

EUTOPIAS/FILM

Del otro lado: la metáfora

Modelos de
representación
en el cine
de Weimar

Vicente
Sánchez-Biosca

Prólogo de Jenaro Talens



En portada:
Fotograma de *Die Strasse* (la calle, Karl Grune, 1923)

A mis padres

ÍNDICE

	<u>págs.</u>
DISPOSITIVO DENOTADO «YO», por Jenaro Talens	9
INTRODUCCIÓN	15
I. EL EXPRESIONISMO Y LA VANGUARDIA	27
1.1. SUPERREALISMO Y PRIMERAS VANGUARDIAS	27
1.2. EXPRESIONISMO	29
1.2.1. <i>En el principio fue el nombre</i>	29
1.2.2. <i>El 'debate sobre el expresionismo'</i>	31
1.3. POR UNA DEFINICIÓN	34
II. LA REPÚBLICA DE WEIMAR Y EL EXPRESIONISMO ..	37
2.1. PARÉNTESIS SOBRE LA CULTURA DE WEIMAR	37
2.1.1. <i>Cuestión de método</i>	38
2.1.2. <i>La ambigüedad weimariana</i>	39
2.2. LA ESTABILIZACIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA	40
III. EL CINE DE LA REPÚBLICA DE WEIMAR	43
INTRODUCCIÓN	43
3.1. EXPRESIONISMO, REPÚBLICA DE WEIMAR Y CINE	44
3.1.1. <i>El tema de los precedentes</i>	45
3.1.2. <i>Experimentación y estabilización</i>	46
3.1.3. <i>La definición del expresionismo en el cine</i>	47
3.1.3.1. <i>Enfoques clásicos</i>	47
3.1.3.2. <i>Las periodizaciones de la historiografía</i>	48
3.1.3.3. <i>La corriente ignorada: reivindicación del realismo</i> ..	51
3.1.3.4. <i>La constatación de la dificultad definitoria</i>	53
3.1.3.5. <i>La perspectiva teórica</i>	54
3.1.3.5.1. <i>La precaria materialización textual</i> ..	55
3.1.3.5.2. <i>El principio de la no segmentación</i> ..	56
3.1.3.6. <i>La latencia del modelo</i>	58
3.2. POR UNA TEORÍA DE LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE LA REPÚBLICA DE WEIMAR	58
3.3. LA NECESARIA HISTORIZACIÓN Y LOS SIGNOS DEL CAMBIO	59

IV EL CINE DE WEIMAR EN SUS TEXTOS	65
INTRODUCCIÓN	65
4.1. LA FORMALIZACIÓN DEL ESPACIO METAFÓRICO	65
4.1.1. <i>La Feria</i>	66
4.1.2. <i>El espacio de la histérica</i>	68
4.1.3. <i>El valor icónico de la letra</i>	71
4.1.4. <i>Recensiones</i>	72
4.2. UN NUEVO DISCURSO POÉTICO	73
4.2.1. <i>Contagio y desplazamiento</i>	74
4.2.1.1. <i>Cierto paisaje</i>	74
4.2.1.2. <i>Cierta arquitectura</i>	75
4.2.1.3. <i>La metáfora</i>	75
4.2.2. <i>El fuera de campo y el raccord imposible</i>	76
4.2.2.1. <i>La mirada perdida</i>	76
4.2.2.2. <i>La contigüidad imposible</i>	77
4.2.2.3. <i>Proyección del fuera de campo</i>	77
4.2.3. <i>La nueva metáfora</i>	78
4.3. ESTRUCTURA DE MONTAJE EN LA DIÉGESIS	79
4.3.1. <i>La historia y las historias</i>	79
4.3.2. <i>El enigma</i>	80
4.4. EL SÍMBOLO DEL 'KAMMERSPIELFILM'	82
4.5. SUTURAS Y DIVERGENCIAS	84
4.5.1. <i>Antecedentes y contenido de la secuencia</i>	85
4.5.2. <i>Función sintagmática</i>	85
4.5.3. <i>Puntuación: la profundidad del campo</i>	86
4.5.4. <i>Mecanismos de la narratividad: la fragmentación</i>	88
4.5.4.1. <i>El acompañamiento de la acción: pérdida de la distancia</i>	88
4.5.4.2. <i>La focalización</i>	88
4.5.4.3. <i>La escala de los planos</i>	89
4.5.4.4. <i>Función del raccord apoyado</i>	90
4.5.5. <i>Conclusión: la estructura</i>	90
COMPLEMENTOS FOTOS	93
BIBLIOGRAFÍA	117

DISPOSITIVO DENOTADO «YO»

Schatten sind viele. Trübe und verborgen.
Und Träume, die an stummen Türen schleifen,
Und der erwacht, bedrückt vom Licht der Morgen,
Muss schweren Schlaf von grauen Lidern streifen.

*(Muchos son sombras. Escondidas y turbias.
Sueños que rozan sobre puertas mudas,
Quien despierta, agobiado por otras madrugadas,
Debe quitar la pesadez del sueño de sus párpados grises).*

Georg Heym, *Umbra vitae*

Dentro de las llamadas vanguardias del primer tercio de siglo, quizá sea el expresionismo el movimiento que con mayor rigor y radicalidad se planteó la problemática del discurso artístico. Sin la orquestación de manifiestos y contramanifiestos propia del futurismo, sin la explícita (aunque no siempre consecuente) voluntad subversiva de Dada o del grupo de Breton, supo dar respuesta adecuada, y en el lugar adecuado —la práctica concreta—, a las cuestiones fundamentales planteadas en uno de los períodos más intensos y conflictivos que ha vivido el siglo XX.

Hoy el futurismo es historia. Las propuestas de Tristan Tzara y los superrealistas obtienen en el mercado académico un valor de cambio a menudo contradictorio con los fines que movilizaron a sus iniciadores. El expresionismo, sin embargo, sigue siendo el gran desconocido, pese a que podamos encontrar en él las raíces de muchos de los hallazgos que han hecho posible el arte posterior.

En efecto, la individualización —que no personalización— del proceso artístico y su correlato: el irracionalismo expresivo, (que va desde la distorsión sistemática de la sintaxis e imaginaria tradicionales hasta el feísmo tan lúcidamente asumido de un Ernst Stadler o un Georg Heym en poesía, pasando por la crueldad de un Grosz en pintura o el antinatu-

ralismo militante de Robert Wiene o Fritz Lang en cine), no conlleva, como en los movimientos anteriormente citados, la más mínima concesión a la ambigüedad. Los situacionistas del mayo parisino del 68 afirmaban que Dada había fracasado por pretender destruir el arte sin realizarlo, y los surrealistas por pretender realizarlo sin destruirlo. Con los expresionistas no es posible plantear la misma paradoja. En ellos la negación de un mundo material se traduce en la primacía de la imaginación como única fuerza con capacidad para dinamitar la realidad desde el único punto de enlace que ésta posee con el arte: el lenguaje. Más que cualquier otro movimiento contemporáneo, el expresionismo utiliza el lenguaje como espacio específico de su actividad. La escritura sustituye a la división tradicional de los géneros y cada obra se transforma en la producción de un ámbito entre cuyos límites el discurso se hace a sí mismo, en el interior de un entramado de relaciones intertextuales difícilmente reducibles al estrecho marco de los géneros artísticos —literatura, pintura, cine, teatro, etc.—. Ámbito cuya relación con lo real se establece invocando para sí su propia y específica materialidad. No autosuficiencia, pero tampoco reflejo. Discursos que hablen, no de una exterioridad referencial sino de la mirada que, dando cuenta de ella, la estructura y construye. De ahí que el ataque de Lucács al movimiento expresionista por su pseudoizquierdismo e irracionalidad, motivos que favorecieron, en opinión del pensador húngaro, el advenimiento de la ideología mítica hitleriana, suponga no haber entendido lo esencial del dispositivo crítico que lo articula, su característica primordial: el ataque a las mismas raíces del proceso artístico, el continuo cuestionamiento que su concepción del lenguaje supone para un arte que ha venido cayendo una y otra vez en su propia trampa.

El trasvase de elementos de un tipo de práctica a otra (de la poesía a la pintura, de la pintura al cine, del cine al teatro) no sólo rompía los viejos moldes taxonómicos sino que forzaba a mirar la totalidad no como suma de compartimentos estancos, sino como sistema abierto de relaciones y operaciones discursivas.

