

HIPERTROFIA PICTÓRICA Y BARROQUISMO CINEMATOGRAFICO EN EL MONTAJE DE *FAUST*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Uno de los problemas más arduos que convoca a restauradores e historiadores del cine es el del encuadre. Pues no sólo es el orden de los planos —lo que, en terminología técnica, se conoce como montaje— el único factor sobre el que se ejerce la tarea de reconstrucción. También cuando se plantea la existencia de distintas versiones con encuadres sensiblemente distintos, cuando se toma conciencia del uso de las dobles versiones para exportación y uso nacional, el historiador y el restaurador deben enfrentarse al problema del encuadre. Tal dificultad parece acentuarse tratándose de determinadas «escuelas» o formas del quehacer cinematográfico en cuyo seno la composición ha sido especialmente elaborada o, si se nos apura, donde la composición alcanza un alto grado de pictoricidad. El término es, sin duda, arriesgado y amenaza con introducir numerosos equívocos. Desde luego, los filmes de Ozu, Mizoguchi, Dreyer y tantos otros poseen un sentido del encuadre muy elaborado, a menudo en detrimento de la sucesión de los planos. Ahora bien, ¿qué decir de los productos de otros realizados como Eisenstein para quien el rigurosísimo sentido de la composición está llamado a conjugarse con un montaje ultrafragmentado y, además, heterogéneo, en conflicto? Un ejemplo de semejante extrañeza, aunque por distintas razones, encontra-

mos en aquello que se ha dado en llamar con notable imprecisión el «expresionismo alemán». Y en él este factor es fuente de constantes dudas y vacilaciones tanto para los historiadores como para los artífices de su restauración.

Precisamente porque —hablo, desde luego, desde el punto de vista de alguien que no es en medida alguna restaurador— el factor teórico que está en juego es la intertextualidad, es decir, la forma en la cual un texto filmico dado organiza, combina, cita e incorpora otros muchos textos o géneros, venidos de la tradición foránea, de la pintura, la arquitectura, el teatro o, incluso, el mismo cinematógrafo. Pero —igualmente— se trata en este concepto de cómo nuestro texto particular, nuestra película, los reelabora y los cruza entre sí. En otras palabras, el restaurador debe, al menos idealmente, no sólo acudir al texto o a sus distintas versiones, sino, conociendo el terreno hipotético en el que está forzado a moverse, debe poner en funcionamiento operativo nociones intertextuales que se hallan en funcionamiento en cada época. Las exhibiciones del primer congreso de Domitor, celebrado en junio de 1990 en la ciudad de Québec y con la presencia de algunos de los participantes en este seminario, nos mostraron cómo las escenas de *la Pasión* obedecían a determinadas iconologías y concepciones extraídas de diversas fuentes, cuyo estudio era de todo punto necesario. En suma, no se trata tan sólo de analizar la relación entre sus planos, sino también estudiar de qué modo se cruzan tales fuentes y qué diferencias existen entre ellas. De ahí, sin duda, la enorme dificultad de la colaboración arqueológica del cine.

Un ejemplo en el tema que hoy nos ocupa: no se trata tanto (o, al menos, no tan sólo) de localizar la presencia de multitud de cuadros de Rembrandt, Kaspar David Friedrich, Tintoretto, Altdorfer o Mantegna en un texto como *Faust*, como, sin dudar de su necesidad, tomar además en consideración los distintos estadios de estas citas, trazar el itinerario de las fuentes directas e indirectas y las transformaciones que han sufrido, pues a menudo son ediciones o portadas lo que sirve de base para componer algunos planos. Algunas de estas ideas, unidas a un rastro muy pormenorizado, ha hecho a Luciano Berriatúa contradecir ampliamente muchas de las citas que Eric Rohmer propone a propósito de *Faust*¹. Así pues, en el aspecto más general, podríamos, pues, distinguir entre aquellas citas que informan una concepción de la luz determinada, una

¹ El canónico texto de Eric Rohmer es *La composition de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, París, U.G.E., 1978. El texto de Luciano Berriatúa, todavía en prensa en el momento de escribir estas líneas, es *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Madrid, FilMOTECA Española. Algunas ideas fueron avanzadas por Berriatúa en su breve libro *Apuntes sobre las técnicas de dirección de F.W. Murnau*, Murcia, Editora Regional, 1990.

noción del claroscuro (rembrandtiano, por ejemplo, o tenebrista, etc.) y aquellas otras referencias más concretas reelaboradas en los distintos planos, algunas de las cuales pueden ser literales, mientras otras serán alusivas. Pero, además y en un tercer nivel, el estudio del encuadre y de las zonas de composición —del montaje en el interior del plano— no puede llevarnos a descuidar su relación con la sujeción de los planos. En consecuencia, la preferencia por determinadas zonas de iluminación en el plano, recorridos de los personajes, profundidad de campo crea a menudo, no ya estilemas de autor, sino rimas y recurrencias entre las partes que coadyuvan a la significación del film. Ambos procesos —el del encuadre y el del montaje entre los planos— no son, por tanto, sino dos manifestaciones distintas del trabajo de discursivización. Por ello, decidimos hablar de montaje en los dos casos².

LOS LABERINTOS DEL ENCUADRE

Henos, pues, ante la idea de encuadre. Distinta al plano y también a su correspondiente pictórica —el cuadro—, esta noción se presenta de modo algo paradójico, pues parece tomar vigor hacia los años veinte, justamente cuando en el interior de un mismo plano éste se hace cada vez más variable merced a la movilidad de la cámara. Parece claro, entonces, la falta de correspondencia entre encuadre y fijeza de la cámara. O, incluso, tenemos la impresión de que sólo en la medida en que es distinto uno y otro concepto, puede realmente hablarse de problemática del encuadre. Ahora bien, a fin de mejor entrar en nuestro objeto —un tipo de composición que sólo provisionalmente llamaremos pictórica—, valdría la pena aludir a otras concepciones de la misma. Sin pretender en absoluto un recorrido cronológico ni mucho menos sistemático, sino tan sólo con la voluntad de mejor situar nuestra problemática y el modelo en el que vamos a penetrar, vale la pena señalar, siquiera fuera de pasada, lo que sucede, por ejemplo, con el espacio trabajado por el zoom, surgido —como se sabe— en 1962. Característico del espacio de la modernidad cinematográfica de los años sesenta y setenta, podríamos aceptar las palabras de Dominique Villain cuando dice: «*Le zoom, en aplatissant les images, en faisant de l'écran un espace abstrait, en cassant l'illusion de la profondeur accentuée par le déplacement physique de la caméra dans cet espace, en cassant l'illusion de l'existence supposée d'un espace scénographique stable antérieur au fil-*

mage, a marqué le début de la modernité au cinéma»³.

