un baúl muy pesado. Ahora, en su "Wunschtäum" (sueño compensatorio), un Jannings rejuvenecido y triunfador hace juegos malabares con una enorme valija que no había podido levantar todo un equipo de mensajeros del hotel. El expresionismo se despliega a sus anchas en esta representación del sueño: de la ronda de sirvientes, larvas de máscaras lívidas e idénticas, de cabezas rapadas que se afanan en torno de la valija demasiado pesada para su escasa energía de formas fantasmales, se desprende poderosamente esa "expresión más expresiva", objetivo raro veces alcanzado por los expresionistas.

La cámara "desencadenada" domina totalmente ese sueño de borracho; movimiento y visión se confunden de modo tal que no son más que un solo factor dramático arrastrando la acción que, fuera del sueño, permanece estática. En el pasaje que señala el comienzo de la borrachera del portero, cuando no sabe bien si la silla que ocupa es proyectada en el espacio o si es el espacio el que gira a su alrededor, el contrapunto de los movimientos ha sido magistralmente compuesto; la cámara sigue el deslizamiento enérgico de la silla, como capta la deformación de los objetos en la visión del portero. Ciertamente es que Murnau siempre ha agotado voluptuosamente en sus películas todas las posibilidades de una panorámica, de un travelling, de un enfoque desde arriba, pero aquí la cámara se convierte en el punto de partida de un extraordinario torbellino visual sin que la composición de la imagen sufra en absoluto. Entreceza los planos, gracias al montaje abandona una dirección para seguir otra, hace malabarismos con las proporciones, hasta que el vértigo del héroe se apodera a su vez de nosotros y nos sentimos arrastrados por el remolino. Jamás ha sido evocado el subconsciente con tal violencia constructiva.

Murnau ya había intentado en su película *Fantasma* captar, como dice Balazs, "la realidad sumergida por el sueño"; en el caos de los objetos, la tabla de una mesa se pone a dar vueltas, en "una luz que trastabilla" pasan las calles arrastradas en fantástico "masström", con escalones que suben y se borran bajo pies que, a pesar de su inmovilidad, parecen desarraigados.

En algunas secuencias de la película que no se refiere al sueño, se descubren las huellas de un expresionismo evolucionado. Para hacer comprender a su público, todavía habituado a los trances y al frenesí de los actores del teatro extático, la desesperación de su

"último de los hombres", Murnau lo presenta cuando se dispone a huir, con la librea bajo el brazo, pero fijado por un instante, inclinado hacia un costado, semejante a un barco escorado. Su silueta trágica se destaca al sesgo a través de la pantalla, delante del mismo muro que recorría a diario en su infada complacencia de hombre uniformado.

Los expresionistas ya habían explotado esa actitud oblicua del cuerpo, a fin de cargar el acento sobre el exaltado dinamismo que acompaña el frenesí de los gestos; así mostró Wiene a su diabólico doctor, lleno de emoción frente al libro que le revela el secreto de la hipnosis: mediante un juego de planos, Caligari convertido en gigante se yergue de través, petrificado en una especie de paroxismo que frecuentemente se encontraba en escena entre los actores dirigidos por Karl Heinz Martin, Jürgen Fehling e incluso Piscator. También se nos muestra así a Nosferatu cuando lanza su último suspiro. Recordemos igualmente la declaración de Kurtz al afirmar que la diagonal, por su violencia expresiva, desata una reacción insólita en el alma del espectador; Hans Richter expresa también que una diagonal puede por sí misma traducir el grado extremo de una emoción.

También proviene del expresionismo ese efecto de la risa pantagruélica, enormes bocas abiertas, inmensos boquetes negros, contorsionados por una carcajada infernal que parece inundar el patio trasero que habita "el último de los hombres". La UFA no dejará de captar el alcance de esta risa en masa, y con múltiples variantes utilizará sus efectos, hasta llegar a mostrar sobre la misma imagen una docena de personas hablando por teléfono a la vez.

Hoy se reprocha a *La última carcajada* su lentitud. Pero, si Murnau se detuvo en cada detalle, si ha amplificado el menor gesto o sugerido con minuciosidad excesiva las fases de cada expresión de su héroe, ello ha sido —aparte de la interpretación muy acentuada de Jannings—, porque la "Stimmung" del "Kammerspielfilm" exige pausas. Y ello ocurre también —por contradictorio que parezca—, porque el empleo de la cámara móvil confiere a la exposición, liberada de los subtítulos, una mayor fluidez que hace posible escudriñar prolongadamente personajes y objetos. Esa historia, por lo demás, pequeño acontecimiento común de la vanidad humana, hecho cotidiano que se hunde hasta las raíces en un mundo germánico, exige esa pesadez rítmica, esa lentitud estática, las únicas capaces de conferirle su verdadero sentido.

EL MANEJO DE LAS MULTITUDES

La cultura ídólica es una cultura de la voluntad... Es el "Yo" que surge en la arquitectura gótica; las cimas de las torres y los contrafuertes son otros tantos "Yo", y la obra ídólica en su totalidad es una extensión.

Oswald Spengler: "Declinación de Occidente".

"METRÓPOLIS", DE LANG (1928). LA INFLUENCIA DE LOS COROS EXPRESIONISTAS Y DE PISCATOR

Numerosos pasajes de *Metrópolis* nos parecen hoy pasados de moda, e incluso ridículos, sobre todo en las partes en que lo sentimental se suma a lo monumental. Lang no ha logrado todavía la sencillez de M. el vampiro negro, donde la realidad adquiere en forma completamente natural resonancias extrañas.

Para advertir la belleza plástica y luminosa de los planos de *Metrópolis*, como para tantas películas alemanas, es necesario saber ir más allá de las escorias que la abruman.

La simetría estática de *La muerte de Sifride*, trasunta un ritmo lento, inexorable como la fatalidad que se cierne sobre esta bárbara epopeya. Pero cuando se trata de manejar las multitudes de *Metrópolis*, ese ritmo se torna dinámico. Además de su espíritu de observación, Lang posee el don de asimilar en forma muy personal lo que ha visto: Max Reinhardt dirigiendo sus equipos de figurantes sobre el vasto estadio del *Grosses Schauspielhaus*, las manifestaciones del teatro expresionista y del teatro de Piscator (la aglomeración de los cuerpos, la "Ballung" de los "Sprechchöre" (coros hablados), y los despliegues de masas sobre los innumerables andamiajes del escenario.

La multitud de los "Sprechchöre" se convertía en una masa compacta y sombría, a menudo casi amorfa, sometida a un movimiento pesado y automático y del que, con intervalos sometidos a ritmo, se destacaba un personaje que oficiaba de conductor del coro, como en las tragedias griegas. Para Piscator, impregnado de la puesta en escena rusa, el sujeto anónimo de los expresionistas integraba una colectividad, su cuerpo expresaba una voluntad exuberante o contenida. Realizador por excelencia de un siglo dedicado a la técnica y a una concepción esencialmente constructiva, Piscator llegó incluso a fijar el figurante como elemento arquitectónico antes de proyectarlo nuevamente en un impulso de preferencia cuneiforme, solo o unido a la masa de los otros cuerpos. Era un maestro en el arte de hacerlo virar al sesgo, mantenerlo en una

actitud de tensión exaltada, parecida a la que buscaban los directores expresionistas y de los que se distinguía, sobre todo, porque no evitaba rigurosamente los movimientos transitorios.

En su película *La revuelta de los pecadores* (1934), rodada en la Unión Soviética, conserva algunas huellas de ese patetismo expresivo: el personaje principal, por ejemplo, al descender por una pasarela en compañía de los huelguistas, se detiene un instante, con los hombros rígidos, el pecho combado, las piernas separadas en actitud heroica de reposo, a la vez enérgico y tenso, que todavía hoy se puede ver en ciertos carteles alemanes de propaganda que elogian tal o cual meditación para devolver el vigor a los neurasténicos. Ya lo había dicho Kurtz: las figuras de las películas alemanas están "in geistiger Festerstellung", es decir, espiritualmente en actitud de esgrimista que ataca.

Sin embargo, Lang había tenido un predecesor en lo que se refiere al manejo de multitudes en la pantalla. Fue Otto Rippert, que produjo en 1916 el famoso *Homunculus*. Los que consideran que el cine alemán comienza con *Caligari* deberían ver un episodio de esa película notable que pasó casi inadvertida. Contiene, además, del claroscuro, todos los elementos de lo que será el cinematógrafo alemán durante los quince años siguientes. Las actitudes de Olav Foerster en el papel de Homunculus, esos gestos bruscos, esa máscara que hace muecas, anuncian el juego escénico adoptado por Kortner en la *Escalera de servicio o Sombras*, así como el de Klein-Rogge en *Metrópolis*. Pero la influencia de *Homunculus* sobre *Metrópolis* se revela sobre todo en algunos movimientos de masas, que recuerdan con mucha precisión a la excitada multitud que se ha alzado contra Homunculus y que luego se despliega en triángulo para lanzarse hacia la escalera. Esas similitudes entre Rippert y Lang saltan a la vista: por otra parte, Lang trabajó durante un tiempo con Rippert y preparó los guiones de sus películas.

Para las masas de la ciudad subterránea de *Metrópolis*, Lang utiliza con buen éxito la estilización expresionista: seres privados de personalidad, con los hombros vencidos, habituados a inclinar la cerviz, sometidos antes de luchar, esclavos vestidos con ropas que no corresponden a ninguna época. Debemos anotar la estilización extrema en el curso del cambio de equipos y ese encuentro de las dos columnas que avanzan con un paso rítmicamente estremeado. Y lo mismo ese bloque de obreros apiñados en los ascensores, siempre con la cabeza baja, sin existencia personal.

Los cubos de las casas, dispuestas en ángulos, las hileras uniformes de ventanas o las pocas puertas en diagonal, siempre con igual número de escalones por delante, refuerzan la monotonía de la ciudad subterránea; las "Mietskasernen" (viviendas populares semejantes a cuarteles), forman un fondo perfectamente adecuado

a la distribución mecánica de las masas sin individualidad. Las cámaras de Freund o de Rittau las captarán cuando atraviesen el lugar abierto donde inmediatamente se desarrollará la célebre escena de la inundación. Y he ahí que las masas se despliegan en un escalonamiento que sigue las reglas de los coros expresionistas: evolucionan divididas en muchos grupos, rectangulares o romboides, sin que se altere en ningún momento la absoluta precisión del contorno por un solo movimiento individual.

Con la misma perfección mecánica se despliega el cortejo de las víctimas de Moloch; la gran fachada de la central de máquinas se transforma y ofrece la paz del dios devorador (reminiscencia de Cábiria); todo el desfile de divisiones rectangulares, dispuestas a igual distancia unas de otras, será arrastrado hacia la boca voraz. (Despliegue regular que ya se había observado en los guerreros de Sigfrido).

Los habitantes de la ciudad subterránea son autómatas en mayor grado aun que el robot creado por el inventor Rothwang; todo su ser está afinado al ritmo de complicadas máquinas; sus brazos se tornan rayos de una inmensa rueda, sus cuerpos encastrados en las concavidades de la fachada de la central representan la aguja animada por un movimiento de reloj. La estilización convierte al ser humano en elemento mecánico; en las junturas de los dos pisos la diagonal de cada cuerpo apunta siempre en dirección opuesta a la del vecino. Las leyes de la "formación del espacio" se aplican siempre al cuerpo, decreta Kurtz, porque siempre es el cuerpo humano, antes que nada, el que confiere su plástica a la estructura escénica.

Por lo tanto, además de esos hombres-máquinas, Lang trata más y más de hacer entrar un grupo de extras en un cuadro geométrico. En *La muerte de Sigfrido*, el cuerpo humano era a menudo un elemento decorativo, en *Metrópolis*, se torna factor básico de la arquitectura misma, fijado en compañía de otros cuerpos en un triángulo, una elipse, un semicírculo.

Tal estilización geométrica, último vestigio de la estética expresionista, nunca conduce a Lang a un trabajo rutinario. Su multitud, incluso "arquitecturada", permanece viva, como esa pirámide de brazos que se alzan suplicantes durante la inundación, racimo de niños aferrados al cuerpo de María, sobre el último islote de cemento no sumergido todavía por las aguas. Esa agrupación en pirámide (que vuelve a encontrarse en la mezcla cuidadosamente regimentada de las manos ávidas que se tienden hacia la aparición de la falsa María sobre la bestia apocalíptica, o en el auto de fe del robot), es reemplazada algunas veces por un grupo triangular que, por un efecto de perspectiva, extiende su vértice sobre la pantalla como en la escena de la revuelta en un episodio de

Homunculus. Lang emplea con frecuencia ese procedimiento: por ejemplo, los niños que afluyen hacia el islote, los obreros que se lanzan a destruir la central o a capturar al robot. Señalemos, por fin, el cortejo de los obreros en marcha hacia el portal de la catedral, llevando a la cabeza (punto culminante del triángulo), al contramaestre, encarnado por Heinrich George.

Por momentos se afloja un poco la estilización extrema de las agrupaciones en las catácumbas, cuando los obreros escuchan a la falsa María; es la primera vez que esos personajes adquieren un aspecto más individualizado, a pesar de la violenta deformación expresionista de las caras. Ocurre también que grupos cristalizados se animan hasta ser parte integrante de la acción, como en la escena en que los obreros de la Torre de Babel, en grupos dispuestos en media estrella, avanzan en cinco filas convergentes. En esa misma secuencia, el aspecto de los revoltosos lanzándose hacia lo alto de la escalera donde el elegido se mantiene en éxtasis, con los brazos hacia el cielo, evoca el choque de masas dirigidas por Piscator.

Al igual que en todas sus películas, en *Metrópolis*, Lang maneja admirablemente las luces: aparece la ciudad futura, soberbia pirámide, acumulación de rascacielos que lanzan haces de luz. Maravilloso artificio de los proyectores y los trucos, en el que se dibujan como los esquejes blancos y negros de un damero las ventanas iluminadas y los peños oscuros de las paredes; radiaciones luminosas que estallan por todas partes, titilantes y vaporosas, o agrupadas en una fina lluvia de rayos luminosos. Los modelos de la ciudad, con sus caminos y sus puentes lanzados sobre el vacío, aparecen como inmensos. Con ayuda de la "Spiegeltechnik" (procedimiento de espejos), de Schülftan, las casas obreras que sólo se alzan sobre la llanura en una parte de su altura total, reflejan sobre la pantalla sus fachadas prolongadas.

La luz llega a crear la impresión sonora: el silbido de la sirena de la fábrica está representado por cuatro faros cuyos chorros luminosos se lanzan como gritos. Del mismo modo, la luz ocupa el primer plano para la creación del robot, así como para la sinfonía de las máquinas, derivada de las películas abstractas de Leger y Ruttmann. En esta "magia de laboratorio", tan útil aquí, los alambiques se cargan de un resplandor fluorescente, los tubos de vidrio relucen bruscamente, restallan los zigzags de chispas y relámpagos, ascienden los círculos de fuego y las ruedas de los motores, las palancas parecen transformarse en matorrales fosforescentes. Gracias a la iluminación, a las sobreimpresiones, el torbellino de las máquinas mezclado a los rascacielos enhiestos, rascacielos fantasmales, arrastra a una pesadilla febril a Fröhlich-Freder, que pierde el conocimiento.

En los escasos momentos en que se alivia la atención sostenida

que Lang confiere a los efectos de luz, el espectador comprende de pronto que esas máquinas no tienen prácticamente ninguna razón de ser; componen solamente una especie de fondo en movimiento, un acompañamiento, suerte de murmullo entre bambalinas; en la ardiente orquestación visual de *Metrópolis* —película muda— todo se oye casi como las sirenas de la fábrica.