El cine pudo así ser espacio privilegiado —por su propia y compleja materialidad— para plantear y desarrollar esta problemática.

Uno de los temas de mayor interés es el que atañe a la cuestión del YO. ¿Quién nos habla en un film? El cine, probablemente, es el discurso que mejor ejemplifica la vaguedad de esa noción llamada autor, mostrándola como lo que es, un efecto producido a partir de una determinada articulación. De ahí la importancia de una teoría del montaje que más allá de su funcionalidad fáctica (cutting) o narrativa (editing) aborde su más importante función: la de ser en última instancia, el sujeto de la enunciación del discurso fílmico. La individualización del expresionismo no par-

te, pues, de un Yo sino que lo construye como instancia textual. Y es en esa noción de construcción donde, al mismo tiempo, la temporalidad se somete a la espacialidad y no a la inversa, produciendo un interesante desplazamiento desde la función metonímica propia de la cadena sintagmática, a la metáfora, propia del registro paradigmático. En efecto, será característica esencial del cine de este período la tendencia a inmovilizar el plano, dando supremacía a su composición espacial sobre el desarrollo temporal de la secuencia. La concepción del encuadre como forma específica de montaje, por influencia de la pintura, pasa, de ese modo, a ser esencial en el dispositivo fílmico.

Vicente Sánchez-Biosca abordó con extraordinario rigor y profundidad estos y otros problemas en una tesis doctoral que tuvo la suerte de dirigir en la Universidad de Valencia. Frente a las dos tendencias que mayoritariamente han dirigido las investigaciones sobre el cine expresionista, a) el sociologismo —unido a una cierta psicología de masas— de Siegfried Kracauer, y b) el ambiguo idealismo nacionalista de Lotte Eisner, el autor opta por un camino de análisis textual, más iluminador y operativo.

El libro que aquí se presenta es sólo una pequeña parte de un material mucho más rico y complejo, del que sin duda surgirán, en un plazo no muy lejano, otros libros tan importantes como éste. Sirvan estas líneas, no como presentación de un trabajo que no las necesita, sino como testimonio de adhesión a unas propuestas, teóricas y metodológicas, que, espero, incidan de forma radical en los estudios actuales sobre el discurso cinematográfico.

Valencia, verano de 1985
Jenaro Talens

«La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado (...) Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades»

J. ORTEGA Y GASSET

INTRODUCCIÓN

I. Abordar un período de la historia del cine no resulta empresa fácil. Si durante largos años los historiadores clásicos, pese al incalculable valor de muchas de sus aportaciones, se han convertido en narradores, admirativos o críticos según los casos, de las producciones del séptimo arte, la moderna aproximación a los textos desde una perspectiva analítica consecuyente no se ha detenido lo necesario en las redes que distintos modelos de representación diseñan en una época acotada en el tiempo. De las perimidas nociones de autor y obra (incluso de historia lineal) o de la búsqueda de un código o códigos específico(s) hemos asistido en el seno de una crítica no por minoritaria menos relevante a una vuelta a los films. Tal giro de perspectiva no significa tan sólo una modificación cuantitativa de grado o intensidad: antes bien ha supuesto una inversión epistemológica que ubica al texto y a su sistema de enunciación en la columna vertebral del estudio.

Sin embargo, la aparente modestia del planteamiento ha venido postergando en múltiples ocasiones la aproximación a modelos de representación latentes en una época cuya plasmación textual era compleja y contradictoria. Tal vez, y sólo recientemente, el cine clásico ha sido el único en escapar a esta reducción. Si no puede afirmarse la suficiencia de los análisis a él dedicados, sí al menos que éstos contribuyen a forjar una comprensión mayor de los presupuestos que lo sustentan, de las transgresiones, desajustes y descentramientos que sobre aquél operan los films y de su propia decadencia o aniquilamiento como modelo hegemónico.

Poco es, por el contrario, lo que queda para períodos menos favorecidos por la crítica (quizá algo más por la historiografía): su estudio se balancea entre las historias empíricas de mera acumulación de datos (más o menos novedosas en sugerencias, pero de carencia metodológica absoluta) y los brillantes (y, con todo, ya insuficientes) análisis textuales. Porque enfrentarse con un texto fílmico implica, sobre todo, desentrañar su carácter intertextual respecto a modelos de representación más abstractos que encarna, pervierte y modifica y no limitarse a describir una textura ahistorizada. La dimensión histórica debe, en consecuencia, ser contemplada no en el sentido ingenuo de contextualización, sino en el entramado en que apa-

rece y se produce su red enunciativa, su proceso de escritura en un sentido moderno (en dicho concepto confluyen los trabajos de Barthes, Kristeva, Lacan, Bettetini, Derrida y un largo etcétera). En el cruce de estas modernas disciplinas —Semiótica textual, Psicoanálisis— se erige una necesidad de dar cuenta de períodos de la historia de la puesta en escena que, sólidamente engarzados con la teoría, acaben con la ahistoridad y con el mecanicismo por igual.

II. De los modelos de representación a la puesta en escena del film tiene lugar un proceso enunciativo que nos obliga a revisar la noción que habremos de considerar nuclear en estas páginas, a saber: la de montaje. Clave como es dicho concepto para el texto fílmico, el discurso clásico ha sancionado una doble perspectiva de definición que viene bloqueando su operatividad:

1) *el tecnicismo*, que presenta de modo recurrente dos presupuestos restrictivos y complementarios a la noción de montaje. En primer lugar, *la confinación (e identificación) del concepto con una de las fases de la elaboración de un film*; fase que consiste en cortar y pegar los fragmentos del copión rodados anteriormente con el fin de proveer a la película de un sentido de continuidad. Dicha fase sucedería cronológicamente a otros dos momentos aglutinantes (guión técnico y rodaje). En segundo lugar, la restricción del término montaje a la designación de la relación entre planos contiguos. *De lo que se deduce la elaboración de una normativa (técnica, por supuesto) referente a las reglas de combinación de los fragmentos de que se dispone en la sala de montaje. Es por ello que la noción impensada de «raccord» asume en este discurso un papel nuclear en detrimento de cualquier otra.*¹

¹ De entre la ingente producción de textos que se engloba sin dificultad en la opción indicada, señalemos algunos: *The Technique of Film Editing*, de Karel Reisz (Londres, Focal Press, 1953; traducción castellana: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1960), *Estética del montaje. Cine, TV, videos*, de Antonio del Amo (Madrid, ed. del autor, 1971), *Montaje cinematográfico, Arte del movimiento* (Barna, Pomaire, 1970) y el reciente *On Film Editing*, de Edward Dmytryk (Boston, Focal Press, 1984). Todos ellos insisten en la defensa del término clave: «RACORD: perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos» (Reisz, pág. 255, ed. castellana); en consecuencia, se trata de dejar bien sentadas —dice Sánchez— «las normas y leyes que rigen la correcta conjugación de los movimientos básicos del cine (...) y las leyes de una geografía correcta son dictadas por el tratado POSICIONES DE CÁMARA» (pág. 49) (subrayado nuestro). Antonio del Amo ve en el montaje la «sintaxis de una lengua o lenguaje que empieza a buscar su desarrollo» (pág. 20), llegando a la aseveración de que el montaje por *raccord* «construye oraciones perfectas, ligadas entre sí en una continuidad suave y armónica, y cuando hay un salto, es proporcional, lleno de sentido. Una falta de *raccord* o un salto de eje, es como una falta de concordancia: desconcierta, enajena al espectador» (pág. 27). De idéntico modo, Dmytryk afirma que si el film está bien montado, el espectador lo percibirá como una acción continuada, fluida (pág. 12).