Que esa noción del espacio está relacionada con el encuadre móvil gracias al llamado «travelling óptico» y a la focal variable, queda de manifiesto si observamos, por ejemplo y a título menos clasificatorio que informativo, lo que sucede con la noción de encuadre en el cine, por ejemplo, de Jean Renoir, al cual en ocasiones se calificó también de pictórico. Vale la pena ahorrarnos trabajo y citar a André Bazin: «*Técnicamente, esta concepción de la pantalla supone lo que yo llamaría profundidad lateral de campo y también la desaparición casi total del montaje. Puesto que no solamente lo que se nos muestra vale por lo que se nos oculta, sino que también se nos aparece como un privilegio fortuito y siempre amenazado, la puesta en escena no se limita a lo que nosotros vemos en la pantalla, sino que hace que el resto de la escena quede efectivamente oculto y no deje, sin embargo, de existir. La acción no ha quedado delimitada por la pantalla, sino que aquélla desborda a ésta, el personaje que entra en campo no sale de él por unos bastidores imaginarios. Recíprocamente, hace que la cámara pueda volver bruscamente sin que su recorrido circular signifique un tiempo muerto, una laguna, una falta de realidad. (...) La toma sustituye (...) al «cambio de plano», que introduce no sólo una discontinuidad espacial que no es natural al ojo humano, sino que, sobre todo, consagra la realidad del «plano», es decir, de una unidad de lugar y de acción, de un átomo de puesta en escena cuya combinación con los otros átomos constituye la escena y después la secuencia*»⁴.

Si prescindimos de la valoración baziniana, tan marcadamente sostenida por su rica y compleja, aunque a veces confusa, noción de realismo, veremos que el crítico francés ha captado a la perfección esta inexistencia de fronteras en el encuadre renoiriano. En él lo representado desborda lo plástico. De ahí el jugueteo constante entre los límites de un encuadre y una acción que se prolonga en los extremos, aunque no la veamos y que —digámoslo de este modo— no nos espera. Ninguna mejor definición encontraríamos, si bien en el registro metafórico, que este juego del escondite aludido en otro lugar por el mismo Bazin a propósito de *La Règle du Jeu* que la cámara establece constantemente con su objeto. Citemos, para concluir, un nuevo ejemplo de modo sintético, a saber: el cine clásico hollywoodense. En él, el encuadre resulta continuamente imperceptible,

2 Puede consultarse al respecto Vicente Sánchez-Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca Valencia, 1991.

3 DOMINIQUE VILLAIN, *Le cadrage au cinéma. L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du Cinéma/L'Etoile, 1985, p. 29, parafraseando un artículo en aquel momento inédito de Alain Bergala.

4 ANDRÉ BAZIN: *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973, traducción de Joaquín Bollo, pp. 81-82.

pero de un modo bien distinto al que acabamos de analizar. En este caso se trata de un encuadre que se disuelve en una unidad superior (la acción), de donde le viene la transparencia y en la secuencia (de donde nace su función narrativa). La casuística podría prolongarse, pero sería conveniente dar un brusco giro hacia nuestro verdadero camino. ¿Qué sucede en algunas concepciones al uso hacia principios y mediados de los años veinte en Alemania? Y, acto seguido, ¿qué dice *Faust* al respecto?

EL HERMETISMO BARROCO DE *FAUST*

Entre las concepciones anteriores del encuadre, cabe llamar la atención sobre una generalizada en los estudios germanos a comienzos de los años veinte. En esta concepción, cuya descripción detallada no podemos hacer aquí, el encuadre es considerado como una superficie hermética, cerrada por completo al exterior. Este modelo de representación, que hemos identificado en otro lugar como hermético-metafórico⁵, puede definirse por una tendencia a la identificación entre la plástica del plano y la plástica del espacio representado, lo cual va unido a una opacidad figurativa, basada tanto en congelaciones del espacio de signo teatral como pictórico o arquitectónico. El resultado es una clausura figurativa de los encuadres que concentran hipertróficamente la significación en su interior en detrimento de la articulación de los planos. Tal hipertrofia afecta espacialmente a los significantes plásticos, carentes casi por completo de la mínima transparencia icónica. De ahí, el general apelativo de «pictoricismo» que se aplicó a este cine. Desde luego, no es el momento propicio para esclarecer y deslindar la constitución de este modelo, pero sí vale la pena identificar los rasgos abstractos en cuanto a su concepción del encuadre para mejor descubrirlo en funcionamiento contradictorio con otros modelos distintos en la escena weimariana durante la primera parte de los años veinte.

¿Qué sucede, entonces, en el curso de los años veinte en los estudios germanos? Sintéticamente —no puedo sino caricaturizar en estos aspectos que no constituyen el núcleo de mi intervención—, que un modelo de montaje transparente va abriéndose camino especialmente a partir de 1924 y estas concepciones herméticas del encuadre van poco a poco disolviéndose, ya sea convirtiéndose en congelaciones momentáneas de la composición en un film mon-

tado por *raccord*, ya configurando juegos de luces y sombras que la tradición ha calificado irreflexivamente de «expresionistas», pero cada vez menos densas⁶.

Pues bien, en este marco de disolución de esta concepción de encuadre, Murnau, Carl Hoffman, Robert Herlth y Walter Röhrig, conciben la producción de Erich Pommer para UFA titulada *Faust*, la producción más costosa de Murnau hasta la fecha y lo que sería su última película alemana. La distribución por Parufamet demuestra la participación del capital norteamericano. Pero, sobre todo, lo más relevante de este film es que entra a formar parte de esta violenta reacción del cine alemán ante la invasión extranjera que se denominó «Gran estilo Ufa», una suerte de congelación de las glorias del pasado, entendidas bajo la forma de grandes producciones concebidas de modo pictórico y bajo la influencia de los más eternos temas nacionales. Llamada, pues, a competir con la producción extranjera en su propio terreno (Murnau montaría en los estudios de la Metro la versión norteamericana del film justo antes de emprender el rodaje de *Sunrise*⁷), este alegato de la Ufa, al igual que poco más tarde la superproducción que fue *Metropolis*, constituiría una suerte de visión arcaizante y retardataria en apariencia respecto al grado adquirido por la dinamización espacial en el cine alemán de mediados de los años veinte.

Pues bien, *Faust* se presenta como un caso único en la historia del cine por el volumen de sus referencias al material pictórico. Si su tendencia primera responde a ese estilo UFA, desmedido y monumentalista, su entera concepción del encuadre se caracteriza por la desmesura. Palabra adecuada en la medida en que *Faust* esta atravesada por una hipérbole pictórica. En un sentido estricto, *Faust* es un ejercicio de barroquismo, tanto más violento desde el punto de vista espectacular cuanto que procede por contradicción con las necesidades de la lectura cinematográfica, en continuo movimiento y con la imposibilidad de detener el vertiginoso paso de los planos. Cada encuadre de esta película está concebido, compuesto y ordenado como si de un cuadro se tratara, causando su necesario acabamiento, su desaparición de la visión, una sensación de pérdida irremediable. Nada más opuesto a la lógica cinematográfica, entonces, que esta tendencia a detenerse.

5 VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

6 Ejemplos de lo primero pueden hallarse, entre otros muchos casos, en multitud de planos de *Die Nibelungen* o *Metropolis*, ayudándose de la arquitectura, en unas ocasiones gótica, en otras futurista. Ejemplos de lo segundo alcanzan la totalidad de la historia del cine, no sólo en Alemania, sino también en la producción hollywoodense.