Humo luminoso que se alza de la hoguera, vapor de las máquinas destruidas, chorros de geysers y cascadas de agua por las que se infiltra la luz bajo armazones de hierro, efluvios brumosos de la fábrica cuyo espesor apenas traspasan las siluetas de los obreros, nácár de los cirios alrededor de cruces erguidas en la penumbra de la iglesia subterránea, nueva sombra de las catacumbas donde la linterna del inventor acecha la fugitiva silueta de María, y donde aquí y allá hace sus muecas bajo el cono luminoso una calavera blanca; Lang se sirve de todo eso para acrecentar la intensidad de la atmósfera, y lo pintoresco deja lugar a un dramático creciendo.

XIV

LAS TRAGEDIAS DE LA CALLE. LO SOCIAL DECORATIVO

¿Qué necesidad hay de realizar un tratamiento romántico? La vida real es demasiado romántica, demasiado fantasmal.
O. W. Pabst (en una entrevista de "Close Up", diciembre 1927).

LAS PELÍCULAS DE JESSNER-LENI (1921), GRUNE (1923), PABST (1925), RAHN (1927) Y JOE MAY (1928)

La visión metafísica de los artistas de lengua alemana, se trate de Ludwig Tieck, de Kubin o de Meyrink, hace que la calle tal como se les presenta, plena de tentaciones y de acechanzas, no tenga ninguna relación con la realidad. Esa calle representa en las películas alemanas, especialmente durante la noche (con sus esquinas desiertas donde el viandante se hunde como en un abismo, su tránsito fulgurante, sus reverberos encendidos, sus avisos luminosos, los focos de sus automóviles, el asfalto siempre brillante de uso o de lluvia, las ventanas iluminadas en sus misteriosas viviendas, la sonrisa de sus mujeres de cara pintada), el llamado del Destino; es el señuelo enigmático, la seducción voluptuosa para los pobres burgueses que, cansados de la mezquindad del hogar y de la monotonía de sus vidas, van en busca de la aventura, de la evasión.

Para Kurtz la calle es tanto una superficie completamente plana

como una mancha oscura de bordes desfilachados, vibrante de "irreónica" luz y donde se perfilan, estumadas, siluetas espectrales. También se puede, expresa con detalle, aislar un sector de una de esas calles que no existen, para modelarlo mediante golpes de luz estridente y sombras agudas que lo hagan emerger de las tinieblas; del mismo modo se puede iluminar, muy violentamente, sólo el perfil de las líneas en escorzo y captar su red deslumbrante.

La calleja de *La escalera de servicio* responde bastante bien a la descripción de ese sector en relieve, aunque la visión en este caso resulte confirmada por el agregado de nuevas emociones arquitectónicas. Por lo demás, Kurtz sabe que si el decorado de esta película ya no es expresionista, tampoco habría podido ser lo que es de no haberle preparado el camino el expresionismo. La construcción del espacio mediante los abruptos contrastes de luces y sombras, aristas luminosas que descomponen o vinculan determinados elementos arquitectónicos, buscó su fuente en el expresionismo. Ese "contrapunto" también ejerce su magia lacerante en los interiores: un plano de *La escalera de servicio* muestra a la sirvienta desesperada (encarnada por la sentimental Henny Porten, ídolo del público alemán), en el fondo de la escalera, en la penumbra, mientras arriba estalla en violenta iluminación la virtuosa hipocresía de las burguesas.

En la película *La calle*, de Karl Grune, el papel que ella desempeña es más complejo y entra resueltamente en la acción. Desde el principio se presenta sólo como tentación luminosa en el comedor de la casa burguesa, en un llamado que lanza por la ventana la vida fastuosa bajo la forma de rayos vacilantes en la media luz y que imprimen un encaje furtivo en el cielorraso. Y ese reflejo ligero es el que se convierte en nostalgia, reclamo provocante para Eugen Klöpfer, el meticuloso busgués.

Luego, en la calle, ese remanso vertiginoso de impresiones desarraiga del suelo, un poco en el estilo del *Fantasma*, de Murnau, los pies indecisos; es la aventura que huye de las manos demasiado torpes para saberla atrapar. Entra en juego la fascinación del objeto: el aviso de un óptico se transforma en dos ojos de demonio, enormes y acechantes. Es también el espejismo de un escaparate donde, al mismo tiempo que el barco de lujo que promete evasión, se refleja la silueta igualmente prometedora de la mujer enigmática. (Este perpetuo reflejarse de los objetos o personas que se desea sobre una superficie brillante también se encuentra en *M. el vampiro negro*, en *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang, así como en *La ópera de cuatro céntimos*, película de Pabst).

Según Kurtz, el decorador Ludwig Meidner traslada a su decorado para *La calle* el dinamismo brutal de una arteria de gran capital en visiones luminosas donde los detalles pintorescos distribuyen aquí y allá sus notas vivas. La arquitectura queda reducida al clarescuro: los globos luminosos de las lámparas de arco ensanchan

el espacio, las formas evolucionan, una escalera muestra sus contornos mordidos, las puertas se mueven con misterioso vaivén. Gruné crea "el dinamismo de un espacio roído por el movimiento", su voluntad constructiva forja "el espíritu" de una capital mundial vivamente iluminada. Este "espíritu", sigue diciendo Kurtz, no puede ser captado por el objetivo si no está conscientemente forjado por la "voluntad constructiva". En consecuencia, se recurrirá al expresionismo siempre que se trate de producir efectos que no sean los propuestos por el objeto tal como se presenta al ojo físico, es decir, efectos que deben experimentarse intelectualmente.

Sin embargo, escapa a Kurtz que en esta película, la visión de la calle no es únicamente expresionista, y que algunas veces se trata de un expresionismo evolucionado, traspuesto, que para la obtención de una atmósfera recurre a elementos que son casi impresionistas. El expresionismo ha quedado más completo en lo que se refiere a los interiores; por ejemplo, una sala llena de luz crepuscular en que el brillo de la lámpara colgada del techo sólo hace resaltar las formas de los personajes que se encuentran en el centro; o es el plano de una de esas escaleras ya clásicas en el cine alemán, donde comparten el cuadro luces y tinieblas y cae el resplandor espectral de un pico de gas suspendido de una bóveda, caja de escalera equívoca siempre, de la que Pabst muestra una variante en su *Calle sin alegría*.

El burgués del paraguas tradicional que encarna Klöpfer, actor ampuloso, de cuerpo pesado y gestos blandos, sale a la calle y confusamente espera que ella lo arranque de su opaca honestidad de hombre casado, asentado para siempre. "Esta mañana salí en busca de no sé qué", dirá el cajero en la pieza de Georg Kaiser, "Desde el alba a medianoche". "Algo me empujaba..."; ese algo, para el alemán, siempre será el Destino.

La fuga del cajero es definitiva, mientras que el buen burgués de *La calle* escapará finalmente a la falaz aventura que, a fin de cuentas, no es más que abyección y crimen. Vuelve a su casa, a su sopa de todos los días, a su triste mujer —la calle nocturna, encoñecedora, se alejará de él. Y el hecho de que la tragedia no sea aquí total, que el Destino no tenga la última palabra, ¿no es acaso un signo de que la obsesión del expresionismo empieza a soltar su presa?

La calle sin alegría, de Pabst, representa la quintaesencia de las visiones alemanas de la calle, las escaleras y corredores sumidos en una semioscuridad; es asimismo la consagración definitiva de la arquitectura "Ersatz" producida en el estudio, derivada del expresionismo. En las escenas de miseria de *La calle sin alegría*, domina el lugar común —todo está allí excesivamente estudiado, demasiado compuesto, muy subrayado. Las callejuelas son demasiado turbias, la caja de la escalera demasiado enigmática, los contrapuntos de luz y sombras chocan excesivamente, son demasiado

evidentes. La cara de Werner Krauss (el carnicero del bigote retorcido), está demasiado escasa, sobra brillantina en su peinado y su brutalidad es exagerada; las mujerzuelas en la esquina de la calleja, el burgués en noble decadencia, la insinuante proxeneta, todo ese mundo se parece demasiado a una imagen de Epinal con la leyenda "miseria y bajeza humanas". Lo pintoresco le hace desdichar lo trágico, por eso muchos pasajes de esa película nos desilusionan hoy; ese patetismo de una época en que todos los destinos eran atropellados y pisoteados, ya no alcanza a emocionarnos.

Recordemos una película que pintaba con sobriedad, con humanidad muy diferentes los desastres de postguerra: *Is't Life Wonderful?*, en que el gran Griffith, ese genio del cinematógrafo, supo presentar una verdadera cabalgata de la desesperación y el hambre sin caer nunca en el sentimentalismo fácil. Esas tristes colas de gentes a quienes la miseria empuja a comprar, a comprar antes de que las mercaderías falten, antes de que el marco se desvalorice todavía más, que se chocan calándose, deslizando, espiándose para impedir que el vecino ocupe un puesto más ventajoso, son mucho más verdaderos, más vivos que las colas decorativas del film de Pabst, integradas por extras muy conscientes de su valor simbólico.

Los contrastes entre las escenas de disturbios (más bien teatrales), esas planas de la multitud enardecida que se abre camino hacia la casa de citas y aquellos en que los traficantes del mercado negro corren enloquecidos hacia la salida, tratando de escapar al furor popular, revelan sin embargo los procedimientos inteligentes que, en adelante, caracterizarán las películas de Pabst. En una entrevista de 1927, frecuentemente citada y que publicó "Close Up", declaraba Pabst acerca de *El amor de Jeanne Ney*: "todas las tomas se han hecho sobre algún movimiento. Al final de una secuencia alguien se mueve, al principio de la siguiente el movimiento continúa". Lo cual significa que corta una toma en el lugar en que un personaje está en movimiento, para mostrar a continuación otro plano en que prosigue el movimiento; "en esa forma el ojo, ocupado en seguirlo, no distingue los cortes". La intención de Pabst al proceder así es evitar los contrastes entre planos en el momento del montaje —efecto buscado al contrario por el cine soviético—, para llegar a una fluidez perfecta de la acción.

Como tantos otros directores germánicos, Pabst tiene gran apego a los planos reflejados en un espejo: la asistente de la proxeneta obliga a la Garbo a ponerse un vestido de seda que la desnuda casi por completo. Se ve a la joven de pie ante un espejo en que sólo se refleja la imagen de la mujer que la acusa. Luego la Garbo, con ese vestido, se refleja en un espejo de tres lunas, en la que se repite otras tantas veces la silueta de un borracho cuya presencia real no se revela más que por una mano ávida extendida hacia la muchacha. Pabst siente particular deleite por esta mano

enorme al borde de la pantalla; el rico traficante que se aproxima a la pobre muchacha encarnada por Asta Nielsen, se anuncia igualmente por una mano enorme que asciende por el cuadro. Cuando Asta Nielsen trata de explicar la escena del asesinato al traficante estupefacto, Pabst no mostrará más que los gestos flotantes de sus nobles manos adelgazadas. Ese mismo crimen, relatado al policía, sólo será avocado una vez más por las manos de Asta Nielsen, semejantes a pájaros que han perdido el rumbo.

En *El amor de Jeanne Ney*, Pabst encuentra juegos de reflejos más refinados: ese espejo en que se refleja por un momento la orgía de los oficiales rusos, por ejemplo, y que, roto por una botella, todavía proyecta en uno de sus pedazos el amontonamiento de cuerpos; y la escena en que los amantes deciden pasar la noche en el hotel, presentada mediante su reflejo en el cristal del automóvil que habían hecho detener y que vuelve a partir vacío.

La calle sin alegría revela ya que Pabst concede mayor importancia a las actrices que a los actores; cierto es, en lo que a este film se refiere, que dispone de dos elementos femeninos excepcionales, uno de ellos Greta Garbo, que a pesar de su juventud y falta de experiencia acababa de interpretar en forma inolvidable el papel de la condesa en *La leyenda de Gösta Berling*, la película de Stiller. El objetivo sigue el perfil sin defectos de su cara, donde dulcemente se despliega su temerosa tristeza; y las pocas veces en que arriesga una débil sonrisa en presencia del oficial norteamericano es infinitamente más cautivante que la "Garbo que ríe" lanzada en *Niniska*. Esas indecisiones, provocadas en parte por el temor a actuar enriquecieron el papel. Se armonizan con el arte consumado de Asta Nielsen, que aparece al comienzo, antes del crimen, sumisa y casi infantil, animada apenas por un tímido deseo de felicidad; pero, a medida que transcurre la acción, su pasividad se impregna de dolor y su máscara de Pierrot moribundo cobra una fuerza extraordinaria. Basta que por un instante se cierren sus párpados cargados de experiencia, que una de sus manos, portadoras siempre, al parecer, de una herida invisible, cruce sin rumbo fijo por la pantalla, para que su destino patético nos golpee en pleno corazón. Su andar infinitamente fatigado es torpe, como si sus piernas fueran de madera; parece vencida de antemano, víctima propietaria de todas las desgracias de la tierra. Muchas de las escenas de esta película, que no serían más que clichés copiados de la miseria humana, adquieren vida gracias a su presencia.

En resumen, Pabst es mucho más hábil para pintar ese mundo repulsivo nacido de la inflación, del deseo de placeres fáciles, todo ese libertinaje, esa feria de los traficantes, que para hacer una descripción cinematográfica valerosa de la gris mediocridad de la miseria. Siempre cederá a la tentación de recargarla, de conciliarla mediante algún retoque pintoresco.

Pabst romperá finalmente con esa arquitectura demasiado luminosa del artificio y el cartón-piedra, esa cargazón de decorados y sentimientos artificiales, y rodará algunas escenas de *El amor de Jeanne Ney* en un barrio de París. Aunque vuelva al estudio para el *Londres de Lullá*, o *La caja de Pandora*, lo que ha aprendido rodando *El amor de Jeanne Ney* deja sus huellas. Como más tarde en *El delator*, de John Ford, toda una ciudad se levanta mediante la niebla, los perfiles brillantes ya no se consideran necesarios; la visión atmosférica ha adquirido tal poder, la fuerza evocativa de los decorados de Andreiev es tal, que la ausencia de realidad deja de sentirse; por el contrario, se aprecia una renuncia motivada, sobriamente consentida.

Pero, ¿puede verdaderamente calificarse a Pabst de realista, como ya se ha hecho? Se me ocurre que Iris Barry acertó al decir que Pabst dispuso sus planos numerosos y diversos en tal forma que su orden refuerza "la ilusión realista".

Sin embargo, aun si Pabst desea que se diga "qué verdadero" en lugar de "qué hermoso", nunca será capaz de rechazar un plano en que lo pintoresco se roce con lo dinámico.

La tragedia de la calle es una realización de Bruno Rahn, un director poco uniforme que rodó películas llamadas "de costumbres" y más bien comerciales, para llegar bruscamente a esta obra áspera y violenta. Es innegable que la calidad extraordinaria de la película se debe principalmente a la presencia de Asta Nielsen. Su cara transida de emoción al contemplar al hombre que le ha hecho tanto mal es inolvidable, como lo es su gesto fatigado al maquillarse con la esperanza de recuperarlo, aunque se sabe vencida de antemano por la juventud de su rival. Este será el único film valioso de Rahn, y allí reside su tragedia! Por lo demás, frustrado en sus ambiciones, herido en su orgullo, murió joven.