2) *El historicismo*, que insiste para su trazado en una idea base: *el desarrollo paralelo de la «especificidad» del cine y de las técnicas de montaje*. De este modo, el despegue del cine como tal (?) de su predecesor teatral —popular o vodevilésco— suele cifrarse en aspectos tales como la fragmentación en distintos planos y la aparición del primer plano, la movilidad de la cámara, etc. Datos todos ellos a los que se adhiere el reconocimiento de la mayoría de edad del nuevo arte. De un modo u otro, los historiadores que así proceden barajan una noción que escapa sospechosamente a la definición: lo cinematográfico puro.²

Lo curioso de tal bipolaridad de enfoque es su confluencia final. Pues, careciendo los historiadores de una formulación teórica del montaje, se ven forzados a recurrir a la única definición que se halla a su alcance sin conflicto alguno: la técnica. Leemos, así, con mayor facilidad estas historias del cine: lo cinematográfico puro es el montaje invisible (borrado de la discontinuidad, imperio del *raccord*) que se impondría en el cine americano

A tenor de lo dicho —y pese a que no podemos detenernos lo que sería de desear en este tema—, la noción de «*raccord*» ya no es para estos autores reflejo y materialización de un modelo determinado de representación —el narrativo clásico en cuyo seno la orientación del espectador era el trampolín a su consumo proyectivo del film—, sino algo inseparable del cine mismo, su propia esencia constitutiva. Pese a que estos profesores puedan reivindicar ciertas discontinuidades cuando la fábula se beneficie de ellas, su militancia en la defensa del modelo clásico es, antes que cualquier otra cosa, un enmascaramiento de su propia dimensión histórica.

² Véase Lewis Jacobs (*The Rise of American Film*, Nueva York, Hartcourt, Brace and Company, 1939; traducción castellana: *La azarosa historia del cine americano*, Barna, Lumen, 1971): «Si Georges Méliès fue el primero en orientar al cine hacia una forma teatral, como él mismo afirmaba, Porter fue el primero en orientarlo hacia una *forma cinematográfica* (...) Fue él quien descubrió que el cine como arte se basa en la sucesión continua de encuadres y no en encuadres sólo (...), diferenció el cine de las formas teatrales, dotándolo del principio del montaje» (pág. 65, Vol. 1). Asimismo Mitry quien señala que *The Great Train Robbery* (E. S. Porter, 1903) «lleva en él el germen de la *expresión filmica* y permanece ante la historia como el primer film que fue *verdaderamente cine*» (*Histoire du cinéma*, París, Ed. Universitaires, Vol. 1, 1967, pág. 240) (el subrayado en todos los casos es nuestro). Afirmación ésta sumamente contradictoria cuando Mitry, a propósito de *The Birth of a Nation* declara: «Pero cualquiera que sea el respeto que podamos tener por los pioneros de las primeras épocas, no es menos cierto que el cine *consciente de sus posibilidades artísticas*, el cine mismo no aparece sino en 1915. Ha venido al mundo con *El nacimiento de una Nación* (subrayado nuestro) (*Esthétique et Psychologie du cinéma*, Vol. 1, París, Ed. Universitaires, 1963, pág. 276). Después de todo, Mitry utiliza una categoría que jamás explica y que va desplazando en su visión teleológica de la constitución de un lenguaje desde el magma de los orígenes (ésta también es la posición de Jacobs). Por su parte, Bazin condena ciertas prácticas de montaje: «El montaje no puede utilizarse —dice— más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la *ontología de la fábula cinematográfica*» («Montaje prohibido» in *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 117; ed. original *Qu'est-ce le cinéma?*, París, Ed. du Cerf, 1958-1962) (subrayado nuestro). Inspirado en el neorealismo italiano y en Welles, Bazin se sentirá autorizado a trazar la historia del séptimo arte retrospectivamente descubriendo en pleno corazón del mudo cineastas que 'creen en la imagen' y otros 'que creen en la realidad'.

allá por los años treinta (posición implícita e irreflexiva de L. Jacobs); lo ontológicamente cinematográfico es la restitución no manipuladora de la realidad (Bazin), con lo que el montaje debe ser reducido al mínimo; el verdadero cine es aquél que, integrando lo pro-fílmico y sin denegarlo jamás, lo reelabora de modo estético separándose de lo teatral o lo pictórico (Mitry). Tres opciones cuyo dispositivo es idéntico: describir una historia lineal e inexorablemente causal desde el lugar (período, poética) que se pretende justificar y en el seno de cuyo discurso la noción de montaje escapa siempre a la definición procediendo a masivos desplazamientos de la técnica a la historización de algo todavía no constituido.

Tal discurso clásico podría definirse, en consecuencia, por dos notas: *su empirismo*, en la medida en que, desprovisto de una teoría del cine como práctica significativa, es incapaz de establecer los niveles de articulación de los datos que posee. Su único alcance son los films, pero éstos no en cuanto textos, sino en cuanto impensados datos provistos por las ambiguas y sacralizadas nociones de autor y arte; *su propuesta de legitimación* del modelo que hoy (en el momento de su escritura) configura el cine. En otras palabras, la defensa de un modelo de representación que designa el carácter militante de este discurso. En la mayoría de los casos, se trata de una legitimación del modelo hollywoodense (de ahí la nuclearidad de la noción de *raccord* como sutura) y, en este sentido, el discurso clásico vendría a ser el correlato en un emplazamiento distinto del modelo narrativo clásico de representación en la práctica artística. También, no obstante, legitimación de cualquier otro modelo (Bazin y el neorrealismo).

No deja de resultar paradójico que el discurso «teórico» que no cesa de apoyarse en la técnica para proceder a análisis y definiciones, sea el más sólido garante de una poética que, precisamente, tiende a la invisibilidad de la propia técnica, a su enmascaramiento y denegación en el espectáculo.

III. Montaje, edición, compaginación. He aquí tres términos que se recubren. Ubicados en la jerga técnica, nada permite explicar con ellos la actitud que el cine adopta para con sus elementos compositivos. Pues si compaginación y edición son términos que militan en las filas del lenguaje de laboratorio, montaje cruza su sentido con las prácticas teatrales, operísticas, etc., por lo que resulta doblemente sospechoso el enconado interés de historiadores y críticos por confinar su significación a la identidad con los otros dos.

Ya en *Semiotica ed estetica*, Emilio Garroni señalaba que la heterogeneidad del lenguaje no se limitaba a determinadas artes, sino que afecta incluso al mensaje verbal: éste es sólo homogéneo como mensaje de un lenguaje-objeto, esto es, en cuanto objeto de una consideración metalingüística y no

como mensaje actualmente manifiesto.³ Garroni caracteriza al objeto artístico como típicamente heterogéneo, entendiendo por este término su analizabilidad en relación a una multiplicidad de modelos homogéneos y, entre ellos, heterogéneos. Tal posición —desarrollada en *Proyecto de Semiótica*— debiera ser sometida a revisión gracias al desplazamiento que la semiótica ha venido efectuando últimamente desde un interés central concedido al código (más tarde a la pluralidad de los mismos) hasta una atención al texto como topos de producción. Considerar al texto sumergido en el lenguaje, pero cuestionándolo continuamente, despegándolo de su automatismo, supone edificarse allá donde se trabaja el significante.

Como señala Julia Kristeva,⁴ el texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible. El trabajo significativo lo presenta, pues, como «extraño a la lengua» (leamos lenguaje) liberándolo de su sumisión al centro regulador de un sentido (el Sentido, cuya ausencia se vive en la sociedad occidental como castración).⁵ Por ello, el trabajo de la significancia es siempre un excedente que supera las reglas del discurso comunicativo, insistiendo en la presencia de la fórmula textual. Dicho con otras palabras, el texto no sería ya un fenómeno lingüístico, no la significación estructurada que se presenta en un corpus, sino su propio engendramiento, la productividad significativa que Kristeva denomina *geno-texto*.

Es, por tanto, desde este nuevo enfoque epistemológico desde donde cabe, no ya sancionar la heterogeneidad del lenguaje ni de sus códigos, sino enunciar el texto como lugar de lo heterogéneo o, mejor, como heterogéneo y abordar la noción del mismo a partir del concepto de intertextualidad surgido de los textos de M. Bakhtin. Extendiendo su idea de «relaciones dialógicas» a lugares no específicos de la red verbal, podríamos suscribir la afirmación bakhtiniana:

No existe enunciado que se halle desprovisto de la dimensión intertextual (...) cualquiera que sea el objeto de la palabra, este objeto, de una manera u otra, ya ha sido dicho; y no puede ser evitado el encuentro con los discursos anteriores mantenidos sobre dicho objeto.⁶

³ GARRONI, Emilio: *Semiótica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968, pág. 81. También el apéndice que lleva por título «L'eterogenicità dell'oggetto e i problemi della critica d'arte».

⁴ KRISTEVA, Julia: «El texto y su ciencia» in *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1978, pág. 12.