7 Al parecer, esta copia montada por el propio Murnau es la que se encuentra en el Deutsches Institut für Filmkunde de Wiesbaden, con carteles en inglés y alemán, según deja establecido Berriatúa en su filmografía (*Apuntes sobre las técnicas de dirección...*, ya cit., p. 150).



Sin embargo, en el extremo opuesto o, mejor, como la otra cara de la moneda cabe reconocer que todos los significantes de *Faust* se encuentran hipertrofiados, que han sufrido un crecimiento desenfrenado susceptible de producir, igualmente, la decepción por hastío. En este hecho se dibuja, por tanto, lo cancerígeno de dicho exceso: nada puede ser correctamente legible en *Faust* porque sus imágenes han sido construidas por el ojo de un pintor. Y lo realmente extraño es que este filme de tendencias tan hipertróficamente pictóricas haya sido concebido después de *Tartüff*, donde el marco teatral era constantemente despedazado por la fragmentación de planos, y, sobre todo, después de *Der letzte Mann*, punto de no retorno en el cine alemán por su uso constante y sistemático del *raccord* en el movimiento, la inexistencia de carteles y la movilidad absoluta de la cámara en función de los puntos de vista diegéticos.

En suma, a pesar de que ya indicamos la presencia de otros films de cuidada composición de los encuadres —Dreyer, Eisenstein, Ozu, entre sus más destacados cultivadores—, pocas veces se ha practicado tan radical exclusión de las fuentes narrativas e iconográficas populares o de otra procedencia y se ha escogido con tanta decisión esta senda pictórica. En realidad, el mismo Murnau hablaría en varias ocasiones de «arquitectura escénica» para definir esta composición plena, fuera cual fuese su fuente concreta, teatral, arquitectónica o pictórica. Y es que el término arquitectura implica, más que referencia explícita a esta arte, estructura compacta. Así, la plasticidad de *Faust*, repleta de referencias y citas a telas de Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio, Vermeer, pero también, aunque en menor medida, a Altdorfer o

a Kaspar David Friedrich y tantos otros, ilustra, incluso en sus preferencias, un mundo de la luz, de los significantes primarios, anterior en el tiempo al mundo de las formas, como demuestran en un sentido divergente, pero en todo caso muy interesante los trabajos de Eric Rohmer y Luciano Berriatúa ya citados.

Pues bien, si de exceso se trata, su virtud y sus límites están condensados en dicha expresión. No obstante, una inspección atenta descubre que el fenómeno barroquista alude con plena justicia a otros muchos factores que componen la textura de la película. Siendo algo más concretos, podríamos decir que en el tratamiento de muchos de sus significantes, tan intensos, encontramos a menudo formaciones espaciales presentes en otros films y géneros, los cuales han sido sometidos a una suerte de aprisionamiento de intensidad. Es entonces cuando nos hallamos en mejores condiciones para entender lo que con una mano genial consigue Murnau en el interior de ese monumentalista «gran estilo U.F.A.»: convertirlo en una enciclopedia, en su punto de partida manierista, de lo que fue el cine alemán clásico. Pero, merced a esa misma desmesura, intentar hacer igualmente de él una enciclopedia de la luz y, por tanto, de cierta pintura. Vale la pena insistir en este hecho: la intensidad cancerígena con que *Faust* se expresa en el significativo pictórico es una muestra —desde luego la fundamental, pero en medida alguna única— del tratamiento que la película otorga a cada uno de los demás significantes. Ahora bien, para consumir este movimiento repleto en cada uno de sus significantes, *Faust* ha tenido que disolver sus instrumentos en miniaturas dotadas de virtuosismo. Examinemos algunos ejemplos en los que este fenómeno de



reflexividad, marca inequívoca de una distancia histórica, se produce.

El cuerpo central de *Faust*, al menos el fragmento que nace en la corte de la duquesa de Parma, tiene mucho de un «Kostümfilm». Sabemos que el cultivo e influencia de dicho género durante los primeros cuatro años de Weimar fue abundante y que muchos films que nada tenían que ver con él acudían, aunque fuera esporádicamente, a introducir algunos de sus tópicos. Pues bien, *Faust* lo hace también: por medio de un lujoso viaje aéreo alrededor del mundo subido en la capa de Mefistófeles, cuya fuente está probablemente extraída del episodio chino de *Der müde Tod*⁸, Fausto arriba a un ambiente de este estilo para sembrar la destrucción a que su optimismo demoníaco de segunda juventud le insta. Y, presos en esa ciudad de predecible decoración, *Faust* introduce una insólita animación del encuadre, en las antípodas de la planificación teatralizante propia del género, una profusa movilidad de los personajes, un uso de oblicuidades de cámara apoyadas en una profundidad de campo acusada y una figuración rebosante de contrastes cromáticos. Es claro, entonces, que la matriz escénica del film de trajes ha quedado abolida, dejando en su lugar un encuadre dinámico y la sucesión de unos puntos de vista en franca contradicción con la frontalidad, que constituía su norma de comportamiento. Sobre esta concepción móvil del espacio, Murnau añade el valor de la iluminación: procedente de diversas hogueras, tamizada por el humo y complicada por el uso de focos indirectos y cruzados, el baño de luz característico del film de trajes, incluso del más logrado de entre ellos, da paso a un resquebrajamiento de cualquier iluminación que recuerde al teatro. Y, en el centro del espacio construido, apa-

rece el maléfico regalo que un criado presenta a la duquesa por encargo de Mefistófeles: una bandeja con un fruto cuyo destello resulta insoportable a la vista, y que provoca el encantamiento de los personajes.

Retrocedamos ahora ligeramente sobre nuestros pasos. Hemos hablado poco más arriba de intertextualidad pictórica. No carecería de interés poner de relieve las continuas referencias que *Faust* hace a planos extraídos de otros films. Cuando esto sucede, descubrimos con facilidad el gesto decisivo, profundamente coherente con la densificación y manierismo señalados: allí donde otros films componen con primor sus encuadres, *Faust* los cita y los espesa por la vía pictórica hasta hacerlos rebosar. Es lógico que así sea si consideramos que la concepción plástica del film es, en realidad, resultado de su tratamiento hermético del encuadre y tal exceso podía igualmente posarse en planos de películas anteriores de la pantalla alemana para operar sobre ellos el mismo giro. No nos importa especialmente, ni es relevante desde este punto de vista, que exista conciencia o no de todas estas referencias: lo que no ofrece duda alguna es que la intensificación permite explicar estos planos como una manifestación manierista consistente en un doble ejercicio: citar y espesar el significante. Un ejemplo podría ilustrarlo con cierta claridad. Se trata de la presentación de Fausto en su gabinete, lograda en dos tiempos. Por la densidad de su rostro barbudo, por el emplazamiento de la cámara y la escala adoptada, recuerda la presentación del rabino Löw en su gabinete de *Der Golem. Wie er in die Welt kam*. Sin embargo, allí donde la densidad del rostro de Löw nos hacía reconocer un plano hermético, el de Fausto presenta una hipertrofia netamente pictórica. Su punto de partida

⁸ Véase en esto un nuevo caso de reflexividad: el ejemplo del tercer episodio —que tiene lugar en la China imperial— de *Der müde Tod* sirve —según Lotte H. Eisner (*L'Écran démoniaque*, Paris, Eric Losfeld, 1965)— de base para la inspiración de este viaje aéreo. Sin embargo, el tratamiento que le da Murnau es apoteósico en comparación con el anterior, atravesando todos los lugares del mundo y con una movilidad de cámara notabilísima.



es *El mago*, cuadro de Rembrandt, según sostiene Rohmer. Pero, a diferencia de la tela, en lugar de proceder la luz de la ventana, viene del globo brillante de fuego o de los libros que arden, denunciando, así, por encima de la cita, el origen infernal del conocimiento de Fausto que le llevará al demoníaco pacto. En consecuencia, si la referencia al film de Wegener es útil y justificada, la densidad que le imprime la superposición plástica rembrandtiana y, además, la transformación —esta sí, evidente— de los procedimientos de iluminación fundamentales, por otra parte, tanto en Rembrandt como en Murnau, forman una plástica cuyo desciframiento exigiría la completa detención de la proyección.