Había trabajado en la época de la "magia de laboratorio"; en su película hallamos la luz de un reverbero escudriñando los oscuros recodos de una callejuela, deslizándose sobre un pavimento inseguro; avanzando furtivamente por el vestíbulo de una casa de mala catadura; también encontramos allí el claroscuro de un café equívoco, frecuentado por mujercuelas que despliegan sus encantos bajo la luz de una lámpara, y la mancha blanca de la cara de una de ellas que estalla como un grito sobre el fondo oscuro; al igual que en *La calle*, sus brazos desnudos se convierten a los ojos de los hombres en tentáculos nacarados y fosforescentes, nacidos de la podredumbre.

Pero lo "fantástico social" de que habla Mac Orian, y que con más exactitud podría llamarse lo "social decorativo", ya no ocupa el primer plano. La calle ya no es más que un fragmento de empedrado irregular, sembrado de pozos, sobre los que innumerables

pies dan pequeños saltos sobre tacos altos y un poco gastados, o bien se deslizan arrastrando alpargatas, o bien avanzan pesadamente, dentro de sus zapaiones, persiguiéndose, deteniéndose, retomando su curso, representando la seducción a vil precio, el mantenido, el cansancio de una "peripatética" que espera andando sin rumbo. Hace tiempo que esta calle ha devorado las almas; por lo tanto es imposible evocarla por medio de las caras y los cuerpos, por ello es por lo que, a lo largo de metros y metros de película, Rahn hará captar sobre las aceras y los peldaños sucios de una escalera esos movimientos de piernas y pies, cuyo anonimato cobra una elocuencia sorprendente.

Los alemanes, hasta cuando hayan superado la abstracción expresionista, seguirán gustando de hacer evolucionar elementos impersonales, hacer actuar símbolos y principios antes que seres humanos. Y aun cuando en el curso de la acción sucede que esos pies anónimos se adaptan a un cuerpo, a una cara determinados, su propietario no se libera de un no sé qué de automático, como movido por un resorte oculto.

¿Es posible que Rahn haya recordado en tales pasajes la influencia del film abstracto, el "absoluter Film" de los cineastas de vanguardia? *Berlin, Sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann o *Inflicción y Vormittagsepuk*, de Hans Richter, se rodaron el mismo año que *La tragedia de la calle*.

La influencia de esos cineastas de vanguardia es innegable en *Asfalto*, rodada un año después por Joe May, un director hábil. La película es una prueba terminante de cómo las producciones comerciales de la UFA utilizaron los hallazgos de la inquietud artística. Nada deja de aprovechar May: ese sugestivo claroscuro del amanecer, mostrando los obreros que extienden el asfalto, esos planos que sólo dejan ver piernas y pies y herramientas martillando sobre la masa todavía líquida, podrían formar parte de un documental realizado por alguien con inquietudes artísticas. El humo que se eleva, el engranaje de una aplanadora que avanza lentamente y cuyas ruedas se detallan mediante sobreimpresiones distintas, tienen su fuente en la sinfonía de las máquinas de *Metrópolis*. Así vemos aparecer también las visiones entremezcladas, las sobreimpresiones simultáneas que se entrecruzan al sesgo, las distorsiones que se confunden, se encadenan, se completan, como en *Berlin*, de Ruttmann, o en *Rennsymphonie* (Sinfonía de las carreras), de Richter, producciones donde se trataba de captar la significación de la calle presentándola como un torbellino, quintaesencia abstracta del tránsito. May, que deseaba realizar el cantar de los cantares de la calle indiferente, en que se esbozan lazos trágicos, se traman fatales encuentros que el tránsito ignora o los aplasta en su ternura engañadora, intercala tales planos a cada rato. Des-

graciadamente, ese despliegue de arte abstracto queda ajeno a la lujosa calle de estudio propia del estilo de la UFA, que jamás vacila cuando es necesario contratar algunos ómnibus o un centenar más de extras. Esa supuesta elevación de miras, por lo demás, no forma parte integral de la acción, una historia de amor completamente convencional.

Suele suceder que, en el curso de esta acción insípida, Joe May recuerde sus ambiciones artísticas, y así es como se insinúa esa toma desde arriba de la calle, donde el joven Fröhlich, "Führer" de esquina, policía de servicio, domina el tránsito. Un plano donde vuelve a transparentarse el gusto alemán por la ornamentación ordenada.

Se trata, por otra parte, de una mezcla de todos los aciertos de películas anteriores: en el tugurio de París, cuando el caballero-ladrón se transforma de pronto en obrero del gas, la pantalla lo muestra únicamente como una sombra gigantesca sobre la pared. También un fácil juego de sombras en la caja de la escalera, cuando el joven policía regresa a su casa tambaleante, después del crimen involuntario; y el asesinato del mismo, fiel a la tradición cinematográfica alemana, se muestra en un espejo.

Diremos para terminar que las pretensiones de Joe May a un arte de vanguardia, su hábil imitación, no alcanzan más que a esta imagen muy representativa de su propia insignificancia: como ese pájaro enjaulado sobre el cual se precipitan desde los cuatro ángulos de la pantalla otros tantos tranvías en sobreimpresión, este director parece haber sido abrumado por medios cuya fuerza supera su escaso talento. (Basta recordar la maestría de Stroheim haciendo jugar con cruel insistencia el motivo de la jaula, emblema también de la paz familiar, de la solidez de la vida burguesa, en *Los rapaces*).

¿Será menester subrayar que las películas "negras" de los alemanes nunca serán más que películas en blanco y negro?

LA EVOLUCIÓN DEL FILM DE ÉPOCA

El arte, el arte auténtico y simple. Pero la simplicidad exige el máximo de arte. La cámara es el lápiz del director. Debería tener la mayor movilidad posible para registrar todo acorde fugitivo de atmósfera. Es importante que el factor mecánico no se interponga entre el espectador y la película.

F. W. Murnau (según Ludwig Gersch: "Gestalter des Filmkunst", Viena, 1948).

"TARTUFO" (1925), PELÍCULA DE MURNAU

Es de temer que este avatar de una comedia de Molière, genio esencialmente francés, no satisfaga a los espectadores latinos. Doriina, una muchacha que se supone ágil y graciosa, nos sorprende cuando es la imponente y obesa Lucie Höflich, quien la encarna; esa amplia cintura convendría más a la "Minna von Barnhelm", de Lessing, el papel que muchas veces hizo Lucie Höflich en la escena de Reinhardt.

Tanto el prólogo como el epílogo de moraleja, agregados al argumento, son vagamente ridículos: es la historia de un ama de llaves hipócrita que maltrata al pobre viejo reblandecido cuya herencia espera. El sobrino del anciano revela esa hipocresía a su tío haciéndole ver la película realizada según la pieza de Molière. Ese principio y ese desenlace son perfectamente inútiles, pero se redimen por sus planos maravillosos. Para Murnau, como más tarde para el Pabst de *Lulu*, la fisonomía de un actor se convierte en una especie de paisaje que el ojo inquisidor del objetivo explora insaciablemente, hasta en sus repliegues más secretos, y en el que sin cesar descubre nuevos ángulos, imprevistos y sorprendentes, nuevas superficies para comparar. La cámara de Karl Freund hurga para él todas las sinuosidades y desigualdades de caras sin afeites, todas las arrugas, labios que se entreabren, ojos que parpadan, y saca a la luz, junto con las pecas y los dientes en mal estado, los defectos disimulados: montañas y abismos en la superficie de una cara adquieren relieve con la penumbra, mientras la iluminación modela curvas y aristas.

Más tarde, en 1928, Karl Freund dirá en una entrevista para "Close Up": "En lo que a labor de cámara se refiere, *Tartufo* era bastante interesante. Filmé el prólogo y el epílogo dentro de un estilo moderno que prohibía todo maquillaje a los actores y me serví de ángulos inesperados para las tomas, mientras la acción, conducida siempre dentro de un "flou artístico", aparecía como velada por un 'tú'".

Esto anuncia ya algunos planos esfumados de Fausto (realizada inmediatamente después), en los que Murnau desarrollará igualmente la nueva plástica descubierta durante la filmación del prólogo y el epílogo de *Tartufo*.

Notemos la movilidad de la cámara que sigue a un personaje en la acción principal: la espalda de Tartufo, que se ve avanzar lentamente hacia el fondo y presentarse cada vez más ancha, llenando todo el vano de la puerta, cruzando el umbral, adquiere proporciones gigantescas gracias al acercamiento progresivo. Notemos asimismo el encuentro de Orgon y Tartufo en la escalera, el choque de los dos movimientos opuestos magistralmente registrados por la cámara. No son primero más que dos paralelas: Tartufo espía a Orgon, que no lo ve; de pronto el primer plano de la cara enorme de Tartufo se yergue como una amenaza hacia Orgon y hacia el espectador, que ve retroceder a éste, y en seguida sobre otro plano, Tartufo, enfocado ahora de espaldas, avanza nuevamente hacia Orgon, que retrocede al mismo tiempo. Esos dos planos, (procedimiento de "campo y contracampo"), logran una advertencia visual de notable poder: la influencia que el falso devoto ejerce sobre el crédulo Orgon adquiere una evidencia respaldada, probada por el último primer plano, que nos muestra la inmensa cara de Tartufo llenando al sesgo casi toda la pantalla e inclinado sobre Orgon, completamente sometido y del cual sólo vemos el perfil en un borde. Cada plano, cada contraste de ángulos de toma, está dosificado con miras a su participación más eficaz en la acción; el primer plano inicial es una especie de toma de contacto, mientras el último presenta la conclusión.

Y, tanto en el prólogo como en el epílogo, un solo primer plano revela la abyección del personaje: la cámara expone sin tapujos la hipocresía del hombre de cráneo puntiagudo, en el que algunos cabellos rígidos y pegoteados contribuyen a la expresión de ignominia.

Los nobles contornos de una arquitectura simple y austera se prestan muy bien al juego de la cámara: las curvas ligeras de los acanalados, el perfil elegante de un pilar, los hierros que forman encaje en una rampa Luis XV, imprimen su frescura llena de encanto. Allí busca Murnau el contraste, animado por los distintos matices de negro, gris y blanco nacarado. Cada elemento del decorado desempeña un papel determinado en el drama: un candor labro enorme, delante de una pared clara y lisa, se convierte en contraparte de la gran silueta negra y rígida de Tartufo, que va y viene delante de la pared; una vuelta de escalera sostendrá el

relieve de una crinolina que se precipita por las volutas de los escalones.

La cámara fija por un momento la arquitectura deliciosa de los tres pisos; en el último se abre una puerta para dar paso a Tartufo, que corre a la planta baja. Casi simultáneamente se abre otra puerta para que salga Dorina; la cámara se inclina con ella y vemos a través de la baranda el embaldosado blanco y negro sobre el cual aparece furtivamente la hendidura luminosa de una puerta entreabierta. Murnau y Carl Mayer no nos muestran más para hacernos comprender que Tartufo, caído en la trampa, ha entrado en el aposento de Elmira. Luego desciende Dorina a su vez, llevando en la mano una bujía cuya luz indecisa oscila en la escalera; la muchacha corre a advertir a Orgon; Carl Mayer y Murnau no desperdician este excelente pretexto para abrir una puerta más para captar la luminosidad de una habitación más iluminada. Este breve pasaje de la película constituye una verdadera sinfonía de la iluminación; de pronto presenta su tema secreto: *allegretto* de puertas que se abran y se cierran precipitadamente; de un extremo a otro del film; idas y venidas en ritmo ligero de marcha evocando un *andantino*; deslizarse de un visillo transparente, de cortinas que revelan y disimulan sucesivamente a los personajes.

El "Tartufo" de Molière disfrazado de comedia alemana, y que recuerda singularmente a "Minna von Barnhelm", adquiere entonces resonancias de intermezzo mozartiano; la voluminosa Dorina prusiana parece menos pesada y aparece ungida, sin saberse cómo, por el atractivo de una figura de Chardin.

En forma admirable, Murnau sabe hacer armonizar los personajes en trajes de época con su ambiente. Algunas veces, sobre fondos vastos y lisos, se ve moverse la vestidura negra de Tartufo o el suave brillo de un vestido de raso adornado con encajes de tonos oscuros. Otras, en el terciopelo de los cortinados de pliegues curvos y ligeros, la filigrana de un cubrecama sobre el que brilla la suave seda de un peinador; el encanto de todos esos elementos saltará todavía más a la vista cuando ese pesado Jannings, un personaje a la Brouvers, se ponga a piafar entre ellos, con gran perjuicio de su fragilidad. Todos los contrastes provocados por una intimidad forzada se exponen en su debido valor: esbelta y altiva, la hermosa Lili Dagover (Elmira) se vergue ante la rústica bilaridad de Jannings (Tartufo), que se repulca sobre su lecho de encajes.

Revelar el nácar voluptuoso de un escote femenino, todos los matices de un vestido de seda bajo profusión de luces y sombras —lejano recuerdo de Watteau— es algo que entusiasma a Murnau, en quien ese don se ha desarrollado a lo largo de la evolución del claroscuro. La película de época está despojada del verismo que caracterizaba a algunas obras cinematográficas. En *Manon Lescaut* y en *La Cenicienta*, Robison y Ludwig Berger nos muestran el reflejo exangüe del terciopelo y el cantarín crepitar de la seda

Sin hablar de Lubitsch, que de ahora en adelante no perderá ocasión de hacer vibrar las superficies de seda o de desplegar encañecedoras telas. Los cineastas alemanes, obsesionados por el desco de forzar las profundidades de la pantalla y de la vida manejando las sombras, han logrado infundir animación a las superficies.

Es menester destacar todavía en *Tartufo* el juego de las formas que se confunden; por ejemplo, cuando el hipócrita conversa a solas con Elmira y distingue, reflejada en la convexidad de la tetera, la cara descompuesta de Orgon, que levanta el cortinado tras el cual se oculta. Un pasaje análogo encontramos en *Ueberfall*, de Erno Metzner, cuya calidad nos permite medir tanto mejor la diferencia de concepción y de estilo. Al igual que Gance en *La locura del doctor Tube*, Metzner sólo busca la distorsión extraña, mientras para Murnau la mínima superficie espejeante es receptáculo para el impresionismo del juego de formas cambiantes que se funden como "anamorfosis".

Las transposiciones al alemán de comedias de Molière arrojan curiosos resultados. Heinrich von Kleist ha estigmatizado su adaptación de "Anfitrión": la comedia chispeante de un adulterio divino se convierte en la historia perturbadora y casi trágica de una mujer requerida por dos amores y un dios, en el fondo muy pobre y muy miserable en su nostalgia de una existencia humana y que llega a envidiar a Anfitrión, cornudo en modo alguno ridículo.

Lo mismo ocurre en el caso de *Tartufo*: la película ha recargado la comedia, es verdad, pero puede advertirse asimismo una extraña inquietud y se tiene la impresión de que, aun sin Tartufo, las cosas no irían mejor entre Orgon y Elmira. En realidad, no hay final feliz para esta tragicomedia de Murnau.

El escritor alemán Grabbe, torturado como corresponde, tituló "*Ironie, Scherz und tiefe Bedeutung* (Ironía, broma y sentido más profundo) a una de sus piezas. "*Tiefe Bedeutung*" podría ser el título de gran número de obras alemanas, ya sea que se trate de poetas como Kleist o bien de cinematografistas como Murnau; porque siempre habrá de ser esa otra cara de las cosas la que acosará su desesperación.