⁵ REQUENA, Jesús G.: «Film, texto, semiótica» in *Contracampo 13*, Madrid, junio, 1980.

⁶ *cit.*, por TODOROV, Tzvetan: *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981. págs. 95-96.

A esto apunta la recuperación kristeviana de la noción de dialogismo bajo el nombre de «ideologema» (tomado de Medvedev):

el ideologema es aquella función intertextual que puede leerse «materializada» a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiéndole sus coordenadas históricas y sociales.⁷

Nuestro estudio encuentra al texto —y, ulteriormente, al texto fílmico— a la luz de la heterogeneidad, pero formulada ésta, no en su acepción códica (aunque pueda tenerla en cuenta), sino en su dimensión intertextual. De este modo, si el texto es un discurso, éste no establece su relación con un lenguaje determinado, sino —como muy acertadamente señala J. G. Requena— con el volumen total del lenguaje, entendido como universo de sistemas y discursos, con el orden simbólico lacaniano.⁸ Y es a tenor de lo dicho que nos permitimos una hipótesis radical, pero que ha de revelarse singularmente operativa, a saber: el texto artístico, como intertexto, formando su coherencia textual sobre la heterogeneidad y multiplicidad que lo informa, exige y produce y trabaja en sus opciones códicas. Elecciones éstas a considerar como montaje de las mismas. El principio de ordenación textual se opera, pues, como montaje productor de sentido. Evidenciado u oculto, el montaje será el correlato de la heterogeneidad y, al tiempo, de la calidad de intertexto que define al film.

IV. El celeberrimo concepto eisensteniano según el cual el montaje cinematográfico no es más que un caso particular del principio de montaje parece, a la luz de esta breve excursión a la teoría del texto, confirmarse y mostrarse como punto de partida inexcusable a la hora de proponer una definición suficientemente amplia no técnica y un modelo operativo de análisis del montaje. Modelo operativo, decimos, en la medida en que debe dar cuenta en el campo de lo fílmico (más que de lo cinematográfico) de los distintos ámbitos o niveles en los que dicho principio se actualiza y se produce.

Ante todo, trataráse de considerar que el montaje afecta a la producción del film y, en consecuencia, no puede ser confinado a una etapa determinada del mismo. Tal indicación, por obvia que pudiera parecer, conecta con un principio metodológico y teórico: la concepción del film como tra-

⁷ KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, Barna, Lumen, 1974, pág. 15.

⁸ REQUENA, Jesús G.: *La escritura fílmica de Douglas Sirk. Teoría y práctica del análisis textual del film*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense, Madrid, 1984, bajo la dirección de Antonio Lara, inédita, pág. 42.

bajo, en diversos campos, pero tendente a un producto coherente (textualmente formalizado); es este producto textual con su trabajo lo que se trata de contemplar y no su fabricación técnica. Es decir,

el montaje como principio es, por naturaleza, una técnica de producción (...) Dicho de otro modo: el montaje se define siempre, también, por sus funciones.⁹

Ampliada la noción a todo el film como producción y a cualquier poética, sea cual fuere la modalidad que adopte, queda, en una segunda fase (no cronológica, por supuesto) extender el concepto en cuestión a toda forma de regular la actividad sintagmática (pero también paradigmática) de un discurso. En consecuencia, el montaje no puede jamás limitarse a designar la relación entre distintos planos.

Ya Mitry —también Bazin, si bien sin extraer consecuencias— había señalado la presencia de un trabajo de montaje en el plano en las composiciones en profundidad de campo de Renoir, Wyler, Welles, etc. Por su parte, Ch. Metz¹⁰ propone una distinción algo más pertinente entre un sentido restringido del término (collage) y otro equivalente al nivel del discurso («organización concertada de co-ocurrencias sintagmáticas en la cadena fílmica»). Con esta distinción se procede a una real superación de las estéticas tradicionales y a la puesta en marcha de una voluntad teórica que, con todo, lleva la marca indeleble de la búsqueda códica por Metz. En todo caso, este autor distingue tres modalidades diversas (collage / movilidad de la cámara / implicación estática) y un solo principio semiótico. Esta misma posición, pero con un sustancial desplazamiento hacia el texto, es compartida por Marie-Claire Ropars quien entiende el montaje no como simple técnica de collage, sino más bien como orden discursivo, cuya decisión afecta tanto al decoupage como al rodaje.¹¹ Las ventajas de esta proposición son fáciles de hallar: desplazar la identificación del principio de montaje con el procedimiento técnico y situar su funcionamiento en el ámbito del texto. De este modo, una teoría del montaje habrá de ser capaz de dar cuenta tanto de los films que utilizan el «montaje corto», el borrado, como de aquellos en los que el corte es raro (Mizoguchi, Ozu, Rossellini, Dreyer, Welles, Renoir, etc.)

⁹ AUMONT, Jacques / BERGALA, Alain / VERNET, Marc y MARIE, Michael: *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983, pág. 47.

¹⁰ METZ, Christian: «Montage et discours dans le film» in *Essais sur la signification au cinéma*, Vol. II, París, Klincksieck, 1972, pág. 95.

¹¹ ROPARS, Marie-Claire: «Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma» in *Revue des Sciences Humaines*, Fascículo 141, París, enero-marzo 1971, pág. 34.

V. Es tal vez S. M. Eisenstein el teórico que, desde la época pre-semiológica, más haya indagado en el tema del montaje. En un curioso proceso, toda vez que la primera semiología del cine se ha visto superada, se precisa una recuperación desde la teoría del texto de las aportaciones de este contradictorio idealista. Sólo retendremos aquí una idea crucial: entendiendo el montaje como conflicto (konflikt), el ámbito de su aplicación no puede ser ya la contigüidad de los planos, sino todo el proceso de la puesta en escena, cualquiera que sea el nivel en el que tenga lugar. Conflicto gráfico, de superficies, de volúmenes, espacial, de iluminación, de ritmos, material/encuadre, etc., dice Eisenstein en «Dramaturgie der Film Form».¹² Cualquier unidad pro-fílmica o fílmica, en la medida en que entra en conflicto con otra cualquiera, en la medida en la que construye su coherencia en el espacio textual en su dimensión heterogénea respecto a las restantes, puede ser formulada como rasgo de montaje. Por ende, no es el plano la célula del montaje, sino más bien un topos en el cual el montaje como operación con la heterogeneidad es ya efectivo. En suma, el inédito texto de Eisenstein *Montaje 37* nos brinda una clave obligada:

Y, en todo caso, es un principio [el del montaje] que no abarca sólo, como hemos visto, todas las instancias internas a la producción cinematográfica: el actor, el papel, el cuadro, el montaje, el objeto entero. Sino que es un principio que engloba al arte, más allá de los límites del cine. Un principio que, más allá de los límites del arte, posee una envergadura considerable.¹³

En un memorable artículo aparecido en *Cahiers du cinéma* —«Le concept de montage»—¹⁴, Jacques Aumont proponía unas distinciones operativas para el estudio del montaje:

Montaje / Idea de montaje.
Montaje / Efecto de montaje.
Collure / Collage.¹⁵

¹² AUMONT, *et al.*: ya cit. pág. 60.

¹³ EISENSTEIN, S. M.: *Montage 1937*, inédito, citado por AUMONT *et al.* in *op. cit.*, pág. 161, nota 8.

¹⁴ AUMONT, Jacques: «Le concept de montage» in *Cahiers du cinéma* núm 211, París, abril, 1969, págs 46 y ss.

¹⁵ Conservamos la terminología francesa ya que la distinción *collure/collage* es de difícil traducción al castellano.

Esta oposiciones corresponden a los términos siguientes:

Real / Conocimiento.

Significante / Significado.

Denotación / Connotación.

De este modo —y pese a que cierta terminología puede hoy ser cuestionable—, al hecho de montaje se opone su consideración como objeto de práctica teórica sobre el mismo; por otro lado, la segunda distinción afecta al trabajo productivo esencial y su resultado (efecto de montaje); por último, la composición de unidades simples contrasta con la de unidades más complejas en cuyo interior el montaje ya es efectivo. Según este sistema de oposiciones, pueden ser interrogados los modos por medio de los cuales se produce y los efectos a que el mismo da lugar; todo lo cual supone acentuar la productividad y la lectura borrando las nociones de autor y obra. Trátase, por último, de evaluar las modalidades de aplicación de dicho principio: Espacio (yuxtaposición), Orden (sucesión-encadenamiento) y Tiempo (duración).