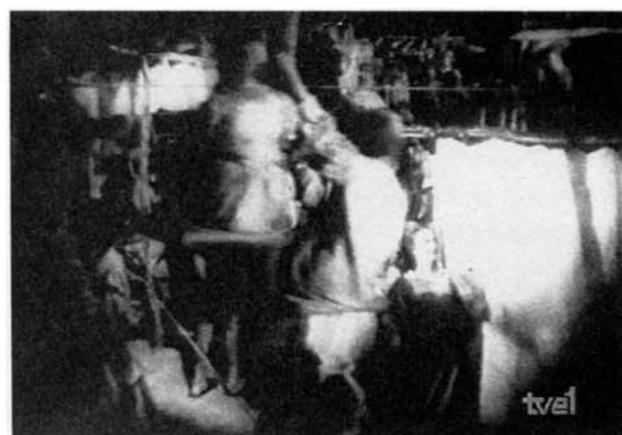
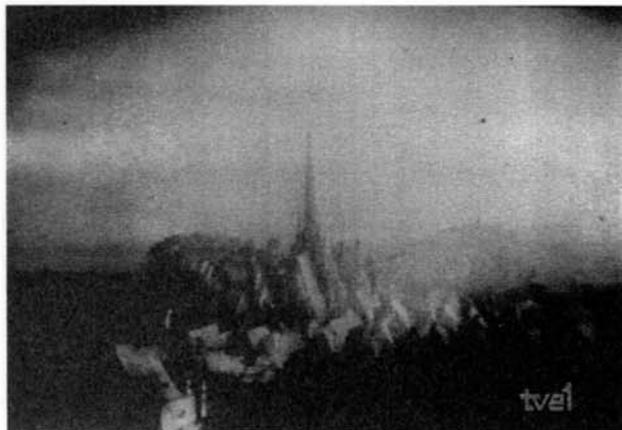
LAS DOS CARAS DE FAUST

Hemos insistido hasta el momento en lo arcaico de la concepción del encuadre de *Faust*, tomando como referencia el cine alemán inmediatamente anterior y contemporáneo, y lo hemos hecho igualmente respecto a lo pictórico y hermético al analizarlo desde un punto de vista formal. Sin embargo, nada sería más falso que sostener que los valores de la película se limitan a este aspecto pictórico y hermético. En realidad, *Faust* no responde —como en seguida veremos— a los principios del modelo hermético-metafórico que antes nombramos. Sorprendentemente, *Faust* da muestras de una gran variedad en el montaje de los planos y en la movilidad en el interior de los propios planos hasta el punto de construir una sinfonía de la movilidad múltiple, un espacio dinámico en continua oscilación.

Por una parte, los planos están animados por calculados movimientos de su interior: el uso de la pro-

fundidad de campo, la movilidad de los actores, la preferencia —como señalaron oportunamente Rohmer y Berriatúa— por desplazamientos curvilíneos, conecta con el gusto por los emplazamientos oblicuos de cámara que acrecientan la idea de profundidad. Varios ejemplos pueden detectarse con facilidad en el fragmento de la peste y las predicaciones del sacerdote apocalíptico. En primer plano aparece el personaje ostentando una cruz, filmada en escorzo. Al fondo, entre brumas, humo y contrastes lumínicos, se descubre a los fieles escuchándole. Idénticamente, durante las procesiones de estos atribulados ciudadanos, el uso de reencuadres a través de arcos no va en detrimento de la dinamización del movimiento gracias al desplazamiento de los actores a lo largo y ancho del campo. Y a todo ello contribuye igualmente el empleo creativo de bruscos picados y contrapicados que tornan todavía más amplio el espacio de un plano en movimiento.

Por otra parte, la movilidad se logrará idénticamente por la activa intervención del montaje, por la combinación de planos según un régimen rítmico y un uso eficiente del *raccord*. En efecto, una vez que hemos superado la agobiante asfixia del pictoricismo del film, cabría sospechar la pérdida de intensidad en los contactos entre cada plano. Nada de ello es así. Podría afirmarse, en realidad, que el recargamiento pictórico debería ser inversamente proporcional a la pérdida de dinamismo y a la flexibilidad del montaje. Pues bien, *Faust* demuestra la falsedad de esta afirmación. La excesiva composición es combinada con un uso dinámico, no sólo del espacio interior al plano, sino también del espacio entre los planos. Da la sensación que todas las investigaciones realizadas en *Der letzte Mann*, y parcialmente comprobadas en *Tartüff*, están activamente presen-



tes en *Faust*, en contradicción activa, pero no en menoscabo de la densidad hermética.

En efecto, hemos anunciado que no en menoscabo, pero sí en contradicción. Nada sería más natural que pensar que la hipertrofia plástico-pictórica de la que hemos hablado y el dinamismo del montaje y animación de los planos que acabamos de analizar casan mal juntos, que sólo una desmembración del film en varios segmentos autónomos justificaría su alternancia, pero jamás podría hablarse de efectiva integración. El fenómeno es, desde luego, sumamente complejo y, por ello, su análisis promete precisiones y matices nuevos. Para ello, nos detendremos en el estudio de una secuencia en la que todos estos factores actúan, por supuesto en contradicción, pero de un modo altamente productivo. Nos referimos al comienzo de la actividad destructora emprendida por Mefistófeles. Nuestra descripción —como se verá— irá acompañada del análisis.