EL OJO DE LA CÁMARA EN E. A. DUPONT

Los espectadores, esos hombres que todo ignoraban los unos de los otros, que en oleadas sucesivas habían invadido el cine, estaban ahora sentados, metidos cada uno en la esfera absoluta de su aislamiento... Las manos sobrecogidas que se aferraban a las balaustradas de las filas de butacas hacían el efecto de motivos decorativos, las lámparas de arco iluminaban sus torres de torres energéticas...

Carl Staezel: "Bubuquín o las veladuras del di. instante" (aquella expresión).

"BARUCH" (1924) Y "VARIÉTÉ" (1925)

Si nos vimos desilusionados antes las películas parlantes de E. A. Dupont, desde la primera, *Atlantic*, ello no fué sin razón: la introducción de la palabra afecta a Dupont más que a los demás cineastas, porque si bien sabe disponer los actores, ignora la forma de obtener de ellos el máximo de expresión. Su fuerza está en otra parte.

Una vieja copia de *Baruch*, felizmente descubierta por la Cinémathèque Française, nos permite comprender las verdaderas cualidades de Dupont, que sabía dar matices exquisitos a la materia de sus imágenes y variar la gama de su paleta hasta el infinito. No busca la inmovilidad de la forma ornamental ni la estilización decorativa a la manera alemana, sino que trata de oponer un valor a otro valor, destacar aquí mediante una prenda a cuadros o un adorno rayado, allí mediante un jarrón con flores o el extremo de un tapiz recargado de figuras, el flotar del claroscuro. Hace vibrar en los interiores la atmósfera adecuada a la situación, combinando el terciopelo de las sombras con la seda de suaves brillos. Sin subrayar demasiado la premeditación, dispone a sus actores con una nobleza y una sensibilidad infinitas, como en el caso de la joven enamorada de *Baruch* que, desesperada, oculta la cabeza en la almohada, en una actitud que hace resaltar su fragilidad bajo los grandes pliegues del vestido. O bien delante de la ventana, donde Dupont compone una auténtica escena de "Kammerspiel" entre Henry Porten y Ernest Deutsch con reflejos en el cristal, donde se distingue el brillo tenue de un vestido de raso mezclado a la penumbra del salón silencioso.

El ropaje de época ya no tiene ningún carácter de disfraz, son daguerrotipos que se animan; las crinolinas se deslizan sobre el piso, se mecen dulcemente sobre la frescura de la hierba. Maravilla la riqueza luminosa de las impresiones entremezcladas.

El incluso en las escenas del ghetto campesino de tonos sombríos, con cuánto arte sabe —ayudado por el operador Theodor Sparkuhl— evitar los contrastes bruscos, la iluminación forzada, mantener a un tiempo el vigor y la esfumadura de un grabado de la escuela de Rembrandt. Basta comparar esas secuencias con las escenas de *El proceso*, de Pabst, película que también transcurre en un ambiente judío ortodoxo, para medir el tacto y el gusto extraordinario de Dupont.

La intuición puramente estética de Dupont irá todavía más lejos en *Variété*. Con mucha destreza se sirve de los últimos vestigios del expresionismo, y lo probará, por ejemplo, con la toma desde arriba de un patio de prisión de muros oblicuos y oscuros, más intolerables todavía que los de *Metrópolis*; el patio aparece como un pozo de mina en cuyo fondo se inscribe, blanco sobre negro, el círculo formado por los presos que eternamente giran formando una rueda.

Lo mismo sucede con esa espalda impersonal de un forzado, que no es ya otra cosa que el número 28; la espalda llena casi toda la pantalla, mientras se presenta como vista desde muy lejos, hasta borrada a medias un momento por un "flow", la pequeña forma luminosa del director de barba blanca, mitad Papá Noel, mitad Padre Eterno de estampita moralizante. Inmediatamente después, sólo quedará sobre el cuadro el círculo abstracto de la cifra enorme. Dupont varía este procedimiento cuando dirige la cámara de Karl Freund sobre Jannings, que se toma su desquite: no muestra más que los hombros poderosos y un sombrero, vistos desde atrás, y por sobre el hombro al seductor vencido, tembloroso, ebrio y dominado por el temor. Ante la pasión elemental del vengador, el rival —que es, sin embargo, empero bastante alto y lo parece aún más— que se, sin embargo, aparece pequeño y deletenable bajo ese ángulo que tan poco lo favorece, cuando se inclina para recoger con mano indecisa el cuchillo que estará obligado a emplear en una lucha desigual.

Dupont tiene el suficiente tacto para no mostrar esa lucha, mientras más de un cineasta alemán se habría deleitado con sus diversas fases. La cámara fija durante unos instantes, sin insistir demasiado, la cama hasta donde ha sido llevada la joven sin ninguna resistencia, y luego no se ve más que el fin del combate: un brazo levantado sostiene el cuchillo y la mano se abre, inerte y blanda, para dejar caer el arma.

Así hará también Pabst en *Lulú*: sólo se verá, como único indicio de la muerte de Louise Brooks, su mano que se desliza y cae blandamente bajo el abrazo asesino de Jack el Destripador.

Los críticos de la época hablaron mucho y con grandes elogios de la forma convincente en que Jannings "actuaba con su espalda". Pero, si bien Jannings desempeña su papel con notable sobriedad,

teniendo en cuenta su talento naturalista, para encarnar al acróbata engañado por la vampíresa, lo cierto es que el espectador pronto se fatiga de esa "interpretación de espalda" que se repite demasiado: espalda de Jannings prisionero caminando junto a la del policía a lo largo de uno de esos famosos pasillos alemanes bañados de penumbra crepuscular, inmediatamente antes de la gran escena de la espalda en la oficina del director. Otra vez la espalda desbordante de vigor del forzado de feria en medio de todas las atracciones del lugar. Nuevamente, después de la recordada escena con la bella intrusa, Lya de Puñti, la espalda de Jannings presa de un amor casi inconsciente, cuando se dirige pesadamente hacia las cortinas del lecho conyugal. La cámara enfoca todavía la espalda de Jannings, que contempla sobre la mesa del café la caricatura reveladora de la traición con las manos dolorosamente crispadas. Y, por fin, Jannings, una vez más visto de espaldas, que se aleja después del crimen a través de un pasillo de hotel, arrastrando hasta la escalera a la vampíresa, que se aferra a él. Estos planos de espaldas, tomados en las situaciones más diversas, terminan por gastar la potencia visual de esa imagen. (Se vuelve mucho menos eficaz que en el *Tortufo*, de Murnau, donde Jannings aparece muy pocas veces de espaldas.)

Si comparamos la atmósfera del Lunapark de Variété con la correspondiente de la feria de Caligari o con la igualmente artificial de *Figuras de cera*, discernimos, por fin, el secreto del talento de Dupont: tiene el don de captar y fijar formas fluctuantes que varían sin cesar bajo el efecto de la luz y el movimiento. Siempre y en todas partes persigue el remanso luminoso, y lo acentúa enfocando desde atrás de un ventilador en movimiento la escena de una fiesta de artistas de music-hall, o mostrando brevemente la cara de Jannings detrás del movimiento de la servilleta que le sirve para abanicar a su sofocada compañera.

Se trata claramente de un impresionismo que conserva huellas de su paso por la abstracción expresionista: esto es notable, por ejemplo, cuando muestra, debajo del acróbata grotescamente replegado y encaramado en su trapecio, la multitud tal como la ve el trapecista al balancearse, abigarrado conjunto reducido a innumerables manchas flotantes, a líneas de imágenes semejantes a las producidas por un Photomaton, así como otros planos en que la disposición geométrica de la masa ofrece un mosaico que varía siguiendo el vaivén. El cielorraso, tan vulgarmente sembrado de estrellas del "Wintergarten", el célebre music-hall berlinés, se presenta como una lluvia de chispas. Un plano nos muestra que todas esas impresiones se confunden, giran en torbellino alrededor de Jannings, de pie en su trapecio, presa de vértigo al descubrir a su afortunado rival.

Dupont también se servirá de visiones animadas por una especie de remolino para pintar la emoción de su personaje principal: cuando Jannings descubre la caricatura sobre el mármol de la mesa no se mueve, no vacila, pero el mundo que lo rodea traga-billa y ante sus ojos enturbiados, o sea ante los ojos de los espectadores, las imágenes desfilan en una panorámica rápida e indistinta.

Todos estos afectos visuales impresionistas derivan del caos tradicional de su expresionismo absoluto; han ganado en vigor y se han desembarazado de un esquematismo puramente expresionista. La impresión de una salida del music-hall hacia la calle nocturna es fascinante, e incluso más alucinante que las transposiciones de contrastes forzados de las películas anteriores. Aquí, el tránsito, los avisos luminosos que se apagan y se encienden, el resplandor de los faroles, cuyas refracciones hacen vibrar la oscuridad, nada tienen de común con el laberinto abstracto de luminosas líneas geométricas oponiéndose a oscuras formas cúbicas. Del mismo modo el ambiente del Lunapark, mezcla desordenada de barquillas, ganchos y postes para las cuerdas, barras de la rueda gigante, encordados que sostienen las bujías, conserva la fluidez impresionista que emana de las transiciones rápidas.

Por eso es por lo que el blanco y negro de Dupont tiene tanta intensidad visual, una vivacidad tan cercana al color. En el gran music-hall, pasan las siluetas blancas de los tres acróbatas delante de esa masa ondulante y fosforescente que componen las densas filas de espectadores. Sobre el fondo oscuro, sus cuerpos aparecen bañados por los faros de un proyector luminoso al que se suman los haces de otros proyectores que siguen la ascensión de las aéreas criaturas dispersas en las escalas de cuerda. La cámara, posada un instante sobre uno de esos cuerpos lo sigue casi amorosamente en todos sus movimientos, captando la forma contraída en un escorzo fantástico, hasta presentarla finalmente con el aspecto de una especie de blanco cangrejo puramente ornamental.

Dupont ha realizado una sorprendente transposición visual del potencial de tensión que dormita en una atmósfera de music-hall. Se siente alentar en sus imágenes la locura colectiva que se apodera de una arena en el momento de entrar a matar; la multitud, presa de ciego frenesí, se convierte en el monstruo de las mil cabezas, sediento de sangre y ávido de "saltos mortales". (Desde que los espectadores vuelven a ser personajes vistos desde cerca, termina la alucinación del music-hall para dejar su lugar a una caricatura naturalista cualquiera.)

En determinado momento la multitud, bajo la red de una lluvia de chispas, se presenta como una marea de ojos innumerables, marea gomosa, gelatinosa, especie de légamo del que surgen burbujas como de un campo de lava. También aquí se dedica Dupont a captar el movimiento, mientras que Lang, por medios análogos,

hará una presentación estática (las docenas de ojos ávidos que devoran la aparición de la falsa María en *Metropolis*).

La cámara de Karl Freund, ese gran operador, sigue voluptuosamente las formas ágiles, los cuerpos que se atrojan y vuelan a través del espacio, volviéndose sobre sí mismos en audaces envites o precipitándose súbitamente en una caída casi cierta para volver a planear en la filigrana de cables y cordajes. Ni siquiera el *musikhall* de *Cuatro diablos*, película rodada por Murnau en 1928 en los Estados Unidos, muestra ese brío visual.

En medio de ese torbellino de luz y movimiento, el del amor-pasión pasa a un segundo plano: sólo se trata de la historia opaca y trivial del eterno triángulo, a la que se agrega el melodrama del "joven audaz del trapacio-volante".

XVII

EL APOGEO DEL CLAROSCURO

Ya es un acto de bastante temeridad lanzarse a una justa con semejante poeta, aunque sea con medios de igual naturaleza; cuánto más peligrosa la empresa si las armas son desiguales. Dispone el glorioso maestro de todo el arsenal de la palabra... No he escrito más que un pequeño libreto donde indico en la forma más sumaria posible la pantomima de los bailarines, con la música y los decorados, tal como se los representa mi espíritu. Me atreví, dolido y hasta realmente enfermo, a luchar con el gran Wolfgang Goethe, que ya me había arrebatado la prioridad del tema. Sature obligado, con gran pena sin duda, a respetar las exigencias de mi cuadro...

Carta de Enrique Selzer con motivo de la presentación de su ballet "Dr. Faust".

EL "FAUSTO" DE MURNAU (1926)

El comienzo de esta película presenta lo más notable y asombroso que haya creado el claroscuro alemán: la densidad caótica de las primeras imágenes, esa luz que se origina en las brumas, esos rayos que cruzan el aire opaco, esa fuga que parece orquestada visualmente por órganos que resacasen en toda la extensión del vasto cielo, cortan el aliento.

La forma luminosa de un arcángel deslumbrante se opone al demonio, cuyos contornos tienen un relieve grandioso a pesar de las tinieblas. El mismo Jannings, que encarna a este demonio, renuncia a los recursos fáciles, se despoja de sus habituales artificios naturalistas y por una vez se domina; el demonio aparece realmente primordial, tal como lo era el día de la creación del mundo. (Lo que no impedirá a Jannings, cuando el demonio haya bajado a la

tierra, desplegar de nuevo su mimica llena de fatuidad y exasperar, como de costumbre, al espectador no alemán.)

Ningún director, ni siquiera Lang, pudo hacer surgir tan magistralmente lo sobrenatural en pleno estudio: ¿es todavía una capa de demonio lo que cubre a la ciudad entera con sus enormes pliegues o sólo se trata de una nube gigantesca que se cierra pesadamente sobre ella? ¿Las tinieblas demoníacas devorarán la claridad divina? ¿Dónde están los límites de estos fenómenos grandiosos?

En la "Studierstube", el gabinete de trabajo de Fausto, subsiste todavía la luz nebulosa y flotante del principio. No hay ningún contraste arbitrario, nada de esas sombras artificialmente desflacadas ni de esos contornos demasiado acentuados a los que tanto tienden los cineastas alemanes. Las formas se desprenden de brumas suavemente luminosas, opalescentes. Si Murnau recuerda la luz que baña a Fausto en el grabado de Rembrandt, lo cierto es que interpretará a su manera el papel de la iluminación. Los contornos imprecisos se oponen ahora a la evocación sobrenatural del principio, y se establecen acordes que parecen emanados de un plano, en el que un pedal invisible prolongase las resonancias. En el aula, el viejo Fausto se yergue inmenso delante del semicírculo de discípulos: las masas y los valores se equilibran aquí en una perpetua transformación; las formas se esfuman, una barba atravesada por rayos de luz se convierte en espuma; los alambiques espojean dulcemente en medio de esa estufadura.

Incluso el movimiento de una kermesse, desprovista por otra parte de toda alegría, se esboza apenas, aparece amortiguado; ni un solo rayo de sol se filtra a través de las barracas de feria, las zancadas y contorsiones de los juglares son puramente mecánicas, no más alegres que el cortejo de los borrachos. Todo parece no estar allí más que para servir de preludio al desastre que habrá de abatirse sobre la ciudad. De pronto se desencadena el pánico: la peste barre, con todo, la tempestad derriba las arborescencias, desgarras las miserables carpas. En el campo visual yace, cruzado en la pantalla y junto a un trozo de tela hinchado en un último esfuerzo, el cadáver replegado del juglar. La extremada elaboración de esta composición no pesa como en la escena de la joven muerta en *Torgus*, por ejemplo, gracias al ritmo particular de Murnau que domina el film. Y esto se hace todavía más notable en la secuencia en que el monje, tratando de contener la marea de libertinos, ávidos de sus últimos placeres, se desploma. El arabesco decorativo es reemplazado por la incidencia, cuyo dinamismo acrecienta la intensidad de la acción.