VI. Se impone a estas alturas de la exposición no perder de vista la inscripción del montaje, el lugar de su realización, el texto fílmico, espacio de la producción de la heterogeneidad en coherencia textual. Es por ello por lo que proponemos una identificación de la noción de montaje con la de puesta en escena, siempre que por éste entendamos —de la mano de G. Bettetini— «la selección-coordinación-organización significante-composición «poética» de todos los elementos presentes en la proyección de la película; y también de los explícitamente «ausentes» (toda exclusión implica una selección) o escondidos.»¹⁶

En esta ocasión sí creemos haber dado un paso adelante en la comprensión del montaje con el alejamiento consiguiente respecto al empirismo de la técnica, ubicando al concepto en cuestión en el corazón mismo de lo fílmico, no ya de lo cinematográfico, y exigiendo para él un ejercicio de escritura dotándolo consiguientemente de una amplitud tal que sería capaz de organizar en su interior como objeto de análisis no sólo los menores movimientos compositivos, sino también la inmovilidad. Puesta en encuadre y escansión fílmica (sucesión de encuadres), el uso de la noción de encuadre viene a inscribirse en la polémica sobre la unidad mínima, desbordando al plano como unidad, si bien aquél debe ser matizado con la idea deleuziana

¹⁶ BETTETINI, Gianfranco: *Producción significante y puesta en escena*. Barna, Gustavo Gili, 1977, pág. 123.

de imagen-movimiento.¹⁷ Es éste un espinoso problema sobre el que volveremos en un próximo texto, pero su insinuación aquí supone una puesta al desnudo de la metodología adoptada.

VII. Queda por indicar sucintamente los distintos ámbitos o niveles en los que se practica (es susceptible de practicarse) la operación del montaje. Estos son:

BANDA IMAGEN

1. *Macro-montaje*: de secuencias en el film de diégesis, de unidades segmentales en los films no narrativos.¹⁸

2. *Montaje de planos*: el criterio es la contigüidad sólo aparentemente, pues también han de ser analizables las rimas. (Vide el análisis de *Nosferatu* en el capítulo 4.) En este ámbito, la noción de «raccord» no representará más que un modelo posible. Quedan asimismo, y a idéntico nivel, las discontinuidades y los efectos de choque, por ejemplo.

3. *Montaje en el interior del plano*: articulación de unidades mínimas compositivas en el interior del mismo, ya se trate de los llamados «específicos fílmicos» (encuadre, campo, movilidad, escala, ángulo, duración) como de otros «no específicos» (rompiendo, por tanto, esta división), tales los propuestos por T. Kowzan que pertenecen a la banda imagen (mímica, gesto, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, palabra escrita, etc.).¹⁹

BANDA SONIDO

4. *Diálogos, música, efectos especiales o ruidos*. Ámbitos específicos del film sonoro o —en su caso— sonorizado.

Una teoría del montaje se ocupará de las articulaciones de todos estos ámbitos sin privilegiar en su análisis ninguna de ellas y atendiendo al dispositivo de los films, los cuales responden —decimos nuevamente— a descentramientos y encarnaciones de modelos más abstractos que denominamos modelos de representación.

¹⁷ DELEUZE, Gilles: *L'image-mouvement*, París, Minit, 1983, cap. 1.

¹⁸ Véase, por ejemplo, la atribución atípica del término «secuencia» dada por M-C Ropars y P. Sorlin a los 69 planos iniciales de *Octubre* (S. M. Eisenstein, 1927), sobre la base de un tema común (*Écriture et idéologie*, París, Albatros, 1976) o también la segmentación de la primera secuencia de *Muriel* (Alain Resnais, 1961) que M-C Ropars detiene en el plano 104, según criterios figurativos y temáticos (*Muriel. Histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.)

¹⁹ KOWZAN, Tadeusz: «Dans l'orbite des signes», parte tercera de *Littérature et spectacle*, La Haya-París, Mouton, 1975.

VIII. A la luz de lo expuesto, las prácticas significantes que tienen lugar en el cine de Weimar a lo largo de los años veinte serán estudiadas como proyectos de montaje diversos que entran en colisión al actualizarse, jamás de una manera total, en los textos fílmicos del período. De este modo, el desplazamiento desde una identidad plástica del plano-plástica del espacio (por tanto, montaje interno) hasta la disolución de dicha equivalencia será tratado en estas páginas como colisión entre modelos de representación y no con los irreflexivos apelativos al uso, ya se trate de «expresionismo», «Kammerspielfilm», «realismo social» u otros por el estilo.

Queda por decir, no obstante, que el saludable intento de plantearse la necesidad de revisar no tanto films, sino períodos de la historia del cine acarrea riesgos contundentes: por un lado, debido a que los datos, el grado de fijación textual, las condiciones de producción, etc., en el cine son problemas cuya resolución sólo se halla en los comienzos; por otro, dado que el contacto en muchas ocasiones directo de que gozaron muchos de los historiadores clásicos con el período que se propusieron estudiar hoy ya no es posible. Todo ello dificulta un acceso directo a los films al tiempo que contribuye a la modestia de situar todas nuestras afirmaciones en un terreno hipotético. Ahora bien, algo más que modestia, éste es realmente el proceso de la ciencia: formular hipótesis verificables y señalar vías de investigación que puedan ser denegadas, en todo o en parte, por estudiosos venideros. Esto es —siempre lo hemos concebido así— el inicio de una aventura; aventura parcial, pero radical; un intento de que el estudio de la historia del cine no sólo no se vea disgregado de la teoría, sino que precise de ella y sólo pueda «escribirse» con ella. Los análisis textuales nos brindaron uno de los más brillantes avances en la comprensión del cine y, pese a que éstos siguen siendo imprescindibles, es tarea perentoria hacer progresos en la dimensión diacrónica de los textos fílmicos.

IX. El presente trabajo formó parte de una Tesis Doctoral defendida en la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia en abril de 1985. Agradezco sus aportaciones, en primer lugar, al tribunal que la juzgó formado por Jorge Urrutia, Román Gubern, Antonio Lara y Vicente Hernández-Esteve. Al director del trabajo y maestro, mi amigo Jenaro Talens. A mis padres y hermana que me facilitaron las condiciones necesarias para llevar a buen puerto esta empresa. A Vicente Domingo, autor de las fotos de *Caligari*, *El Último*, *Las tres luces*, *Railes*. A Jean-Louis Leutrat que me permitió extraer aquellas correspondientes a *Nosferatu* de su valioso texto. A Vicente Jarque, con quien tuve ocasión de discutir los capítulos dedicados al expresionismo y Weimar. A Cinemateca Alemana de Madrid que me brindó la ocasión de visionar algunos films de la época. A mis compañeros de CONTRACAMPO, Francesc Llinàs y J. G. Requena, gracias a los cua-

les pude asistir a una considerable retrospectiva del film alemán de los veinte en el Festival del Atlántico en 1984 para lo cual conté con el apoyo de José Manuel Marchante y Vicente Mora. Particularmente, a Juan Miguel Company quien, hace ya años, me ofreció mi primer libro sobre este tema y que, durante todo este tiempo, ha sido fuente inagotable de conocimientos, discusiones y aportaciones. Su biblioteca siempre estuvo abierta para mí y su generosidad intelectual ha sido impagable mucho antes incluso de que naciera una hermosa amistad.

Valencia, junio de 1985

I. El expresionismo y la vanguardia

«El universo de esta noche tiene la vastedad
del olvido y la precisión de la fiebre»

J. L. BORGES

1.1. SUPERREALISMO Y PRIMERAS VANGUARDIAS.

Durante largos años le fue otorgada al superrealismo la representación de los movimientos de vanguardia. Fuera debido a la sólida industria editorial sobre la que se asentaba y que le abrió no pocas puertas, fuera tal vez por el engalanamiento que le propiciaban sus manifiestos y su tono pontifical, lo cierto es que hablar de vanguardia implicó, antes que cualquier otra cosa, rendir culto al «surréalisme». ¿Qué quedaba, por el contrario, para aquéllos que al filo de los años diez dieron al traste con más de cuatro siglos de cultura narcisista? Briznas, sin duda. Nadie les negó — justo es confesarlo — el calificativo de impulsores, motores o pioneros. Pero poco más. Inocencia y juventud parecían definirlos, siempre —esto sí— pronunciando estas palabras con una sonrisa en los labios, más piadosa que irónica.