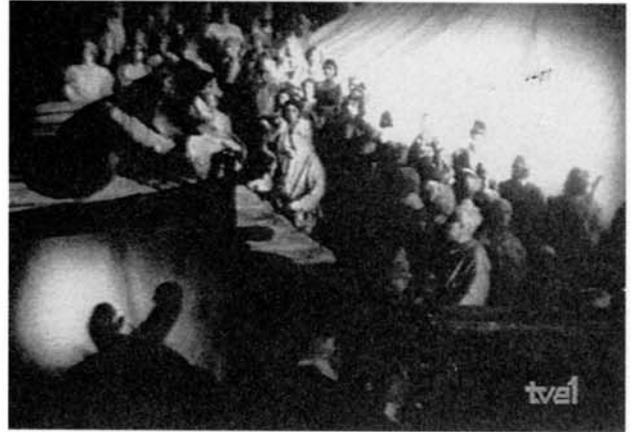
1. Plano General de una ciudad medieval. Su configuración es muy curiosa, pues permite establecer una comparación con la ciudad natal evocada por Franz al comienzo del relato que abre el cuerpo central de *Das Cabinet des Doktor Caligari*. Igualmente compacta y cerrada sobre sí misma que la del film de Robert Wiene, la uniformidad no se logra, sin embargo, por ningún rasgo de abstracción (telas pintadas, antinaturalismo y alta convención del rasgo plástico), sino por la atmósfera pictórica que reina en la imagen. La parte superior del encuadre queda descubierta, desprotegida ante el grandioso firmamento oscuro, demasiado vasto en proporción con los edificios que ocupan apenas el tercio inferior de la imagen. La ciudad está plagada de ángulos agudos que apuntan hacia arriba, si bien la sensación de agolpamiento, así como la deformación, son muy inferiores al que presentaba la ciudad caligaresca. Pese a todo, también en su interior se advierte un rasgo de fraccionamiento compositivo adicional: un edificio, localizado en el justo centro del encuadre, rebasa con su puntiaguda aguja la mitad del encuadre y fragmenta el conjunto tanto horizontal como verticalmente. Se trata de la catedral gótica, que contribuye a organizar, por altura y situación, el resto de la imagen. Y ahora nos damos cuenta de que hay algo sumamente sorprendente en esta composición: su vacío. Si el conjunto de las construcciones forman un todo compacto, parece extraño este amplísimo espacio abierto al cielo.

2. El plano está estructurado en acusada profundidad de campo. Se trata de la feria de la ciudad (de nuevo —como en *Das Cabinet des Doktor Caligari*— una feria). Y, a pesar de esta concomitancia, nos damos cuenta en seguida de que la oblicuidad ya no es pictórica, como si repentinamente se estuviera contradiciendo brutalmente la composición del plano anterior. Así, en primer plano, un saltimbanqui actúa ante las gentes; al fondo se agitan otros actores. En la línea de profundidad, un titiritero se lanza desde una suerte de liana atravesando oblicuamente el encuadre, entrando y saliendo alternativamente de campo. El contraste de iluminación entre la sombra en primer plano y la potente luz del fondo, la oblicuidad del emplazamiento de cámara y la movilidad del tirititero animan constantemente este «cuadrado dinámico», por utilizar el término eisensteiniano.

3. Un equívoco *raccord* en el eje, también en acusada profundidad de campo, presenta un contraste menor de iluminación.

4. Otro emplazamiento de cámara, a continuación, parece marcar una distancia de 90.º respecto al anterior, aunque la relación entre ambos planos es sumamente equívoca y difícil de decidir. En primer plano, contemplamos una representación de sombras chinescas, mientras, en el fondo, el escenario presenta a unos actores en movimiento, tal vez representando alguna pantomina. La referencia intertextual cobra ahora un sentido multiplicado en la medida en que nace de una segmentación interior del propio encuadre. Y, cada vez más, por todos lados, el dinamismo de los personajes es incesante.

5. Nuevo cambio de plano, igualmente equívoco: la cámara da la sensación de haber retrocedido; sin embargo, es de nuevo difícil decidir al respecto, ya que el eje del plano anterior parece haberse invertido. Otra vez nos encontramos ante una doble pantalla en la que extrañamente se puede contemplar simultáneamente público y escenario en régimen de frontalidad respecto al espectador cinematográfico. Perfecto efecto reflexivo en el cual se cierra el círculo de otras representaciones intertextuales. Así pues, en los planos de la feria descritos hasta aquí queda clara, en primer lugar, la acusada movilidad de los personajes, deslizándose continuamente por el encuadre; en segundo, la sugerencia de todas las líneas posibles como esquemas de movimiento (la línea oblicua, la profundidad, la lateralidad); en ter-





cerro, la preferencia por emplazamientos oblicuos de cámara y el gusto por la profundidad de campo, siempre realizada por el uso de objetos en primer plano, rasgo que muchos han considerado estilema inequívoco de Murnau. Todo lo que acabamos de analizar refuerza la idea de un dinamismo completo de la imagen que parece hallarse en franca contradicción con la tendencia pictórica y hermética que comenzamos subrayando.

6. En este preciso instante recuperamos el emplazamiento inicial de cámara, este plano general trucado antes aludido, pero con un ligero desplazamiento —de marcado efecto— en el eje, desde algo más lejos, de modo que la ciudad aún aparece más desprotegida ante los cielos abiertos⁹. En este inmenso espacio vacío que parece dejar desvencijada la ciudad, surge en sobreimpresión una rotunda imagen que ya nos es conocida desde el comienzo del film: Mefistófeles. Gigantesca, negra como permanente alegoría de las tinieblas, despliega sus terribles alas cubriendo los tejados, sometiéndola a su dominio. Su cuerpo, entonces, aparece como una prolongación oscura de la flecha gótica que seccionaba el encuadre y cuya blancura queda todavía realizada. El ala derecha completamente desplegada, la

izquierda recogida. Cual sábana mortuoria que cubre la ciudad, esta figura desatará muy pronto su poder maléfico.

El plano 7 presenta una vuelta al 5, pero continuando a partir de él, mientras el 8 regresa al mismo encuadre de 6. El oscurecimiento asociado a la muerte es ahora brutal. El plano 9 vuelve al escenario con un saltimbanqui hasta que el 10, al retornar al plano-marco, presenta el terrible soplo de Mefistófeles sobre la ciudad. El humo negro producido por el soplo del ángel de las tinieblas produce un efecto metonímico encadenado en el plano 11: entre convulsiones, muere el tirititero. Esta será la señal de alarma: apenas se extiende la humareda, la voz «peste» comienza a correr de boca en boca y el caos de la ciudad queda indeleblemente plasmado en una dinamización sin precedentes de los encuadres y del montaje. El viento mismo, un viento huracanado, se desata agitando las tiendas de campaña que componen la feria y la muchedumbre huye desordenadamente en todas las direcciones del encuadre. He aquí una paroxística situación que parece ya radicalmente en contradicción con el pictoricismo antes señalado y que, además, sirve de marco, de puerta de entrada en esta misma secuencia. E, incluso aquí, estos planos dinámicos no dejan de evocar continuas tradiciones icónicas, referencias extraídas de períodos tenebristas de la historia del arte. En consecuencia, es legítimo partir de reconocer el exceso pictórico que anida en el film, su tendencia hermética hipertrofiada, capaz de traer a la memoria y al desciframiento otro modelo temprano del quehacer fílmico weimariano. Pero —como puede verse— no es menos necesario poner de relieve con un análisis detallado que no existe apenas significativo alguno que no haya sido movilizado activamente por el film, lo cual resulta tanto más sorprendente por tratarse de los significantes más contradictorios en apariencia, los cuales viven un conflicto intensísimo, tal vez único, en toda la historia del cine, expresión hiperbólica de un inusitado despliegue formal.