A todo lo largo de la película se encuentra esta plástica sutil y rica derivada de una especie de fascinación de lo visual, que es peculiarmente de Murnau: en la visión de los cuerpos de los apesadados, en esa otra de la máscara marmórea de la madre muerta, tan patética, en la del monje erguido y agitando su cruz ante una mul-

titud delirante. No pueden olvidarse, en el grupo que rodea la piqueta donde se expone a Margarita, los rasgos pesados de un rústico que mastica lentamente, ni las cabezas de los niños del coro, boquiabiertos, inocentes, inconscientes, parecidos a los hermosos querubines ambiguos de Botticelli. (Dreyer, emparentado con Murnau en más de un aspecto desde su *Vampiro*, también recordó estas imágenes en su *Día de la ira*.) A esa ronda de caras de acusado relieve se opone la de Margarita, extrañamente vacía, golpeada por los copos de nieve, imagen que recuerda a Lillian Gish en *Huérfanos de la tempestad*, aunque ésta es más emotiva aún.

Por momentos, la luz parece ondular sobre las caras; sobre la máscara del monje moribundo se proyectan las sombras de los que le huyen y permanecen invisibles. La luz brota a raudales por todas partes: sobre Fausto quemando los gruesos libros polvorientos, sobre el fantasma ennegrecido de Mefistófeles conjurando a las llamas, entre la niebla de una encrucijada donde se alza una cadena de círculos luminosos cuyo resplandor oscila sobre las facciones de Fausto que invoca al demonio. Jirones de llamas, letras de fuego, se inscriben a través del cuadro y prometen a Fausto, como otrora al doctor Caligari, el poder y la grandeza. Del interior de una iglesia emergen ondas de luz dulce y suave que se remontan junto con los cánticos y escapan por el gran portal abierto para condensarse en una suerte de muro contra el que chocan los destinados a las tinieblas. Estos matices de iluminación participan del drama: fulgor de antorchas errantes que se cruzan en la ciudad nocturna, cuando la forma desmesurada de un Mefistófeles nuevamente demoníaco se yergue pidiendo castigo para el crimen, o bien es Margarita en medio de los efluvios de la hoguera, inclinándose sobre Fausto al reconocerlo, en su lúcida demencia, bajo los rasgos envejecidos. Las llamas terminan por invadir todo el cielo, un globo luminoso suspendido para siempre simboliza la gracia eterna, la apoteosis de una redención total.

El movimiento de la cámara "desencadenada" se sigue con menos facilidad que en *La última carcajada*. En el transcurso de los dos años que median entre ambas películas, Murnau ha aprendido a dosificar las profundidades del travelling y la extensión de las panorámicas, a subordinar su impulso al ritmo total del film que vincula los planos entre sí. El terreno accidentado de su ciudad medieval se presta para las tomas desde arriba, pero tiene el buen fin de no abusar de ello. Si la cámara de Carl Hoffman destaca la hendidura profunda de una calle en terrazas, es porque de allí surgirá para Margarita, entre los techos de bordes cortantes, el destino trágico encarnado por su amante y el consejero de éste, el diablo. Si es evidente que Murnau extrae un gran placer visual de la célebre panorámica, es porque ese viaje aéreo tiene una finalidad precisa. Hemos de preferir, por lo demás, el travelling de montes y valles en sobreimpresión, el grito de angustia que desde el fondo

de su miseria Margarita lanza hacia Fausto, grito de angustia concretado en su boca abierta.

Los libros sobre Historia del Cine no cesan de repetir que ha sido Dupont, para Variété, el único director capaz de fijar una escena como si fuese vista por el actor, enfocando la cámara por encima de sus hombros. Pero Murnau no tuvo necesidad de las enseñanzas de Dupont: ya en *Nosferatu* la cámara, y por consiguiente el espectador, ve a través de los ojos del contratista de inmuebles, ese loco que se aferra al tejado, las pequeñas formas móviles que se agitan en la callejuela.

En *Fausto*, el procedimiento de Murnau está envuelto en una discreción tal que pasa, por así decirlo, inadvertido, mas a pesar de ello un crítico norteamericano ya había revelado esa escena en que la imagen de Margarita, perseguida por Fausto, es fijada tal como la vería Mefistófeles, mientras éste —por el solo hecho de ser invisible— manifiesta el sarcasmo con que acoge esos primeros pasos hacia la caída.

El movimiento de imágenes está completado por un verdadero ímpetu de contrapuntos rítmicos: el claro cortejo de los niños que ascienden lentamente los escalones que llevan a la catedral, con lirios blancos en las manos a guisa de cirios, mediante un efecto de montaje se opone a la formación de los soldados, erizada de astas y banderas, que avanza hacia el lugar.

Murnau alterna con mucho arte los planos de calles que no son más que peldaños de escalera: hombres encapuchados conducen así los ataúdes en una noche cargada de miasmas, una multitud acude con los enfermos. Si se observa con atención esa fluctuación incesante de las masas, podrá comprenderse de inmediato hasta qué punto Lubitzsch ha mecanizado sus movimientos de multitudes; aquí los cuerpos se ven empujados incansablemente, de acuerdo con un ritmo ondulante y preciso, hacia la figura de Fausto, capaz de curar por la gracia del diablo.

Los techos de aguda pendiente, con sus tejas ornamentales, parecen ser los únicos elementos que quedan de una arquitectura semi-abstracta creada para Murnau por Harlth y Röhrig, los decoradores de *Los tres lucas*. Tal arquitectura está muy lejos de aquella de la ciudad auténtica que vimos en *Nosferatu* y, a pesar de la precisión de rasgos, es más afín al decorado ordenado por Poelzig para *El Golem*. Si la calle con techos de aguda pendiente que lleva a la casa de Margarita despierta muchos recuerdos de arquitectura expresionista, la escena del duelo en la noche, en la plazuela sobre la que sobresale el piso superior, reforzando la impresión de espacio cerrado, señala la evolución operada. Nada hay aquí en exceso, ni las sombras que roen la fachada, ni la puerta convertida en entrada de una caverna misteriosa; por lento que sea el ritmo de Murnau, la fascinante fluidez que sabe extraer de la cámara quita toda pesadez estática y ornamental a los decorados.

XVIII

PABST Y EL MILAGRO DE LOUISE BROOKS

Al presentar a *Lulú* tenía ya sobre todo la intención de pintar el cuerpo de una mujer circundado de las palabras que ella pronuncia. Ante cada una de sus frases, me preguntaba si bien serían las palabras de una mujer joven y bella.

Frank Wedekind: Prefacio de "*Lulú*" o "*La caja de Pandora*".

A pesar del advenimiento del "parlante" cuyo convencimiento de que en cine el texto es el más bien para oír. Lo que importa es la imagen. Por eso algo afirmando que el creador de un film es mucho más el director que el autor del guion o las intérpretes.

G. W. Pabst en "*El papel intelectual del cinematógrafo*", París, 1937.

"LULÚ" O "LA CAJA DE PANDORA" (1928) Y "LAS TRES PÁGINAS DE UN DIARIO" (1929)

El caso de Pabst es extremadamente curioso: se trata de un director cinematográfico que, al mismo tiempo, nos sorprende y nos desilusiona; es para preguntarse cómo el autor de *Lulú* o de *La ópera de cuatro centavos* ha podido rodar igualmente una película tan lamentable como *El proceso*.

Ofreció muchas contradicciones; los críticos contemporáneos ya las habían señalado antes de 1930. Algunos elogian su intuición, su perspicacia, su perfecto conocimiento de los factores psicológicos y del subconsciente, que le permiten servir de la cámara como de un aparato de rayos X. No pocos lo consideran un apasionado buscador del alma humana, arrastrado por sus descubrimientos, mientras otros, como Pasinetti, por ejemplo, ven en él un observador guiado por el más frío cálculo.

Potamkin, por su parte, lamenta que Pabst no profundice en los problemas cinematográficos y se limite apenas a rozar sus temas. ¿Qué hay de fundado en estas afirmaciones tan encontradas?

En un número de la revista italiana "*Cinema*", de 1937, un crítico declara que, si es cierto que Pabst gusta de tratar un tema psicológico, lo hace de modo que resulte lo más popular posible. Esto me parece justo, y creo que explica lo que nos parece un tanto fácil en la manera como trata la inflación y la derrota de la burguesía en *La calle sin alegría* y el empleo superficial que hace del psicoanálisis en *Los secretos de un alma*, aun a despecho de sus grandes dotes visuales.

¿Cuál es, entonces, el factor que ha entrado en juego desde *El amor de Jeanne Ney* y le ha permitido alcanzar la maestría que

admiramos en *Lulú*? En "*Close Up*", esa revista inglesa consagrada con tanto ardor a las películas de Pabst, un crítico pretende que "*Pabst finds the other side of each woman*", o sea que sabe extraer y desarrollar en forma un extremo convincente la vida latente que hay en toda mujer. Esta cosa es evidente cuando se trata, por ejemplo, de Brigitte Helm, fría y rígida en el papel de las dos Marias de *Metrópolis*, de Lang, y tan emotiva en *El amor de Jeanne Ney*, de Pabst. Pero, ¿a qué se debe que, para *Crisis* o para *La Atlántida*, Pabst no haya podido ahincar la fría belleza de esa actriz, tan impasible allí como en su papel de Alraune en las dos versiones de *La Mandrágora*?

¿No será que *Lulú* y *Las tres páginas de un diario* nos muestran más bien el milagro de Louise Brooks, cuyos dones de intuición profunda son puramente pasivos para el espectador poco avisado, pero que supo estimular en todas sus posibilidades el talento de un director por lo demás desigual? La notable evolución de Pabst habrá de reducirse desde entonces al hallazgo de una actriz a la que baste dejar evolucionar sobre la pantalla sin que sea menester dirigirla, cuya sola presencia baste para realizar la esencia de la obra de arte. Louise Brooks existe con una insistencia que anonada, atraviesa esas dos películas siempre enigmáticamente impasible. ¿Se trata de una gran artista o es sólo una criatura deslumbradora cuya belleza inclina al espectador a concederle complejidades que le son completamente ajenas?

Sea como fuere, *Lulú* —una película muda— puede prescindir perfectamente bien de las palabras que Wedekind, el autor de las dos piezas "*Erdgeist*" y "*Die Büchse der Pandora*", condensadas por Pabst en una sola película, estima indispensables para subrayar el poder erótico de esta singular "criatura terrestre", dotada de una belleza animal pero privada de todo sentido moral, y que hace el mal inconscientemente.

En *El amor de Jeanne Ney*, la cámara, vigilada por Pabst, explora lentamente la escena a partir de la punta de los zapatos del pílo encarnado por Rasp, para subir por las piernas y explorar el ambiente inmediato: desorden de papeles cubiertos de suciedad, restos de cigarrillos amontonados, en suma toda la sordidez de una habitación de hotel de tercer orden, para revelar gradualmente la miserable existencia de un pícaro de poca monta.

Pabst recurrirá en adelante, y especialmente para *Las tres páginas de un diario*, a acentos más violentos, mediante un método más directo: concentra, por ejemplo, la atención de la cámara sobre la cara recia, curiosa y simuladora de la nueva gobernante, la que no se dejará seducir como su antecesora. Otro plano la mostrará delante de su amo en actitud de humildad, pero el espectador ya sabe de antemano a qué atenerse. O es la cara cruel de Valeska Gert, la encargada de la casa de corrección, a quien se ve a renglón seguido golpear ostensiblemente con una varilla sobre el gong; la

cámara retrocede y muestra la larga mesa con las internadas a uno y otro lado comiendo su magra ración.

El montaje de *Lulú* es más fluido, quizá porque aquí Pabst ha dado rienda suelta a su debilidad por una atmósfera fluctuante o por el claroscuro de contrastes violentos (la barra iluminada en la noche, por ejemplo). La fusión de dos obras teatrales hace que, a pesar de esta fluidez estilística, algunos pasajes de la película se desprendan del conjunto, como ya lo hacía notar un crítico de "Close Up". Cada una compone un drama en sí, con peripecias propias, el ritmo y el estilo se distinguen del resto: por ejemplo, el títilar impresionista de las escenas de revista, la orgía sobre el barco iluminado a la manera expresionista y las imágenes brumosas de la miseria en Londres.

Nadie ha sabido exponer mejor que Pabst la fiebre que reina entre bambalinas en la noche de un estreno, la prisa ensordecedora, el vaivén sin objetivo aparente, la promiscuidad de los cuerpos mientras los decorados se transportan de un lado a otro, el aspecto del escenario que parece virar al sesgo cuando se muestra por fragmentos para ver un número que pasa, una entrada, una salida, la disposición de los artistas para correr a inclinarse ante los aplausos, la rivalidad, la complacencia y el humor; esa mezcla enloquecedora de actividad de utileros y electricistas; de aspiración artística de pintoresquismo y voluptuosidad fácil. Ni siquiera la famosa Calle 42 logra expresar ese destimbramiento, esa atmósfera cálida, esa sensualidad sumergida en las olas de luz reflejadas en los cortinados de lamé, que brillan sobre cascos y armaduras y cubren de nácar el cuerpo de mujeres casi desnudas. Pabst dirige esa barahúnda con destreza sorprendente; todo está previsto, cuidadosamente reglamentado: a intervalos calculados con precisión, algunas figuras cruzan la pantalla procedentes de cualquier parte, para pasar por delante o por detrás de un grupo principal, con lo que dan, también, una impresión de efervescencia, de dinamismo. Todo oscila en la vaguedad de un segundo plano sobre el cual se destaca *Lulú* como una especie de ídolo pagano, tentadora, chispeante de canutillo, plumas, chafalonías y faldellines.

Pabst capta repetidamente los rasgos de *Lulú*, su cara vista en medio perfil: la expresión resulta tan voluptuosa, de una voluptuosidad tan animal, que parece casi desprovista de individualidad. En la escena con Jack el Destripador, esa cara, disco liso como un espejo volteado en forma oblicua sobre la pantalla, se esfuma y las superficies luminosas se atañan: pareciera entonces que la cámara se inclina sobre la cara de *Lulú* como sobre un paisaje lunar en el que descubre y explica en cierto modo las curvas. (¿Se trata aún de un ser humano? ¿No será, más bien, la flor de una planta venenosa?) O bien, Pabst no muestra sobre un borde de la pantalla más que el mentón, un fragmento de mejilla de la cara del que

la enfrenta, personaje con el que se identifica automáticamente el espectador.

Finalmente, Pabst nos la hace ver en su miserable alojamiento londinense, mirándose en el reflector de la lámpara mientras dibuja la curva de sus labios con lo que le queda de un viejo lápiz. Será un resplandor de esa lámpara, brillando sobre la hoja de un cuchillo de pan, lo que dará a Jack el Destripador la idea de utilizarlo. En esa forma, de imagen en imagen, la iluminación se fusiona con el objeto.

Las facciones de Jack el Destripador surgen de la penumbra con pleno relieve, contrapunto trágico con la máscara lisa de *Lulú* enamorada. Por un instante, la boca del hombre atrapado sonríe, un velo parece borrar la desesperación de esa faz de pronto tranquilizada. Inmediatamente después la cámara vuelve a revelar todas las desigualdades de la piel, cada poro resulta visible por su transpiración sobre los músculos contraídos.

Son los primeros planos los que determinan el carácter de esta película, ponen en cierto modo el acento sobre la plástica del conjunto; la atmósfera resplandeciente o fosforescente y, por fin, las brumas luminosas de Londres quedan sólo como una especie de acompañamiento de esos primeros planos, para realzar su significación.