Y es que el *sistema* surrealista tuvo la astucia de absorber los estímulos parciales y rupturistas de las primeras vanguardias históricas, dotándolas de un programa fuertemente coherente en apariencia, pero que procedía por excesiva simplificación. Valgan como ejemplos la inconsistente e ingenua lectura bretoniana de Freud o los coqueteos de algunos superrealistas con el marxismo ortodoxo. Sin embargo, si el Superrealismo propone una salida integradora y estructural —digamos, por simplificar, en positivo— a la sectorialidad combativa de ciertas vanguardias, difícil resultaría, con todo, explicar por qué aquél ha tomado la delantera —e incluso eclipsado— a otras opciones no menos estructurales como son el dadá berlinés (por extraños motivos nada justificados, Dadá está ligado a Zurich para la historiografía) o el constructivismo soviético.

En todo caso, si bien es cierto que hay que conceder al Superrealismo grandes valores artísticos, no por ello habremos de dejar de combatir la mecánica correspondencia entre ortodoxia bretoniana y creación superrea-

lista. Más bien cabría hablar de «superrealismos», debilitando considerablemente su opción programática y revitalizando, no ya una poética en sentido estricto, sino aquello que el movimiento propicia de continuidad (y profundización) en las vanguardias. Pues, por radical que pueda parecer, la trayectoria de Breton consigue algo infrecuente: trasladar a sistema el caos, regular la espontaneidad y dar a la provocación la estructura de un crucigrama. En otras palabras, encubrir la deuda tras una nueva ordenación.

Este estado de cosas viene siendo contestado últimamente, si bien es largo todavía el camino por recorrer. Interesante como contrapunto del sistema superrealista ha sido el descubrimiento de la retórica poética de algunos poetas del 27 español frente a la ingenuidad sistémica de los franceses.

Sin embargo, resultaba urgente dirigir la mirada hacia las primeras vanguardias y revisar los apresurados motes con que habían sido tildadas para una lectura crítica —lo menos interesada posible— de su significado histórico. Quizá el fin de una época —fin de la modernidad, fin del arte—, quizá un resurgir del interés por el expresionismo, pero también un corte con la mojigatería política de izquierdas, han contribuido, y no en escasa medida, a hacer saltar a la palestra lo inacabado, fragmentario, antidogmático en su grito descompensado, de dos movimientos anteriores a la guerra: el futurismo y el expresionismo. El primero de ellos, censurado por sus coqueteos con el fascismo, no siempre tan evidentes como la crítica ha puesto empeño en demostrar: el carácter políticamente ambiguo del futurismo, potencialmente absorbible por cualquier línea rupturista, explicaría tal vez la dirección del futurismo soviético, tan incongruente en apariencia con los presupuestos marinettianos. El segundo, hartado de explicar por su absoluta dispersión, su escasez programática y su incierto devenir, tanto estético como político (Dadá, Neue Sachlichkeit, nacionalsocialismo, comunismo), ha venido siendo reducido a un equívoco catálogo o a una profesión de fe en personalidades. Y ambos, en sus grandes diferencias, puján hoy por darse a conocer forzando, codo con codo, a una relectura de las vanguardias.

La publicación sistemática que ha emprendido la editorial Mondadori de los olvidados textos futuristas ha puesto sobre el tapete —y Guillermo Carnero así lo indicaba en unas conferencias en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo—¹ la deuda (me atrevería a decir rapiña) que el surrealismo mantuvo para con el movimiento italiano. ¿O acaso, por sólo citar un ejemplo, las «palabras en libertad» y la imaginación sin hilos de Mari-

¹ CARNERO, Guillermo: «El futurismo como visión del mundo», conferencias pronunciadas en la UIMP, Santander, verano de 1984.

netti son otra cosa que la escritura automática bretoniana con otro nombre y doce años antes? En este sentido, mucho ha de decirse y poco tendría en ello que ganar la imagen del movimiento francés, al menos en lo que afecta a su originalidad.

1.2. EXPRESIONISMO

El expresionismo presenta, con todo, un caso singularmente confuso. Nada en él puede competir con otros movimientos de vanguardia. Y, sin embargo, creemos que su comprensión es imprescindible para cualquier acercamiento al clima de la Europa de la decadencia espiritual, de esta Europa que, antes de la catástrofe material de 1914, vivía la catástrofe espiritual como tímida premonición de la desolación de los campos de batalla. Digámoslo más claro: *el expresionismo es* —y es lo que intentaremos demostrar aquí— *el paradigma de la vanguardia, el movimiento en el cual el caos del referente se manifiesta como caos programático, como contradicción latente, y en el que la ingenuidad de la respuesta es signo inequívoco de su dificultad y debilidad consecuente.*

No en vano el título con que se le bautiza —expresionismo— tiene como único fin oponerse a la tradición impresionista.

1.2.1. *En el principio fue el nombre.*

Si un movimiento artístico nace con un nombre al que se adhiere un programa, manifiesto o declaración de principios, *el expresionismo sólo puede ser definido como un nombre sin cuerpo* (o con infinitos). Pero ¿y si ocurriera que el nombre no designa nada? De las definiciones, bastante literarias por cierto (curioso síntoma), de los contemporáneos e implicados en el asunto a las supuestamente científicas de la historiografía literaria o pictórica o incluso estética, se respira cierta incomodidad. Es como si el expresionismo pudiera únicamente ser descrito mediante la metáfora, quedando condenada al fracaso cualquier tentativa de aproximación teórica, como si el referente se resistiese a ser apresado en una definición, precisando de un *tour de force* semejante a las dudosas alegorías de un Juan de la Cruz.

Los tres sentidos que el término expresionismo parece designar, según extenuante repetición de los tratadistas, no hacen más que levantar acta de una impotencia. Decir que la palabreja en cuestión designa una característica del arte, literatura, música, etc. germánicos desde principios de siglo hasta la fecha, al movimiento alemán que tuvo lugar entre 1910 y 1922 y, al mismo tiempo, a una cualidad de énfasis y deformación expresiva rastreada en cualquier época, es tanto como no decir nada o contentarse con desmarcar

al expresionismo del naturalismo, de la mimesis, pero en absoluto esclarecer su nota diferencial —si la hubiere— respecto a otros movimientos de la misma época ni —claro está— ayudar a contemplar las distintas fases de su evolución, permaneciendo en la inmanencia o en la gratuita periodización, según los casos. En este sentido, resultan significativas las definiciones «a contrario», incidiendo en la pareja Impresionismo/Expresionismo.

Con todo, tal dificultad definitoria no ha sido óbice para la proliferación, desde todas las perspectivas y en todos los ámbitos, de las mismas.²

Procediendo de una voluntad metafórica —tal vez transposición del propio lenguaje del movimiento—, de una tentativa de oposición Impresionismo/Expresionismo o de una modesta pretensión parcial (y parcializadora) centrada en la pintura, la poesía, etc., lo cierto es que las definiciones suelen ser —más que inexactas o falsas— poco operativas:

Estas caracterizaciones y diferencias entre el Impresionismo y el Expresionismo no han de ser tenidas necesariamente por erróneas, aunque sí puedan resultar instisfactorias (...)... tampoco se dice mucho del Expresionismo al caracterizarlo mediante términos diametralmente opuestos a los anteriores, según los cuales este movimiento sería un arte referido al espíritu.³

² Una selección, por breve que fuera, de las definiciones que en torno al expresionismo han sido resultaría extenuante y abarcaría, a buen seguro, varios volúmenes. Para una panorámica exhaustiva puede el lector consultar el documentadísimo trabajo de recopilación realizado por Thomas Anz y Michael Stark: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982. En este texto que sobrepasa las 700 páginas aparecen recogidos tanto manifiestos de la época, extraídos de variadísimas revistas, como estudios retrospectivos. Asimismo, están contempladas las más diversas perspectivas y enfoques, desde las sectoriales (pintura, teatro, literatura, etc.) hasta los más complejos estudios sobre pensamiento (debate en torno al espíritu de la utopía, política, psiquiatría, etc.). Otro texto de interés en este sentido recopilador lo constituye *Theorie des Expressionismus*, preparado por Otto F. Best (Stuttgart, Reclam, 1976, revisado y mejorado en 1982). Una recopilación más breve de definiciones, clasificadas según el aspecto al que se concede mayor importancia, se halla en Falk, Walter: *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 529 a 535.