LA CIFRA SECRETA Y EL CUADRO INVOCADO

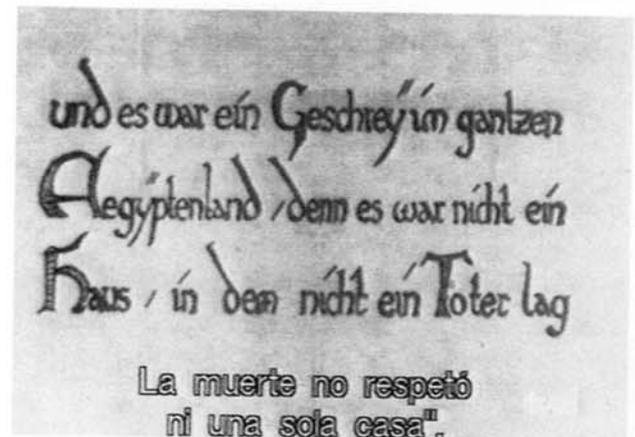
No podríamos, después de todo, dejar de dedicar nuestra atención a la pervivencia de un rasgo narrativo que fue moneda corriente en los recovecos y desdoblamientos de lo que hemos denominado modelo hermético-metafórico. Se trata, en realidad,

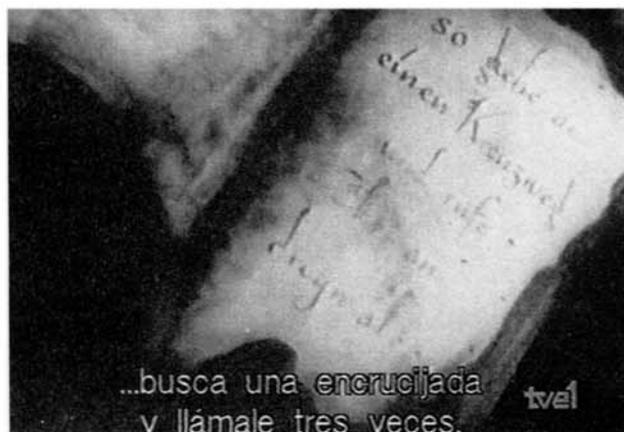
⁹ Curiosa paradoja en un film tan asfixiantemente cerrado a los exteriores y a los cielos como éste.

de un textito que a menudo contiene la clave simbólica con la que puede interpretarse el film completo. Pues bien, también éste se encuentra presente en *Faust* y de un modo harto llamativo, pues su sentido, al implicar la red de referencias pictóricas, se cruza con una de las tendencias aquí analizadas. Es un texto que permite a Fausto intervenir ante las gentes. Pero, en realidad, más que un texto, es una función performativa de la palabra lo que aquí está en juego, una invocación. Mediante ella, Fausto podrá interceder por las gentes que llaman desesperadas a su puerta y evitar la propagación de la peste y la destrucción que asola a su pueblo. Pero también mediante ella, el relato puede dispararse, ya que el fruto de esta diabólica invocación será la aparición de un demiurgo como Mefistófeles. Nos encontramos, pues, ante un texto de las mismas características estructurales que aquél que leía en busca de enseñanza para salvar a su pueblo el rabino Löw en *Der Golem. Wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, 1921) y que fue acompañado de una invocación del ritual cabalístico, o también como el que leía sin descubrir su significado alegórico la enamorada de *Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921), en clave esta vez cristiana, pues era extraído de *El Cantar de los Cantares*, o incluso de aquél que, a modo de carta, servía para tantas interpretaciones y comportamientos en *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) y guiaba en secreta clave cabalística los designios de otro demiurgo, el vampiro. Por sólo citar un ejemplo más, y no entrar en la casuística, no otra era la función desencadenante del relato de aquel textito que el demoníaco doctor Caligari guardaba como oro en paño entre sus papeles: su Diario íntimo.

En el caso de *Faust*, la coherencia con las pautas ya analizadas parece exigir una versión igualmente excesiva de lo anterior, un tratamiento —si así se prefiere— hipertrofiado de esta instancia disparadora del relato. Pues bien, en este elemento fundador de la estructura no encontramos, a diferencia de tantos otros ejemplos, un sistema de espejos y cajas chinas que encajonan o encofren la estructura del film abriéndolo a un sentido delirante. Pero —esto sí— en la invocación está en juego un demiurgo mágico y los designios mismos de lo que será el relato del film. Y, con todo, Murnau dota a estos fragmentos de una violencia plástica y luminosa exagerada.

La muerte reina en la ciudad dirigida por la mano despiadada de Mefistófeles. La imagen rebosa humo, luces contrastadas, reencuadres. Su objeto son los entierros, las arrebatadas plegarias. Fausto —nos





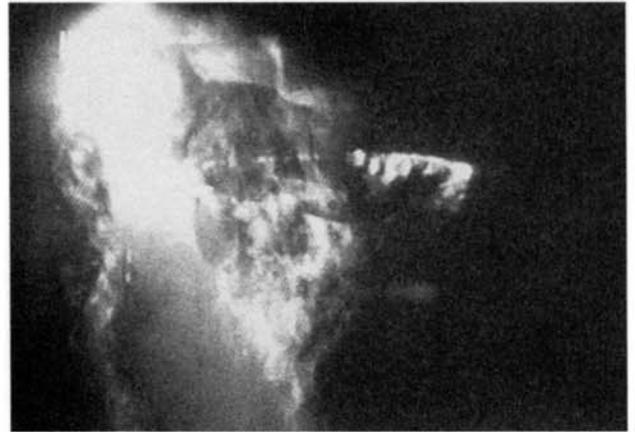
indica un cartel— no cesaba de orar a Dios. Pero en vano. Su mirada se tropieza entonces con un libro que establece un parangón con las desgracias del mundo egipcio de antaño. Primer plano del libro, abierto y colocado por el azar ante los ojos del sabio. Un dibujo lo acompaña. Sigue leyendo: «*Tú, Señor, mi Dios, eres misericordioso y tu bondad infinita*». Primer plano de Fausto. Tras él, el fuego alza su potente llama. Irritado, sumido en la impotencia, estas palabras apenas son ante sus ojos una cruel mentira, una expresión de burla. Presa de una ira creciente, Fausto lanza el fuego todos los libros que posee. Las llamas dominan la escena y el rostro de Fausto aparece bajo una expresión hasta ahora desconocida. Las gentes le suplican mientras este santo varón asiste impotente a la muerte, consciente de que la sabiduría, a la que dedicó su vida entera, no posee ningún valor. Entonces, se encierra de nuevo en su gabinete de trabajo.

Infinitud de volúmenes aparecen apilados sobre las mesas y junto a los muros, acolchando un recinto entregado a la ciencia. Más allá de la puerta, Fausto oye los lamentos provocados por la muerte que está arrasando la ciudad. Una vez más, el sabio pugna por desprenderse de todos los utensilios de su falsa e inútil ciencia humana. Es entonces cuando repara en una cruz situada sobre un libro. La imagen, borrosa, se torna diáfana cuando Fausto se aproxima. Y, como por encantamiento, su mirada cambia de objeto hasta encontrar a su paso otro volumen abierto, cuyas hojas movidas por el viento van pasando hasta detenerse en una. Hay allí un mensaje escrito, colocado por un nefando, pero esperanzador, destino ante sus ojos: «*Und willst Du den Herrn der Finsternis verschwören dass er Dir helfe und Dir gebe alle Macht und Herlichkeit der Welt...*». La mano de Fausto pasa la página, al parecer interesado: «*...so gehe an einen Kreuzweg, und rufe Ihn an dreymal*». («*Si deseas invocar al señor de las tinieblas para que te ayude y te conceda todo el poder y la gloria de este mundo.. busca una encrucijada y llámale tres veces*»). La imagen se descubre repleta de humo denso, la hoguera proyecta la luz desde abajo del encuadre. El cuerpo de Fausto va desplomándose lentamente desde la parte superior del cuadro, como si en su caída hubiera implícita una terrible comprensión del mensaje.