Pabst explica el carácter de sus personajes desde el momento en que los presenta y ello mediante un solo plano: el objetivo escruta al acrobata Rodrigo esperando en la calle, capta sus hombros fuertes, su busto generosamente potente; en este plano, la cabeza es un accesorio, e inmediatamente se adivina al hombre que no es más que fuerza física, casi privado de cerebro.

Haciendo malabarismos con las tomas desde lo alto, especialmente cuando quiere mostrar la belleza de *Lulú*, Pabst una que otra vez enfocará caras de hombres vistos desde abajo, tomados en contraplongé, con lo que se agranda la parte inferior del rostro; la parte alta del cuello, el mentón, se asemejan a una enorme hinchazón y dominan la imagen. Por efecto de una de esas tomas, la cara del Dr. Schön moribundo adquiere un no sé qué de prematuramente cadavérico, de impersonal evocación de un objeto. Gracias a esos ángulos, modifica las expresiones: cuando se balancea la forma grácil de *Lulú* colgada del brazo de Rodrigo, la fatuidad del acrobata orgulloso de sus músculos aurea y es bajo el mismo ángulo con que el objetivo habrá de captarlo cuando, borracho, esgrima una silla para abatir al Dr. Schön. El mismo efecto se logra en algunas ocasiones con una toma desde arriba: la máscara de Rodrigo asesinado se torna en masa amorfa, fosforescente en la cabina en que lo descubren los policías.

Resumamos las componentes del procedimiento de Pabst: busca los "ángulos psicológicos o dramáticos" que revelen a primera vista el carácter, las relaciones psíquicas de los personajes, una situa-

ción, la tensión de una atmósfera, al momento trágico. Por lo común prefiere las tomas en el estilo de Murnau, que se deleita siguiendo prolongadamente una escena con ayuda de una cámara que se desliza. Para Pabst, entonces, es el montaje el que finalmente construye la acción.

Ya en *La calle sin alegría* ocurre que nos impresione un ángulo revelador, ciertos planos que nos anuncian las futuras posibilidades de Pabst. Por ejemplo, sólo mostrará la mitad inferior del rostro de Werner Krauss, el carnicero, en un primer plano y con el bigote retorcido, y el ojo de la solapa en el que la gestionadora de placeres, a quien no se ve, introduce un clavel. Pero, salvo muy pocas veces, Pabst ignora todavía el arte de integrar en un montaje más afinado la agudeza de tales planos dentro de la acción, como hará luego en *Las tres páginas de un diario*.

Si se comparan las escenas del burdel de *Las tres páginas de un diario* con las de la orgía de *Lulu*, pueden distinguirse claramente los progresos realizados por Pabst, sobre todo en lo que concierne al color local. De las escenas de importancia secundaria ha desaparecido toda monotonía, una monotonía que todavía mostraban los bailarines de la boda de *Lulu* o los del hotel de *La calle sin alegría*. Pero, por otra parte, ya no hay en *Las tres páginas de un diario* esa variedad, esa perturbadora riqueza de atmósfera que encontramos en *Lulu*. Un nuevo Pabst, más realista a pesar de todo, se prepara.

XIX

LA DECADENCIA DEL FILM ALEMÁN

La juventud alemana de hoy está al servicio del poder. La producción artística no se presenta sino después de la ocupación por la victoria, nunca llega antes del abdicar del triunfo.

Gottfried Benn: *Russen und Maten (Arte y Poder)*, 1934.

LOS CLÁSICOS DEL SONORO. EL "ESTILO UFA". EL FILM NAZI Y POST-NAZI

La decadencia del cine alemán, cuyos signos precursores se advierten desde los últimos años del cine mudo, y que se afirma con el advenimiento del parlante, en que películas como *El ángel azul*, *La ópera de los cuatro centavos*, *Jóvenes de uniforme* y *M. el vampiro negro* sólo constituyen raras excepciones, no puede explicarse fácilmente.

Es imposible considerar como únicas causas la intromisión de los

intereses de Hollywood y del capital norteamericano que fortaleció a la UFA. Si bien es cierto que el obsequio hecho en retribución (la emigración de algunos directores importantes contratados por los estudios norteamericanos como Murnau, Dupont y Leni, pues Lubitsch ya estaba en Estados Unidos desde 1923), constituyó una pesada carga para el cine alemán, también es verdad que directores de la talla de Lang o Pabst, así como Lamprecht, Froelich y Gruné, siguieron al pie del cañón.

Pocas veces se comprende en el extranjero que los films hoy denominados clásicos alemanes no eran, aún en la época en que fueron rodados, sino obras excepcionales ahogadas bajo la avalancha de películas comerciales sobre Heidelberg y el Rhin alemán, sobre Viena y su hermoso Danubio Azul, así como producciones patrióticas sobre Federico el Grande, los once oficiales de Schill, granaderos del Rey y otras que recordaban hazañas de la primera guerra mundial. Sin contar todas las comedias de cuartel y esa masa de "Aufklärungsfilme", esas películas que se suponía "de información sexual", películas de costumbres que trataban simples historias de lupanar en estilo pseudocientífico.

Si se considera que la producción anual de películas alemanas entre 1926 y 1933 oscila entre 228 y 197 realizaciones y que el número de films aceptables supera apenas la decena, llegamos a la conclusión de que las producciones de calidad de esa época se reducen a cuatro o cinco por año.

Otro dato debe tenerse en cuenta: por una parte, el claroscuro heredado de Reinhardt y del expresionismo confiere a algunas películas apariencias de valor artístico (calidad que se debe más, por lo general, a los modelos de los decoradores y al talento del operador que al del director) y, por otra parte, una especie de pátina agrega hoy a muchas películas antiguas una especie de encanto. Por lo demás, es menester no perder de vista que directores que sólo hicieron películas de valor gracias al estilo expresionista, únicamente hicieron después films mediocres. Por eso no puede llamar la atención el que Robert Wiene haya podido rodar *La duquesa del Folies-Bergère*, que Richard Oswald se haya compiacido en realizar *Somos los del regimiento de infantería*, ni que Zeinik, después de un film bastante ambicioso como *Los tejedores*, haya hecho *El Danubio azul*.

¿No es igualmente significativo que los mejores directores de cine alemanes se hayan limitado a las películas trágicas? Sus comedias no escapan nunca a la vulgaridad y fácilmente se concibe que las películas de Lubitsch *Romeo y Julieta en la aldea* o *Las niñas de Kohlmesse* atraigan en tal forma el desfavor de los espectadores no alemanes. Pero que Murnau en *Las finanzas del Gran Duque* y Berger en *Sueño de un país* hayan caído más de una vez en el mal gusto, es algo que obliga a la reflexión. El cine alemán no ha producido ninguna comedia que pueda calificarse de clásica, ya que

Tartaroff era más bien una tragicomedia y Cenicienta un cuento de hadas. Por otra parte, El abanico de Lady Windermere fue rodado en Estados Unidos por Lubitsch, que a sabiendas cambió de estilo al declarar: "Goodbye slopstick y Hello nonchalances!"

Antes del reinado de Hitler, los alemanes declaraban espontáneamente que no habían tenido grandes poetas —como Goethe o Schiller— sino en épocas de miseria nacional. Después de la derrota de 1918, ¿se habrá repetido el mismo fenómeno, y esta vez en beneficio del arte cinematográfico? En Alemania, el caos y la desesperación a menudo parecen ser propicios para la creación. Ese florecimiento del arte del cine a continuación de la primera guerra mundial y que se reduce, como hemos visto, a unas pocas obras excepcionales, ¿se renovará después de la segunda derrota?

Es muy difícil recuperar un sueño cuando se ha salido de su dominio. Después de 1925, al volver la prosperidad con la estabilización, una Alemania rápidamente liberada de su sentimiento de culpa aspiró a la posesión de bienes reales. En el ambiente de la industria pesada, que había logrado adueñarse de la producción cinematográfica, renace el deseo de recuperar las colonias.

Desde 1926, el porvenir del cine alemán parece estar amenazado, precisamente cuando las películas norteamericanas de éxito comercial introducen más y más la noción precisa del "box-office". "Hasta ahora", declara Kurtz en 1926, "la película alemana consistía esencialmente en un contenido dramático y el desarrollo de caracteres fuertes y acciones apasionadas; el guión apuntaba hacia dramas cuyas peripecias de desenlace catastrófico ampliaban los sentimientos debatidos. En el extranjero, cuando se trata de definir al cine alemán, reaparece siempre la palabra "analítico". En el momento actual, el contacto entre el cine norteamericano y el alemán permitirá a éste desembarazarse de ese prestidigitismo (¡sic!) de acontecimientos sucesivos, para establecer entre la acción y el desarrollo de los caracteres relaciones más armoniosas".

¿Es necesario considerar que esta explicación nos revela el secreto del destino del cinematógrafo alemán de corte artístico, al renunciar deliberadamente a todo aquello que, precisamente, constituía su valor?

Durante los últimos años del cine mudo, la imagen tratada siempre de acuerdo con las reglas del famoso claroscuro todavía ofrece alguna variante, pero el cine parlante revela cruelmente la mediocridad de la producción corriente, ya que la palabra traiciona el misterio de los gestos. ¿Será menester atribuir a la estilización integral del estilo expresionista el hecho de que el arte cinematográfico haya sido perjudicado en Alemania más que en ninguna otra parte por el advenimiento del sonido? El velo de la "Stimmung" se ha desgarrado sin remisión.

Si *Alraune* o *La Mandrágora* de Galeen, película muda de 1926 es tan superior a *La Mandrágora* de 1930, película hablada de Ri-

chard Oswald, ello no se debe exclusivamente al mayor talento de Galeen: *La Mandrágora* muda se beneficia con el silencio, que mantiene intacta la tensión propia de un tema esencialmente fantástico. Sin embargo, la película de Galeen, realizada en un período de declinación, no tiene la calidad de *El estudiante de Praga*, realizada por el mismo director en 1926, cuando todavía se hallaba poseído por la visión expresionista. En 1928 los cineastas alemanes ya no se atreven a entregarse de lleno a lo fantástico, y los elementos de la "nueva objetividad" perturban la unidad de un film como *La Mandrágora*.

Pero lo que parece infranqueable es sobre todo el abismo existente entre la versión muda y la parlante de un tema así: un director de la calidad de Robison no obtiene otra cosa que un fracaso al rodar en 1936 la tercera versión de *El estudiante de Praga*.

El film parlante alemán debió dominar dificultades puramente técnicas que no existieron para el cine de los países latinos: el uso frecuente de sonidos sibilantes y dobles consonantes daba lugar a deformaciones que, en un primer momento, parecieron sin remedio. Cuando Dita Parlo pronunció en una de las primeras películas habladas, *Melodía del corazón* (1929), de Hanns Schwartz, la palabra "Pferd", todo el auditorio estalló en una carcajada y los críticos cinematográficos se sentaron a escribir artículos para declarar que el cine parlante no tenía ningún porvenir. Y aun después de que hubieran sido dominadas las primeras imperfecciones, la hermosa lengua de Goethe y Rilke pareció dura, efecto que sólo los dialectos de la Alemania del sur o la expresión más dulce de los austríacos pudieron atenuar. (El éxito de las películas en el extranjero, donde *Mascarada* (1934), *Episodio* (1935), *Opereta* (1940) se presentaron en salas llenas, sin hablar de las películas musicales vienesas como *La sinfonía inacabada* (1933) y *Dreimäderlhaus* (1936) se debió en parte a la dulzura del dialecto austríaco). En el film alemán, la pronunciación deliberadamente martillante de la época hitlerista acentuó la cortante sonoridad de las palabras.

La sincronización de una película muda consigue por lo general un resultado lamentable: *El infierno del Piz Palù*, rodada en 1929 por Arnold Fanck en colaboración con G. W. Pabst, y sonorizada en 1935, da buen ejemplo de ello. Pero el sonido, sin embargo, no resulta tan inadecuado como en las películas de paisajes de montaña de los primeros tiempos del sonido. ¿Es porque muchos planos de estas películas se rodaron mudos a causa de las dificultades técnicas de los exteriores? Esa impresión de cohibimiento resulta quizás acrecentada por cuanto el diálogo revela en forma más tangible que los subtítulos los desacuerdos que surgen fatalmente cuando las imágenes naturales están al servicio de un argumento cuyo autor no ha sabido refrenar sus impulsos melodramáticos, cosa que ocurre en la mayor parte de las películas de montañas, aun cuando se trate de un autor de la talla de Bela Balazs, el argu-

mentista de *La luz azul*. En esta película rodada por Leni Riefenstahl en 1932, el sonido parece a menudo superponerse a los más hermosos planos logrados por el antiguo operador de Fanck, Schneebberger, y los balidos de cabras y ovejas echan a perder la fuerza de la imagen.

Por lo demás, tanto para la película de Leni Riefenstahl como para todos los films de montaña de Fanck, la frescura y la espontaneidad de las tomas al aire libre quedan seriamente perjudicadas por esos planos demasiado lisos, demasiado perfectos, que se rodaban en estudio cuando se trataba de ascensiones muy difíciles o de acrobacias muy peligrosas; eran realizados en paisajes de sal y polvo blanco que representaban la nieve y el hielo.

La gruta de *La luz azul*, recuerdo de un modelo de *La Montaña sagrada* (1927), de Fanck, no tiene en modo alguno la misma razón de ser en esa película concebida para exteriores auténticos que la caverna de Alberico, por ejemplo, en el cuadro legendario de *Los Nibelungos*.

Tan pronto como los cineastas alemanes se hayan habituado al milagro del sonido inscripto en la película, abandonarán toda búsqueda de efectos sonoros. En 1929 Dupont intenta todavía, en *Atlantico*, concretar el naufragio del barco mediante ruidos entre bambalinas, gritos en las más diversas lenguas que se mezclan al lamento de las sirenas y a los sonidos de la orquesta y las campanas, mientras cesa bruscamente el trepidar de los motores. El mismo año, en *Melodía del mundo*, Walter Ruttmann busca realzar la plástica de sus imágenes con el sonido, pero lo cierto es que su obra no es más que una película sonorizada mediante el agregado de la música de Wolfgang Zeller y algunos ruidos naturales. (¿Se sabe que en esa época Ruttmann soñaba con una película compuesta únicamente por un montaje de sonidos y sin imágenes, y que incluso la realizó?)

En 1931, Kurt Bernhardt presentó en *El hombre que asesinó* el fondo de una calle desierta, de noche, con las palabras intercambiadas por dos personajes instalados en una terraza mezclándose al sonido de pasos y perdiéndose a medida que se alejaba el transeúnte. Y ese mismo año, en *Abschied* (Adiós), Robert Siodmak mostraba el rincón de una habitación cualquiera, en que la presencia de una pareja invisible, abrazada en el lecho, se delataba únicamente por algunas palabras de amor.

Sternberg sólo había rodado una película parlante, antes de *El ángel azul*, pero en los estudios norteamericanos había aprendido a servirse del sonido en forma más eficaz que los realizadores alemanes de la misma época: es de hacer notar el juego de las puertas, de donde escapan al ser abiertas jirones de risas, de canciones. (En ese momento inicial del sonoro, todavía no es muy hábil en el arte de utilizar los encadenamientos de sonidos y su "diminuyendo" cuando las puertas se cierran). Pero al claroscuro

alemán Sternberg supo mezclar un impresionismo chispeante, encoyecedor, y un erotismo visual desde el momento en que entran en juego las luces de la escena, desde que las canciones de Marlene hacen estallar la tensión ambigua de la atmósfera.