Otro texto fundamental es el preparado por Lionel Richard para un monográfico de la revista *Obliques: L'expressionisme allemand*, París, Borderie, 1981. O también el propio de Richard: *Del Expresionismo al nazismo*, Barna, Gustavo Gili, 1979. Otra serie de textos muy documentados son los de Jean-Michael Palmier: *L'expressionisme comme révolte. Apocalypse et Révolution*, París, Payot, 1978; *L'expressionisme et les arts: 1-Portrait d'une génération*, París, Payot, 1979; y *L'expressionisme et les arts: 2-Peinture-Théâtre-Cinéma*, París, Payot, 1980.

Todo ello al margen de los múltiples textos de documentación inferior o de segunda mano, o bien de los parciales que se limitan a alguna de las artes y cuya reseña sería interminable. Es, sin embargo, lamentable la escasez de material disponible sobre el tema en lengua española.

³ FALK, Walter: *op. cit.*, pág. 533.

O, por el contrario, ¿habrá que resignarse a emplear una fórmula con valor auxiliar con plena conciencia de su insuficiencia, como insinúa Martini?

Consideramos que no hay disquisición terminológica en torno al expresionismo que no deba partir del desajuste original término/concepto. Y ello porque los historiadores no han reparado demasiado en un hecho: el arranque científico de los términos impresionismo y expresionismo. Y se han esforzado en modelar una forma vacía rellenándola de sentidos más o menos precisos, persiguiendo la mayor concreción —error en el que no caían los contemporáneos, provistos de un singular tono metafórico— que permitiese dar con el carácter diferencial del expresionismo frente al fauvismo, cubismo, futurismo, suprematismo, etc. Y es que dichos términos tienen su origen en la crítica periodística y fueron acuñados en un tiempo carente de perspectiva histórica.

1.2.2. *El «debate sobre el expresionismo»*

Si las distintas aproximaciones al movimiento no se han limitado al enfoque parcial y han intentado apresar el «alma» del expresionismo, parece debido a la intuición de que en él se debate algo no demasiado concreto y específico. No en vano muchas de las definiciones que conocemos podrían aplicarse sin demasiado esfuerzo al futurismo o al cubismo también; algunas, al romanticismo alemán; otras, incluso al gótico septentrional (!). Esto debe ponernos sobre aviso acerca del problema: un término que sea capaz de integrar a Kafka (?) y a Kandinsky, a Trakl y a Kaiser, a Schönberg y a Nolde, no es extraño que corra el riesgo de la imprecisión. Si, por otra parte, tal movimiento no excluye el pasado histórico, sino que lo depura y selecciona (a diferencia del futurismo, Dadá, etc.), la dificultad se acrecienta por momentos hasta llegar a ser insalvable.

Detengámonos en un hecho en alto grado revelador de lo que aquí se juega. En el curso de los años 1937 y 1938, la revista *Das Wort* reprodujo en varios de sus números una serie de intervenciones retrospectivas que, desde un enfoque marxista, abordaban el tema del expresionismo. La polémica, en su mayoría vertida hacia la utilidad política, no reviste hoy excesivo interés en la medida en que buena parte de sus participantes solían proceder a una condena o defensa ética del movimiento (Bernhard Ziegler, seudónimo de Alfred Kurella, quizá sea el más radical en el primer sentido). Sí cabe, no obstante, retener tres aportaciones⁴ por sus repercusiones y porque representan una actitud analítica y crítica respecto a las vanguar-

⁴ Para las abundantes intervenciones sobre este debate, véase el volumen recopilado por Han-Jürgen Schmitt: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismus-*

dias. En su conjunto nos referimos a Georg Lukács (*Es geht um den Realismus*; un artículo de 1934 —«Grosse und Verfall des Expressionismus»— siendo más mecánico y esquemático), Ernst Bloch («Diskussionen über Expressionismus») y un conjunto de artículos más amplio de Bertolt Brecht que citaremos oportunamente.

Lukács parte de un principio —la incuestionabilidad del realismo como correspondencia con la teoría leninista del reflejo— y, desde este presupuesto, llega a condenar no ya —y esto es para nosotros lo esencial— al expresionismo como escuela determinada, sino a una poética tan amplia que es capaz de digerir en su interior desde Joyce hasta el Superrealismo, y cuyo contrapunto resulta ser la generación de realistas modernos encabezados por Gorki y Heinrich Mann. En esta oposición puede leerse una clave: si Lukács reprocha al expresionismo su escapismo, su atencencia a la superficie de la realidad en descomposición, este reproche debe ser extensible a la práctica totalidad de la vanguardia (e incluso a cierta no vanguardia) si consideramos que el centro de la discusión se orienta en torno al término «Montaje».

Por ello, Lukács aplaude la opción de Bloch de localizar la discusión en términos de la corrección o no del procedimiento de montaje en la vanguardia. Que Lukács lea reaccionarismo en el deseo de proclamar verdades eternas o describa el hundimiento del expresionismo tras la primera oleada revolucionaria, cuando la consciencia de las masas desborda a estos ideólogos, supone un reduccionismo que no nos interesa ya tanto para nuestro objeto.

Bloch, por su parte, desvela el desconocimiento directo del movimiento expresionista por Lukács y su insuficiente historización, lo que lleva a éste a caer en un sociologismo simple. En todo caso —como señala Wiegmann—, la oposición es metodológica y no sólo aplicativa.⁵

Pero recuperemos el tema allí donde lo habíamos dejado: la polémica marxista sobre el expresionismo, al colocar el tema del montaje y la teoría del reflejo como puntos en conflicto, está en realidad enfocando al movimiento en cuestión como el primer paso, amplio y aglutinador de la vanguardia. O, como preferimos decir nosotros: paradigma de la primera vanguardia. Poco importa que se pueda hoy comulgar con alguna de las posi-

konzeption, Frankfurt, Suhrkamp, 1973. En particular, interesan los artículos siguientes: Lukács, Georg: «Es geht um den Realismus», págs. 192 a 230; Bloch, Ernst: «Diskussionen über Expressionismus», págs. 180 a 191; Brecht, Bertolt: «Die Expressionismusdebatte», págs. 302 a 303; *«Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie», págs. 309 a 317; «Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie», págs. 321-322.

⁵ WIEGMANN, Hermann: *Ernst Blochs ästhetische Kriterien und ihre interpretative Funktion in seinen literarischen Aufsätzen*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1976, pág. 123.

ciones en litigio o convenir con Bloch en que la ruptura expresionista ha de abocar al Superrealismo, el hecho es que estos autores nos dan la clave efectiva con la que indagar: el debate sobre el expresionismo es, en última instancia, un debate sobre la vanguardia europea y sobre la descomposición del arte.

La intervención de Brecht, en la que se advierte el reproche de «formalismo» a la teoría del realismo estrecho, aclara algo el carácter equívoco del expresionismo: tal tendencia artística fue algo contradictorio, heterogéneo e, incluso, confuso, llegando a elevar dichas notas, junto a la impotencia, a principio. Pero, aun reconociendo estos equívocos, Brecht reivindica su carácter rupturista, pues, si bien es cierto que pronto se reveló lo limitado de una rebelión contra la gramática, no lo es menos que cualquier liberación debe ser tomada en serio. Y, en este sentido, admite la discusión en torno al término de montaje defendiéndolo de los malentendidos (sabemos su concepción dialéctica del mismo).

Tal vez haya sido Theodor W. Adorno quien nos aproxime a la idea central para interpretar el expresionismo, pues si bien le reprocha su calor animal y la defensa del «Yo absoluto», en una de sus paradojas le otorga la capacidad de haber generado en su protesta obras que no pueden serle adscritas. Esto es, que el expresionismo debe ser valorado no sólo por lo que materialmente es, sino por aquello que hizo posible.⁶

Difícil es mantener la ficción de un movimiento o escuela concreto y presto a ser definido; es más razonable, por lo que parece, delimitarlo admitiendo que su comprensión es inseparable de la misma vanguardia a la que, en determinado momento, representa emblemáticamente.