Hemos asistido, por tanto, a una revelación: el azar ha conducido los ojos del sabio hacia una clave que permitirá la salvación paradójica, por demoniaca, de su pueblo y acabará por acarrear una nueva y más

rotunda destrucción. Pero esto sólo ha comenzado. Fausto, entonces, en solitario sigue las indicaciones de este misterioso libro y realiza la invocación. La imagen se abre sobre un paisaje desierto, tal vez uno de los pocos (o el único) inspirado en la imaginería romántica. La referencia pictórica remite inequívocamente a Kaspar David Friedrich y, particularmente, a uno de sus cuadros más citados por la pantalla alemana: *Dos hombres mirando la luna* (cuadro depositado en Dresde) o bien otra versión titulada *Hombre y mujer contemplando la luna* (depositado en Berlín). En primer plano, a la derecha del encuadre, la raíz de un árbol con dos ramificaciones formando un arco, pero desprovisto de hojas. El cielo dominado por la neblina en cuyo centro brilla la luna llena. Fausto entra por la izquierda con un enorme libro bajo del brazo y desaparece tras el árbol. Nuevo plano general de paisaje, inscrito en la misma imaginería romántica. En el cielo brilla a la derecha la luna. A izquierda, un árbol inclinado. La bruma es igualmente densa. El centro del encuadre forma una encrucijada en la que convergen cuatro caminos. Y dicho centro permanece vacío, extrañamente vacío. Entonces, Fausto entra por la izquierda y viene a ubicarse en el medio justo de ese encuadre que parecía reclamar un punto de irradiación. Mira a todos lados intranquilo y alza el libro en señal de invocación. Raccord en el eje de más cerca, con la figura entera. La luna y el árbol han desaparecido de la visión, si bien la luz de aquélla baña todavía la imagen. Fausto describe un círculo alrededor de sí mismo y muestra el libro abierto en todas las direcciones.

Una ligera reflexión acerca de lo descrito hasta el momento nos revelaría que la clave secreta, la invocación demoníaca, ha dado lugar a un desplazamiento significativo de las referencias intertextuales, pues de los modelos barrocos, dominantes en el resto del film, hemos asistido a la imposición de este telúrico romanticismo que fue moneda corriente en tantas y tantas producciones de la pantalla alemana. Y allí mismo, la imagen no se ha contentado con valerse de sentidos procedentes del exterior, sino que ha compuesto su paisaje apuntando un hueco, una laguna en su centro. Desde ella ha de iniciarse, en completo hermetismo compositivo, la invocación. A nadie extrañaría las reflexiones que estas tendencias plásticas sugieren si comparamos su textura y tratamiento con el episodio de la feria en *Das Cabinet des Doktor Caligari*: si bien es cierto que en ambos casos se advierte una concepción hermética de la imagen, no es menos llamativo el fenómeno





plástico en el que se apoya, las referencias sobre las que persigue construir su metáfora. Así pues, lo que fue movimiento convulso en *Das Cabinet des Doktor Caligari*, expresión del apresamiento delirante sobre el cuerpo, es aquí convertido en legendario, lo que en *Caligari* es angustia de un decorado hecho a imagen y semejanza de la mente, es aquí terror del contacto con la inescrutable naturaleza. Y, por ello, lo que en *Caligari* remite a los artificios de vanguardia, aquí se hunde en el negro romanticismo, tal y como lo concibieron los alemanes. No resultaría demasiado costoso proseguir extrayendo sentido a estas referencias. Pero continuemos nuestro análisis del fragmento.

Primer plano del disco lunar. Ante él, el tronco sin hojas mencionado. Ennegrecidas y espesas nubes se deslizan ante él. Y, en este instante tiene lugar la invocación de Fausto, transcrita por medio de planos que oscilan entre escalas distintas organizadas sobre el mismo eje, alternando los planos de conjunto con los primeros planos. Para la aparición del señor de las tinieblas es, pues, necesario movilizar las fuerzas de esa naturaleza que se encuentran prestas a actuar: el fuego designado por una serie de círculos concéntricos rodean a Fausto en el instante decisivo, el viento que aterroriza al sabio y, por último, el rayo. Desde un plano general —de nuevo recobramos la recién perdida inmensidad de la naturaleza—, vemos dos relámpagos rasgar la oscuridad de la noche, formando un ángulo agudo. Luego, otro fragmento del cielo donde las nubes se desplazan ante la presencia de los relámpagos zigzagueantes. Y, entonces, regresamos al paisaje inicial, donde al lado de Fausto sacude con violencia el rayo iluminando la figura del sabio. Otros muchos relámpagos rodean al árbol creando una suerte de aureola estrellada a su alrededor. Toda la luz parece entonces concentrarse en una bola de fuego difusa y con mil destellos que, a la derecha, desciende del cielo hasta lo alto del cuadro. Sobre el mismo eje, la hoguera aparece, sin embargo, algo más centrada en la imagen. Fausto es visible en el centro y, gradualmente, va perfilándose Mefistófeles. El terror por aquello que él mismo ha producido se adueña de Fausto quien, ante el saludo del aparecido, huye desparovido. Otro lugar del camino. En primer plano, agazapado entre las raíces de un árbol y con los ojos brillantes. Mefistófeles. Por el fondo avanza hacia cámara Fausto. Cuando el invocado saluda de nuevo, Fausto gira sobre sus talones y corre hacia el fondo. Recuperamos, entonces, repentinamente el paisaje



Dos hombres contemplando la luna,
cuadro de Kaspar David Friedrich

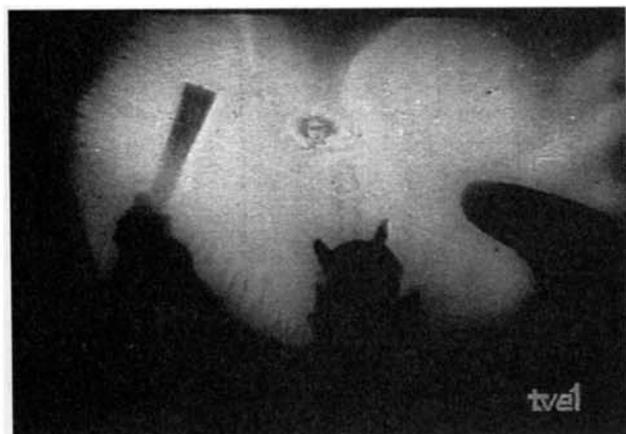
basado en el cuadro de Friedrich con el que comenzó la secuencia y, de nuevo escondido, descubrimos al mismo Mefistófeles, ahora rellenando ese espacio, antes vacío, que parecía destinado a su demoníaca presencia.