Pabst, por su parte, se interesa demasiado en la imagen en sí para captar de primera intención el papel que puede corresponderle al sonido. En *Cuatro de infantería* (1930), así como en *La tragedia de la mina* (1931), elementos sonoros y planos a menudo muy hermosos se ven perjudicados por diálogos de una trivialidad aplastante. Pero queda siempre el éxito innegable de *La ópera de cuatro centavos* (1931). En el teatro, la obra de Bert Brecht había sido montada en forma notable, al parecer por Erich Engel (director teatral que luego realizó una serie de films perfectamente insignificantes), pero en realidad bajo la dirección rígida y sin concesiones del mismo Brecht, que guardó de la experiencia expresionista frases tajantes y la ventaja de una estilización muy pura.

En su adaptación cinematográfica, Pabst endulzó la "Dreigroschenoper" gracias a un doble apego al claroscuro y a la "Stimmung", pero principalmente para complacer a un productor muy realista. Esto originó, por lo demás, un sonado proceso intentado por Brecht y Kurt Weill. La ardiente sobriedad del original, empero, no pudo ser borrada del todo, tanto más cuanto que casi todos los actores principales de la obra conservaron sus papeles en el film. La elaboración plástica del diálogo, el ritmo punzante de las canciones, según las directivas de Brecht, componen una contraparte de lo visual, donde Pabst reencontró todo el talento sugestivo desplegado para *Lulu* en tiempos del cine mudo.

Lang, seducido inmediatamente por las posibilidades de expresión del sonido, arribó con toda naturalidad a contrapuntos visuales y sonoros. En *M. el vampiro negro* (1931), por ejemplo, cuando la sombra de Peter Lorre se proyecta sobre el cartel que promete una recompensa por la captura del inasible asesino y éste se mantiene invisible lo mismo que la pífia, se oyen sus voces. El mismo efecto se presenta en la reunión de los ladrones, ya que sólo sus sombras aparecen en la pantalla mientras transcurre su conversación. En *Liliom*, rodada en 1933 en un estudio francés, Lang únicamente nos muestra el reflejo en el agua de los dos compinches, a quienes se oye discutir su crimen. Los efectos de iluminación se mezclan a los del sonido en la persecución nocturna de *El testamento del doctor Mabuse* (1933): los faros escrutan la vasta espesura que perforan de pronto los silbatos de los policías.

Paul Czinner trata de intensificar, con ayuda del diálogo, la atmósfera del "Kammerspiel": en *Ariana* (1931) y *Melo* (1932) las palabras se convierten en sutiles intermedios entre las largas pausas "psicológicas" que ya solía imponer en sus películas mudas. Leon-tine Sagan, actriz teatral, dirigió admirablemente los diálogos de

Muchachas de uniforme (1931)—hace resaltar la inconsciente ingenuidad de las confidencias de internadas en la intimidad del dormitorio, y el impulso amoroso que vibra en la voz quebrada de la adolescente —Hertha Thiele— en contrapunto con la voz de contralto de Dorothea Wieck. En *Anna y Elisabeth* (1933) Frank Wysbar intentó a su vez expresar la emoción contenida en ese film; si bien eligió las mismas actrices, "que hablan corrientemente el lenguaje del corazón", como muy acertadamente ha dicho Paul Gilson, lo cierto es que no tuvo éxito.

Algunas escenas alegres de *Muchachas de uniforme* dan fe de la frescura que la palabra puede aportar a la imagen, así como la vivacidad del diálogo en *El hombre de la galera verde* (Emilio y los detectives - 1931), rodada por Lamprecht, da ritmo a las peripecias de la persecución fantástica de un ladrón adulto por una banda de muchachos.

Desgraciadamente, la llegada del sonoro desató la andanada sofocante de las "Operetten" y "Musikfilme" tales como *El camino del Paraíso* (1930), película de una pesadez agobiante y, desastre todavía más grave, la de los "Musikerfilme", esas películas acerca de la vida amorosa de los compositores célebres, de corazón destrozado y abundantes "lieder". "La hostería del caballito blanco", una opereta presentada en teatro por Erik Charell dentro del estilo propio y "folklórico" del Chatelet, había entusiasmado al público berlinés. Cuando rodó *El congreso baila* (1931) lo hizo en el mismo espíritu, el de las "Ausstattungsrevuen", es decir, revistas de gran espectáculo sin otra finalidad que el despliegue falsamente lujoso de decorados y vestuarios, y las imágenes de esa película ejercieron su influencia sobre toda la producción subsiguiente.

Sin embargo, *El congreso baila* no es el único responsable: los cineastas alemanes jugaron durante demasiado tiempo con el claroscuro como para que el film comercial no terminase por apoderarse de él para deteriorarlo. Ese peligro que ya era inminente en la época del cine mudo —*Nina Petrovna ha mentido* (1929) y *Rapsodia húngara* (1929), ambas de Hans Schwarz, son un ejemplo concluyente—, se agrava rápidamente con el parlante. La Tobis activa fabricación en serie del "day dream" y la UFA desplegando su fasto de estudio bien apuntalado en una época en que los productores independientes todavía viven aterrorizados por los gastos que demanda el sonoro, se sirve del todopoderoso cromo para hacer juego con el melodrama de la acción: ejemplo *La melodía del corazón* (1929). Aquí, por otra parte, el claroscuro habitual ha dejado su sitio a un gris indeciso en el que se transparenta un relieve tamizado que contribuye igualmente a provocar esa impresión de extrema insipidez. (Lo mismo vale para *Lutero* (1928), película de Hans Kyser e igualmente para la *Juana de Arco* (1935) de Ueicky).

Esta perfección dulzona del "estilo UFA", a la que se vieron

constreñidos operadores de calidad, caracteriza sobre todo a las películas pseudohistóricas. El procedimiento introduce una nota falsa en todas las producciones de películas de época del Tercer Reich, desde el *Judío Süss* (1940) y *Rembrandt* (1942) hasta *Paracelso* (1943) de Pabst y *Tiefland* de Riefensihel (1944). A despecho de algunos matices debidos al procedimiento Agfacolor en *Las aventuras del Barón de Münchhausen* (1943), el "estilo UFA" no ha cambiado y ello ha sido también la causa del fracaso de la película post-hísterista de Pabst, *El proceso*, rodada en Austria en 1948.

Peró entendámonos: la tendencia antisemita en *El judío Süss* de Veit Harlan no interviene en mayor grado en la calidad puramente cinematográfica de la película que el filosemitismo en otras, se trate del film inglés *Jew Süss*, del *Proceso* o de *Casamiento en la sombra* (1947). Debemos intentar —aunque evidentemente es difícil— la consideración de las películas del Tercer Reich en forma completamente objetiva, desde el único punto de vista de la calidad y del estilo.

Fuera de las imágenes demasiado perfectas, se encuentran en *El judío Süss*, así como en *El gran rey* (1942), otra película de Harlan, los mismos defectos que en numerosas producciones históricas anteriores al nazismo en Alemania. Los cinematografistas hacían de ellas vastos frescos estilizados o se abandonaban francamente a la "anécdota" sentimental, a menudo atestiguada ya en el título: *Napoleón y la pequeña lavandera* o *La hija de Napoleón*, *Waterloo* (1929), de Karl Grune, flota asimismo entre ese género anecdótico en que predomina la imagen moralizante y la epopeya grandilocuente. El *Napoleón en Santa Helena* (1924) de Lupu Pick y los numerosos films sobre Federico II, sean ellos rodados por Czerepy, Froelich, Boese o por Lamprecht, a pesar de la sinceridad de no poder evitar la composición estática de figuras de cera.

En sus primeros discursos de los años 1933-34, Goebbels declara que el film alemán tiene por misión la conquista del mundo, convertirse en la vanguardia de las tropas nazis. Pide que se produzcan películas de tendencia precisa, "mit scharfen völkischen Konturen" (de contornos raciales sin rebarbas, tajantes), donde se muestren ambientes y hombres "tal como son en la realidad".

La "Kraft durch Freude" cierra la puerta a lo fantástico y al ensueño, y la ideología nazi no es la más indicada para crear una realidad auténtica que permita compensar esa falta.

Tan apegada como el film de época a la composición de bellas imágenes, la película social —incluso antes de la llegada del Tercer Reich— tampoco ha logrado liberarse del sentimentalismo y el simbolismo que ya agobiaban a *Rieles* y *La noche de San Silvestre*. No se ruedan impunemente, durante tantos años, películas que transcurran en ambientes pobres fabricados en estudio; cuando por fin

se sale a la calle para filmar allí, el estilo adquirido deja huellas indelebles.

La calle sin alegría, realizada en estudio, ya constituía el prototipo de lo "social decorativo" y de todas las "Kaschemmen" y "Sittenfilme" (películas de bandidos y de costumbres) que se rodarán con posterioridad. La explotación de lo que tiene de pintoresco la miseria, tendencia alemana por excelencia, ha sido la preocupación de todas las películas consideradas sociales y aun de otras más sinérgicas, como es el caso de *Los tejedores*, de Zelnik. Las producciones que se sitúan en la encrucijada entre lo fantástico y lo real, como *El emperador negro*, siempre tendrán una intensidad y una fuerza que en vano se esforzarán por igualar películas como *El infierno de los pobres* (1929) de Phil Jutzi, rodada en las calles de Berlín, o *Del otro lado de la calle* (1929), de Leo Mittler, realizada en un rincón del puerto de Hamburgo.

La película de Phil Jutzi nos muestra la influencia que ejerció sobre todos los films sociales de la época Berlín, sinfonía de una ciudad. No porque se utilice, venga o no al caso, el Luna-Park de Berlín, el *Freibad Wannsee* (baños gratuitos del lago Wannsee) o los obreros del asfalto que Phil Jutzi a su vez tomó prestados para *El infierno de los pobres*, como Joe May hiciera para *Asfalto*, sino porque en todas estas películas se encuentra de nuevo la preocupación del detalle documental: la cámara que escruta la vida de gentes sin importancia y los pequeños incidentes callejeros, para captarlos con todo realismo. *El infierno de los pobres* muestra asimismo muy claramente el defecto esencial de todas esas películas que tratan de imitar a Berlín: se mezclan lo documental y lo melodramático, y la calidad de las escenas documentales es a menudo tan grande que las huellas del "film de costumbres" se tornan todavía más desagradables.

Los mismos intérpretes naufragan en esa confusión de los géneros: el trabajo de la Baranovskaja es muy superior, dirigido por Pudovkin en *La madre*, que en *Así es la vida* (1929) rodada por Jungmans en Praga. En el film soviético la desesperación se hace netamente perceptible en la vida desolada de una pieza, mientras que en la película de Jungmans todos los objetos, todas las situaciones, parecen preconcebidos, responden a un cuadro preestablecido. ¡No, evidentemente, así no es la vida!

¡No es significativo que Lamprecht rueda películas llamadas "Zillefilme", así denominadas porque describen la miseria de los tugurios miserables de Berlín a la manera de un Zille, el Poulbot alemán? Más convincente sin duda que Alemania año cero, de Rosellini, que ignora a la vez la lengua y la mentalidad alemanas, la película posthitlerista de Lamprecht *En algún lugar de Berlín* (1945) deja traslucir con todo esa eterna hesitación entre la noción de lo real y el sentimentalismo, confusión que siempre impide seguir una ruta hasta el final.

En consecuencia, la película de la época nazi de hombres y ambientes "tal como son en la realidad" no difiere fundamentalmente de las precedentes; en lo que al estilo se refiere, por ejemplo, *El joven hitlerista Quex* (1933) no está lejos de su antítesis política *Berlín-Alexanderplatz* (1931). Hasta hoy la película social alemana, cualquiera sea su color, cualquiera el partido que la haya inspirado, jamás ha alcanzado la humanidad profunda de producciones como *Los fugitivos del acorazado Potemkin*, *La infancia de Máximo Gorki* o *Ladrones de bicicletas*. Ni siquiera igualan a ciertas películas rusas o italianas producciones de tanta simplicidad como *Hombres el domingo*, realizada en 1928 por Robert Siodmak, a quien el operador Schüfftan prestó su arte para los ángulos atrevidos que destacan los incidentes de la vida cotidiana, o *Kuhle Wampe* (1931), producción de extremada probidad que Slatan Dudow, de origen búlgaro, rodó en colaboración con Bert Brecht y donde la miseria de los sin trabajo se muestra con sobriedad documental, realizada por el ritmo del montaje y la violencia de la música.

El triunfo de la voluntad, realizada por Leni Riefenstahl en 1935, película que constituye una especie de documental "idealizado" para gloria de un "Parteitag" (reunión del Partido) en Nuremberg, está recargada de elementos provenientes de la vieja escuela alemana. Para comprender mejor esta obra-tipo del cine de propaganda, trataremos de desligarnos de la impresión de pesadilla que provocan algunos pasajes y en especial aquel en que Hitler en persona consagra los nuevos estandartes: ello conduce a un efecto de locura alucinante que, por otra parte, se encuentra en otros pasajes en que la psicosis de las masas, revelada por demostraciones visuales y sonoras, adquiere sencillamente el aspecto de un estudio clínico.

En cuanto a la concepción artística de este film, todos los elementos distintivos del arte cinematográfico alemán se encuentran reunidos allí; así como en *Los dioses del estadio*, película que Leni Riefenstahl realizó en 1938, documental igualmente "idealizado" hecha en honor de las Olimpiadas de Berlín de 1936, donde se detiene largamente en visiones nocturnas en que las antorchas desgarran las tinieblas y muy cerca de las llamas las banderas se tornan transparentes, en un apogeo del claroscuro. Al sol, busca las siluetas captadas a contraluz, las sombras en movimiento de una columna en marcha, hombres envueltos en ese halo fosforescente que ya conocemos, y distinguimos la cabeza de Hitler, de pie en su automóvil, rodeada por una especie de aureola. Las masas que se agrupan en torno a su Führer, con el brazo levantado en un paralelismo estudiado, se asemejan a las que dirigen los cineastas al estilo de Reinhardt. Un mar de banderas y astas ondula como un campo de trigo maduro: el cuerpo humano se hace ornamento y las columnas captadas desde arriba como los guerreros de Sigfrido, se transforman de pronto en visión confusa, como la multitud vista por el acróbata en *Variété*.

También se encuentra otra vez el empleo frecuente del primer plano, que confiere a los menores objetos proporciones gigantescas; las manos de los agentes de policía anudadas delante de sus cinturones orlados de balas, adquieren el aspecto de una empalizada capaz de contener el avance de gigantes. El hombre aquí se convierte en estatua. (Kracauer ya había señalado el parecido existente entre los focadores de cuerno y los que se destacan "arquitectónicamente" sobre el fondo de *Los Nibelungos*). Los rostros en primer plano parecen estar esculpidos en granito, con sus vastas superficies fuertemente modeladas y un mentón escultural que ya nada tiene de común con la cara humana. De allí se desprende la misma impresión de vacío y hastío que se experimentaba delante de las estatuas colosales erigidas por el más renombrado escultor del Tercer Reich, Arnold Brecker, estatuas de máscara espesa cuyo volumen borra los rasgos. Por ser objetivo final de la Kultur alemana el "monumentalismo", como lo proclamaba ya Langbehn, el famoso "Rembrandtdeutsche", la vulgaridad ampulosa es inevitable y el "arte oficial" seguirá sirviéndose siempre de ese molde común para lo heroico. Y se llega fatalmente al reinado de los falsos valores, de lo teatral, de un arte relamido semejante al que predominó en toda la producción del Tercer Reich.