Recapitemos ahora respecto al encadenamiento sobre el que se ha construido este cuerpo central del film: el azar surge ante los ojos de Fausto ofreciéndole un espejo en el que mirar en la historia (el pueblo egipcio); un nuevo texto aparece conduciendo sus ojos más allá de esta referencia cristiana o, mejor, apartando su mirada de la imagen de la cruz (una clave de invocación); un paisaje romántico anuncia el desencadenamiento del poder maléfico de los elementos naturales (esta naturaleza terrible de los románticos) y la invocación anima esta naturaleza antes inerte. De ahí surge otra imagen excesiva, brutal incluso: el pacto, presentado con letras gigantescas y mediante una violentísima iluminación procedente del fuego. No cabe la menor duda: un pacto de este calibre debe ser firmado con sangre y es la eternidad la que debe cobrarse. A partir de entonces nace la aventura y un relato de orden distinto en el film, un relato segundo que surge de las cenizas de esta intensa enciclopedia abreviada, condensada, en cuyo centro está el texto vertebrador.

ANTES DE LA PINTURA FUE LA LUZ

Hemos descrito hasta el momento dos tendencias en apariencia contradictorias que, pese a sus choques espaciales, conviven en el interior de un texto como *Faust*: por una parte, un exceso pictórico, expresión señera de una hipertrofia de la concepción espacial de lo que denominamos modelo hermético-metafórico; por otra, una dinamización espacial lograda de acuerdo con mucho más que el saber común respecto al *raccord* de la época, puesto que —como ya indicamos— compaginaba movilidad interna y montaje entre los planos. Sin embargo, *Faust* alude a algo más que a la pintura de la historia del arte: su mundo, el universo que representa, está dentro y fuera de la pintura. Veámoslo.

En efecto, la materia con la que el pintor construye su universo es, sin duda, la luz. Con ella también, laboran intertextualmente los contrastes de Rembrandt, las violencias tenebrosas de Caravaggio, la suavidad cromática de Vermeer, pintores evocados tantas veces en esta película. Pero también con la luz, y acaso en un sentido más literal que en el caso anterior, se hace el cinematógrafo. Por esto, la luz a la que nos referimos aquí es a un tiempo pictórica y cinematográfica. Y lo es, de hecho, en un sentido todavía primitivo, en formación, antes aún de



haberse constituido la forma. Pues el prólogo con que se abre *Faust* se inscribe precisamente donde nace esta separación, incluso relata con exactitud la pugna entre la luz y las tinieblas cuando sólo de pinceladas se trata, cuando la figura —cualquier figura— no ha sido todavía concebida. No otro, si pensamos algo detenidamente, es el trasfondo sobre el que se construye la alegoría de Fausto: la lucha entre la luz y las tinieblas. Y nada resultaría más sencillo que rastrear a lo largo de todo el film el conjunto de estas referencias (alternancia de iluminación y cromatismo en los vestidos de Gretchen, imágenes de la peste, etc.). En pocas palabras, el éxito de Murnau y su equipo consiste en haber logrado mediante el arte de la luz —el cine— una referencia pictórica capaz de dar cuenta de una alegoría de las tinieblas.

En esta dirección, una suerte de teratología medieval abre *Faust*. Pero antes de que ello ocurra, distintos haces de luz combinados aleatoriamente con la oscuridad surcan un espacio en el que ninguna forma se perfila todavía. Da la sensación de que la misma noción de encuadre todavía no ha sido concebida. Poco a poco, el caos deja paso a unas siluetas que emergen de la cada vez más organizada distribución de la luz. Se trata de las imágenes de los cuatro jinetes del apocalipsis que avanzan a la grupa de sus caballos. Frente a ellos, en un contraplano sin duda equívoco cuya relación con lo anterior es imprecisa, un círculo irradia una potente luz en todas las direcciones del encuadre. A medida que los caballeros se

aproximan y el foco va intensificándose hasta inundar las figuras de estos evangelistas de la muerte, entrevemos una terrible figura asimilada a una montaña: Mefistófeles. Con su larga capa de alas desplegadas e iluminado por las luces procedentes de la izquierda, extiende ceñudo su garra. Y, en seguida, se impone un foco hiriente en el mismo horizonte, rodeando a otra figura resplandeciente. Es el arcángel: la luz lo circunda o, aún más exactamente, emana de él mismo, de su propio cuerpo. Alzando su espada con majestuoso alarde, da el alto al príncipe de las tinieblas. Este último reclama su parcela de poder; el ángel se lo niega. He aquí, en este enfrentamiento, habilitados prácticamente la totalidad de ejes opositivos por los que se rige la imagen cinematográfica, pero situada todavía en los confines de la formación del encuadre, a un paso de la no-forma: la frontalidad con que es filmado el arcángel se opone a la oblicuidad con la que ha sido captado Mefistófeles; frente al blanco puro y reluciente del primero, se destaca el contraste profundo, las zonas de sombra y la oscuridad del otro; frente a su consideración como fuente de luz, Mefistófeles se convierte en receptor de la misma, pues la absorbe y, a la postre, la elimina; mientras el arcángel mira orgulloso al frente, el rostro de su oponente se cubre con su garra; y, por último, el gesto torvo de Mefistófeles evoca la rugosidad matérica de su cuerpo y alas, mientras el arcángel sugiere la idea de lo incorpóreo. Inmediatamente, en un plano inmediatamente posterior, este contraste adquiere una forma privilegiada y del mejor sabor compositivo de Murnau: en profundi-

dad de campo vemos a ambos personajes frente a frente. Cada uno de ellos acumula todas las características anteriores y, en consecuencia, entre ambos llenan hasta los topes el encuadre. En un rincón, a la izquierda de éste, la figura negra de Mefistófeles, con sus alas torcidas y negras cual pájaro de presa, mira hacia arriba (un nuevo parámetro en funcionamiento); en profundidad de campo, el arcángel ocupa la práctica totalidad de la imagen y, sobre todo, el centro del encuadre. Señala al enemigo con el dedo y define su superioridad por sus posiciones respectivas. En este momento, tenemos la impresión de que el encuadre ya ha nacido, que los fueras de campo han definido sus patrones y han penetrado para el resto del film en el interior de formas lumínicas y compositivas precisas. De esa formación del encuadre nace la película y sólo al final del film se producirá un retorno a esta suerte de explosión de los encuadres, hasta el extremo de que aquella palabra —cursi, si se quiere— que otorga sentido a todo —Liebe— aparece, pronunciada por el arcángel, como surgiendo de la luz, siendo ella misma luz. Ante ella, el príncipe de las tinieblas será cegado. Narrativa, pictórica, alegórica, la luz ha sido tratada aquí no bajo la forma de un hecho irremediable y ya formado, sino en su proceso mismo de formación, en los límites en los que el cine literaliza aquello que era metáfora en la pintura. Pero, entretanto, durante el resto del film, *Faust* se nos muestra, aún hoy y pese a la enorme movilidad y dinamismo de que hace gala, como uno de los films de espacio más asfixiante que la historia del cine haya conocido.