Si en *Los dioses del estadio* los primeros planos son menos chocantes, es porque en un film consagrado a los deportes, a las proezas de cuerpos armoniosos, el culto del héroe no está fuera de lugar. ¿El mérito de algunos planos admirables de esta película corresponde al ojo de Leni Riefenstahl o antes bien al gran talento de su operador, Hans Ertz? Él es quien registra el dinamismo de una actitud, la pasión que anhela la hazaña deportiva: un cuerpo, tomado desde abajo, espera el start, un salto tomado en acción se despliega, diagonal victoriosa, sobre toda la extensión del cuadro, todas esas masas oblicuas destruyen la sintaxis de las dos dimensiones cinematográficas, surgen de la imagen plana, hacen estallar la pantalla. Llega a suceder que uno de esos campeones bronceados produzca el efecto de esa grandiosa melopea del cuerpo que Murnau entonó en *Tabá*. Pero, desgraciadamente, muchas veces estamos más cerca de los procedimientos que predominan en *Camiseros* hacia la fuerza y la belleza (1923), donde la UFA había prodigado los habituales clichés de aviso publicitario eugenésico.

¿Qué ha quedado del deseo de representar lo real como lo intentaron, por lo menos, Dudow, Piehl Jutz, Junghans antes de la era hitlerista? Sabemos que Dudow, el mejor dotado de todos, volvió a retomar su esfuerzo, pero las películas alemanas recientes nos son demasiado poco conocidas como para que podamos arriesgar una conclusión. ¿Qué hay de valor en la película de Herbert Kautner *En Jenen Tagen* (En aquellos días), de la que se nos habla tan bien?

(De este director se han conocido *Lucas en la noche*, película hábil, y esa otra *Der Apfel ist ab*, cuyos decorados pseudo-expresionistas recuerdan, ay, los de *La gata de Montaña*, vieja película de Lubitsch). Woyzeck (1948) de Klaren, argumentista de muchas películas comerciales, parece no ser más que una estilización pintoresca del violento drama de Büchner y, en suma, una retrasada tentativa de expresionismo, sin ninguna razón de ser. En *Balada berlinesa* (1948) R. Stammle vuelve al claroscuro, pero lo hace para servirse de él en forma muy superficial y con el viejo tema de la evasión esquizoide.

Con más claridad se nos presenta otro cineasta alemán, Wolfgang Staudte: sin ninguna ambigüedad, sin ese despliegue de impedimenta simbólica (que tanto repugna en *Balada berlinesa* y de la que no se libra *Los asesinos están entre nosotros* (1946), también de Staudte o en *Rotación* (1949), nos muestra al alemán medio apremiado en el engranaje nazi.

Conviene preguntarse con absoluta justicia si todos los talentos que se encontraban en Alemania han sido utilizados. ¿Hueda en la hora actual Carl Koch, cuya *Tosca*, realizada en Italia según el guión de Jean Renoir estaba admirablemente desprovista de toda huella de ópera filmada y mezclaba un auténtico claroscuro a los grandes planos arquitectónicos, evocando la antigua manera rusa? Parecía que podían fundarse sobre él algunas esperanzas para el cine alemán.

Los estudiantes alemanes que viajan por Francia confiesen profundamente desilusionados que ninguna de las dos Alemanias de hoy está en condiciones de crear obras cinematográficas de envergadura, que puedan recordar aunque sea de lejos las antiguas producciones de la gran época. Wolf Dietrich Schnurre, en su folleto "Salvación del film alemán" reprocha a los cineastas de su país la tendencia a mostrarse grandilocuentes y sentimentales; condensa toda la producción de estos últimos años.

¿Comprenden los alemanes el alcance de una película de ese origen cuya calidad recuerda a las mejores producciones de la época 1930-32? *Der Verlorene* (El perdido) (1951) de Peter Lorre, que fuera actor notable en *M. el vampiro negro*, no ostenta la menor huella de esas mediocres tentativas, hoy tan frecuentes, de reanudar la labor de la época pre-nazi. Si bien en algunos aspectos se acerca a *M. el vampiro negro* y si la obsesión del crimen y la atmósfera trágicamente tensa recuerdan la vieja película de Lang, no por ello deja Lorre de seguir una inspiración muy personal. Lorre ha madurado, su físico se ha afinado al mismo tiempo que su arte, sabe evitar el falso patetismo, no acentuar, dar su total sentido a los silencios. El argumento debe mucho a su sutileza: el poder de sugestión de esta película es producido mediante efectos que siempre han tenido su origen en la situación. En cierto modo se lee entre líneas; la derrota nazi que se hace sentir por doquier desde 1943

sólo se hace presente por algunos incidentes menudos, por frases desahucadas al azar. Para mostrar el reinado del Tercer Reich, muchos directores consideran necesario presentar resistencias en profusión y gentes que claman "Heil Hitler", o escenas de torturas. Aquí no hay nada de eso: el nazi que desempeña un papel importante en todo el film está completamente definido por su manera de ser, su risa, su lenguaje y únicamente será visto en una ocasión en la actitud extrema de matar. Es todo. Tampoco hay ninguna necesidad de recurrir a las ruinas de Hamburgo para obtener un decorado pintoresco: una sola vez la cámara capta una casa en ruinas y ese plano es necesario, integrado totalmente dentro de la acción.

Esta forma de abordar un tema, este tacto para decirlo todo, que vanamente se había buscado en la producción alemana durante veinte años, se encuentra constantemente en el diálogo tanto como en la actuación de los intérpretes y hasta en su manera de expresarse. No hay ninguna falla, ninguna oposición que choque, ningún falso valor. El montaje atestigua asimismo esas cualidades recuperadas: los "flashback" que evocan los incidentes de 1943 se intercalan en la acción con perfecta lógica y con gran sobriedad.

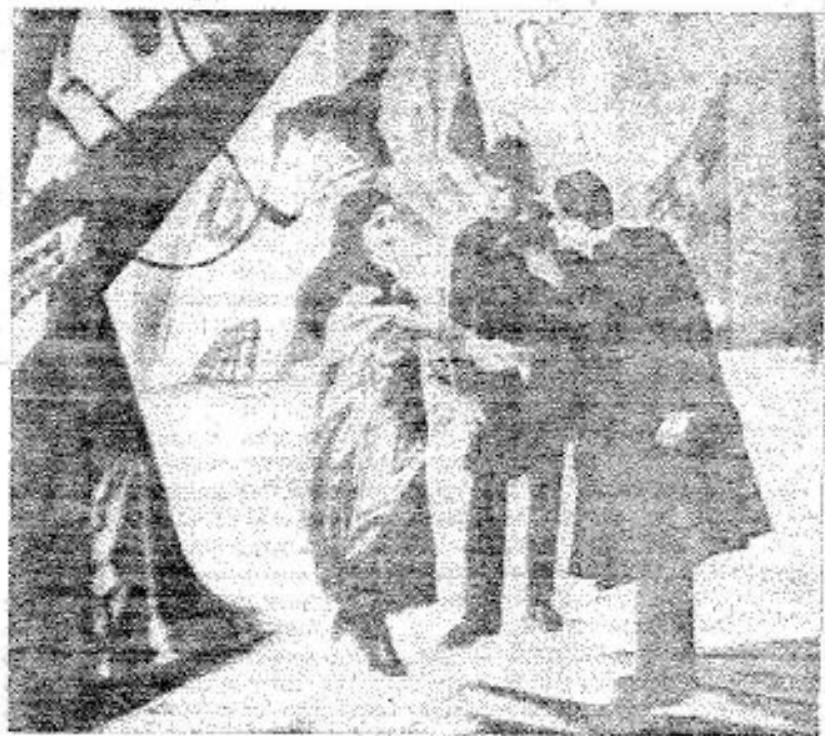
En consecuencia, es lícito preguntarse si el porvenir del cine alemán es tan sombrío como lo pintan los mismos alemanes. Sin duda que debe esperarse que los futuros cineastas no lleguen a tomar por modelo películas como *Balada berlinesa* y que desaparezcan las ironías fáciles, el excesivo condolerse de la propia desgracia así como el amor por el claroscuro de élise, cuya explotación debe resultar tan tentadora para una generación que crece en un decorado de ruinas auténticas. *Der Verlorene*, de Lorre, está ahí; es de desear que el cinematógrafo alemán del porvenir sepa hacerle justicia.

La autora rinde un homenaje de particular gratitud a la memoria de Jean-Georges Auriant, por el aliento que le prodigó tan amablemente desde la aparición de la *Revue du Cinéma*, en 1947, alentándole a escribir artículos sobre el cine alemán, idea que permitió tomar forma a este libro.

La autora agradece al señor Lavie, del Institut für deutsche Filmkunde, Wiesbaden-Siegbach, que tuvo la gentileza de proporcionar el montaje de "San Silvestre".

La autora agradece igualmente a la señora Alice Jahier por su comprensiva adaptación del texto original escrito en francés y por que supo eliminar los germanismos y mantener los matices. (Las citas de autores alemanes provienen de las siguientes traducciones: A. Babelon: "Les Romantiques Allemands", de Ricardo Huch (Grasset, 1933); E. de Eschscholtz y Mlle. Perronnet: "Le Golem", de Meyrink (Emil-Paul Frères, 1929); Henri Albert: "Ainsi parlait Zarathoustra", de Nietzsche (Morture de France, 1901); M. Tazerout: "Le Déclin de l'Occident", de Spengler (N. E. P. - Gallimard, 1931); J. Delage: "Hyperion", de Novalis).

La autora agradece, en fin, al señor Henri Langlois, fundador y director de la Cinéma-thèque Française y del Museo del cinematógrafo, cuya admirable iniciativa de presentar películas clásicas del cine internacional le ha dado la posibilidad de volver a ver muchas realizaciones de la gran época del cine alemán.



EL GABINETE
DEL DOCTOR CALIGARI
de Robert Wiene





RASKOLNIFOFF
da Robert Wiene



NOSFERATU
da Friedrich W. Murnau

GENUINE
da Robert Wiene





EL GOLEM
de Paul Wegener



ASFALTO
de Joe May



FAUSTO
de Friedrich W. Murnau



LOS NIBELUNGS
de Fritz Lang



METRÓPOLIS
de Fritz Lang



LULU o LA CAJA DE PANDORA
de Georg. W. Pabst



LA ÚLTIMA CARCAJADA
de Friedrich W. Murnau



M, EL VAMPIRO NEGRO
de Fritz Lang



LA CALLE
de Karl Gruen

EL ÁNGEL AZUL
de Joseph von Sternberg



INDICE ALFABÉTICO

Alf, Alfred: 10.
Alf: 110.
Alfonso o La Huelga: 68, 100, 109.
Amor de Juana Noy (El): 50, 60, 70, 74.
24, 40, 50, 100, 109.
Ana Bolina: 24, 30, 27, 32.
Andreyev, André: 17, 18.
Anselmo (El): 74, 100, 110.
Anna y Elisabeth: 112.
Arizón: 111.
Asesinos están entre nosotros (Los): 117.
Asfalto: 60, 114.
Así en la vida: 114.
Ataque: 10, 11.
Atra: 64.
Atlántico: 94, 110.
Atlántico (La): 102.
Aurora (La): 24, 30, 50.
Aventura del Barón de Münchhausen: 112.

Bajo la Inquisición: 20.
Bailada de la Inquisición: 117, 118.
Bailar, Baila: 10, 24, 32, 36, 100.
Baruch: 94.
Barnes, Elizabeth: 68.
Barnes, Ludwig: 50, 107.
Berta (Alexandropola): 110.
Berta, sintonía de una ciudad: 60, 114.
Bernhardt, Kurt: 110.
Bernstein, Arnold: 34.
Beyer, Carl: 62, 113.
Brocht, Hans: 111.
Brocht, Louis: 70, 80, 100, 102.
Bruch: 50, 37.
Bühner: 50.
Bukharin, Dmitri: 24, 30, 38, 39, 50.

Café: 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23.
21, 28, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 50.
51, 62, 77, 79, 80, 100.
Café (La): 60, 81, 84, 87.
Café sin alegría (La): 24, 30, 38, 102.
105.
Camión hacia la tierra y la belleza: 110.
Canto del prisionero (El): 50.
Casa de la escuela de la luna (La): 37.
Causamiento en la sombra: 113.
Casa sin puertas al viento (La): 12, 13.
Censura (La): 50, 100.
Censura: 14, 17, 30, 40, 47.
Congreso bolchevique: 112.
Crónica: 102.
Crónica de Ginebra (La): 19, 24, 30, 40.
Cuatro de infantería: 111.
Cuatro diablos: 40, 20.
Cuatro: 113.
Cullner, Paul: 60, 114.
Daguer, Lili: 9, 30.

Dante: 20.
Danteo azul (El): 107.
Der April mit mir: 117.
Doble el alma a medianoche: 12.
Doble: 34.
Doble del viento (Los): 115, 118.
Dreyer: 100.
Dufour: 110.
Duché, E. A.: 10, 24, 30, 97, 101, 107.
110.
Duché del Follis-Burgere (La): 107.
Duché de Langens (La): 60.

Duché: 34.
Duché: 47.
El hombre de la galera negra: 112.
Un niño bajo de Berlín: 111.
De aquellas días: 110.
Duché, Kurt: 111.
Duché, Kurt: 110.
Duché de la escuela (La): 20, 30, 38, 62.
Duché de la escuela (La): 12, 40, 47, 70.

Duché, Arnold: 100, 110.
109.
Duché: 10, 70.
Duché: 23, 24, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39.
44, 50, 61, 61, 60, 99, 100, 101.
Duché Jung: 37.
Duché del Gran Duque (La): 107.
Duché Karl: 70, 80, 90, 100, 102.
Duché: 107, 113.
Duché: 60.

Gabinete de las figuras de cera (El): 30.
41, 42, 45, 47.
Gabinete: 50, 80.
Gabinete de la escuela (La): 107.
Gabinete, Arthur von: 24, 30, 43, 60.
Gabinete: 17, 30, 39, 40, 45, 55.
Gabinete, Heinrich: 51.
Gabinete: 1, 15, 17, 22, 23, 24, 31, 42, 60.
60, 101, 102, 109.
Gran rey (El): 112.
Gruen, Karl: 8, 64, 83, 84, 107, 113.
Gruen: 44, 50, 70.

Hurto, Theo von: 24.
Hurto, Lili: 50.
Hurto: 113.
Hurto - La casa de Troya: 22.
Hurto: 51, 102.
Hurto: 101.
Hurto de la escuela (La): 112.
Hurto: 44, 54, 55, 57, 60.
Hurto y los amigos (El): 110.

Lotte Eisner

La pantalla diabólica

Panorama del cine clásico alemán

224 pgs. - ISBN 978-987-1772-68-1
extraterritorial / cine

“El desdoblamiento demoníaco aparece en numerosas películas alemanas: Caligari es al mismo tiempo eminente médico-jefe y charlatán de feria, Nosferatu el vampiro, señor de un castillo feudal, quiere comprar una casa a un corredor de inmuebles, imbuido él mismo de demonismo. Y el personaje de la Muerte en *Las tres luces* es un vulgar viajero en busca de un terreno en venta. Como si el costado maléfico de un individuo implicara una contracara burguesa. En ese mundo vacilante, nadie está seguro de su identidad: *Homunculus*, una especie de *Führer*, llega a desdoblarse voluntariamente: disfrazado de obrero, hostiga a los pobres contra su propia dictadura. Ese gusto morboso por el desdoblamiento lo encontraremos también en *El testamento del Dr. Mabuse* y *M, el vampiro negro*, de Fritz Lang.”

L. E.