Hay, sin embargo, algo en el expresionismo que no es explicable desde el espíritu rupturista ni constructor de la vanguardia. Pues en él se dan cita los atavismos más irracionales procedentes del arcano romanticismo alemán. Desde esta óptica, si conviene regular el vínculo que une el expresionismo al resto de las primeras vanguardias, no parece pertinente perder de vista los lejanos, pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos sólo explicables desde la noción de lo siniestro freudiano. Es lo siniestro y la angustia que surge del fondo del espíritu gótico septentrional un curioso contrapunto al espíritu vanguardista (algo que falta en el resto de las vanguardias y que recuperará cierta pintura surrealista), y también es esta contradicción lo que pudiera ayudar a explicar el carácter no efímero de la sensibilidad expresionista (frente a otros movimientos) y el renovado interés que suscita en la actuali-

⁶ ADORNO, Theodor W.: «Auferstehung der Kultur in Deutschland?» in *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Frankfurt, Suhrkamp, 1971, págs. 25-26.

dad, no como estudio arqueológico, sino como espíritu inequívocamente presente en la moderna obra de arte.⁷

1.3. POR UNA DEFINICIÓN

Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa subterráneamente la historia del arte con un período en el cual la cultura occidental se aproxima a su fin, osaríamos afirmar que *el expresionismo va a ser el síntoma de dicho fin*. O, dicho de otra manera, el instante en que el espíritu de «Abstraktion» de que hablara Wilhelm Worringer, característico del hombre primitivo y de su agorafobia espiritual, viene a coincidir con el derrumbe de un mundo, y el temor primigenio halla una confirmación en la incertidumbre de Occidente, el expresionismo pasa a ser el paradigma de la duda agresiva. Y aquí reside el carácter «específico» del expresionismo. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del signifiicante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo alemán.

Profundamente agresivo en su disolución del universo ideológico-estético de la Europa salida del Renacimiento —esta característica la comparte con el futurismo o el cubismo—, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por esto que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo es verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico. Y ésta es la diferencia esencial entre el romanticismo alemán y el movimiento expresionista: sólo en el preciso instante en que el positivismo decimonónico se ha agotado, ha demostrado su incapacidad para dar la última salida feliz al Occidente capitalista, el expresionismo puede ser realmente revolucionario, caóticamente revolucionario, pero perpetuamente abierto y enseñando sus fauces que no son ni más ni menos que sus fisuras, su radical debilidad.

⁷ Un sugerente estudio en esta dirección es «Angustia y abstracción» de Eduardo Subirats (in *El descrédito de las vanguardias*, Barna, Blume, 1980, págs. 66 a 89). A esta problemática apunta la celeberrima Tesis Doctoral de Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper Co., 1908 (traducción española en México, F. C. E., con el título *Abstracción y Naturaleza*, 1953). O, en cierto modo, W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barna, Barral Editores, 1973. Bibliografía al respecto puede hallarse en abundancia en los textos y manifiestos citados en la nota 2, particularmente en *Expressionismus. Manifeste und Dokumente...* En lo que respecta a la actitud frente al espacio, véase Van de Ven, Cornelis: *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981, partes tercera y cuarta, etc.

Por ello es consustancial a este movimiento la ausencia de programa, la ambigüedad y el caos. En su debilidad radica su fuerza. Y, asimismo, el expresionismo como síntoma del final de una época, como paradigma de la primera vanguardia, quedaría aniquilado como fuerza revolucionaria con la Primera Guerra Mundial. Su reconversión política, formalismo a ultranza o impecable cinismo, serán signos de otra época, aquella que se erigió sobre el pilar de la estabilización (cualquiera que fuese su dirección) o de la barbarie.

II. La República de Weimar y el Expresionismo

«La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera.»

WALTER BENJAMIN

2.1. PARÉNTESIS SOBRE LA CULTURA DE WEIMAR

Suele afirmarse que cada siglo posee unos años que lo definen histórica, ideológica y culturalmente. Si ello fuera cierto, no resultaría nada insensato ofrecer el titulillo en cuestión de nuestra centuria a los años veinte. En efecto, ya que tres de los modelos que la habrían de definir se inscriben en descarnada e insólita contradicción en estos tortuosos, revolucionarios o «rugientes» años veinte. Los problemas que debe arrostrar una revolución proletaria (y en su seno el debate revolución permanente/socialismo en un solo país no es más que un camino que se bifurcará a perpetuidad) para la edificación del socialismo, el proyecto wilsoniano que había de precipitarse aparatosamente en el vacío en 1929 y la desviación de la juventud y las clases medias, desbordando la teoría marxista clásica, hacia el fascismo, son algo más que síntomas de la radical encrucijada en que se hallaba la época. Hay, además, una razón que no deja de extrañar a quien se aproxima a estos años: la implicación de aquellos que la abordan. En otras palabras, *su absoluta actualidad*, teñida de cierto temor, pues de esta década no suele hablarse con distancia, sino, sobre todo, éticamente.

Y esta ética, exigente de un análisis perentorio, viene secundada por la proclamación militante, como para exorcizar los fantasmas que todavía parecen planear en nuestra sociedad de hoy. Diríase que las credenciales políticas deben ser mostradas antes incluso de acometer el estudio: el lugar desde el que se habla, aún incurriendo en el mayor de los infantilismos, debe ser proclamado con el fin de evitar sospechas. Precauciones, pues,

que no son sino la otra cara de la prevención y que se ven singularmente magnificadas al tratarse de uno de los modelos enunciados arriba: el de la República de Weimar.

2.1.1. *Cuestión de método*

La presentación de dos coloquios sobre la época coincide en el trazado de un puente —no siempre mimético— entre los veinte weimarianos y la sociedad posterior a la Segunda Guerra Mundial, tratando de poner en claro dichos vínculos de modo crítico. Así se pronuncia, por una parte, Alfred Marchiorini en su prólogo a las ponencias presentadas en el Congreso de Munich en 1961;¹ por otra parte, Giovanna Grignaffini y Leonardo Quaresima en la ponencia inaugural al Congreso *Cultura di massa e istanze proletarie nel cinema della Germania di Weimar (1923-1932)*, organizado por el *Assessorato alla Cultura de la Comuna di Modena*.²

Y esto por sólo dar una muestra de lo que decimos y no referirnos a las múltiples comunicaciones que insisten sobre el particular. Por otra parte, tampoco parecen gratuitos dos hechos: que sean los países marcados históricamente por el movimiento fascista los que toman la iniciativa en la empresa y que haya sido necesaria una pausa histórica para, alejado el terror, poder analizar con la mayor precisión posible esta época. Incluso en 1972, presentando la *Histoire du cinéma nazi* de Francis Courtade y Pierre Cadars, aclaraba Raymond Borde los tabúes que convenía vencer a la hora de abordar, sin ser sospechoso de connivencia con la «peste negra», un arte hitleriano o rodeado de hitlerismo.³

Si traemos esto a colación es porque la censura ética y política al período hitleriano ha subjetivizado hasta tal punto el estudio de la Alemania de las tres primeras décadas del siglo que ha hecho caer a muchos historiadores en dos errores metodológicos de sobra criticados por el marxismo: el determinismo mecanicista en la relación entre estructuras y la concepción causalista de la historia. Como plasmación de este impensado método, muchos han cometido el error de leer retrospectivamente la historia de la Alemania vanguardista y, sobre todo, la de la estabilización como fase que inexorablemente había de desembocar en la barbarie nacionalsocialista. Par-

¹ MARCHIORINI, Alfred: «Prólogo» a Reinisch, Leonhard, *Sociología de los años veinte*, Madrid, Taurus, 1969, pág. 11.

² GRIGNAFFINI, Giovanna y QUARESIMA, Leonardo: «La 'Nuova Oggettività': fanatica rassegnazione, debolezza d'acciaio» in *Cultura e Cinema nella Repubblica di Weimar*, Venecia, Marsilio Editori, 1978, págs. 11-12.

³ BORDE, Raymond: «Préface» a Courtade, Francis y Cadars, Pierre: *Histoire du cinéma nazi*, París, Eric Losfeld, 1972, pág. 8.

tiendo de una culpabilización de la ambigüedad, han acabado por desconocerla y, acto seguido, negarla.

Buena prueba de este método es el texto clásico de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler*.⁴ El autor descubre en el cine un reflejo del «profundo perfil psicológico» que caracteriza a un país, las tendencias del inconsciente colectivo y los procesos mentales ocultos de las masas. Por su propia constitución —las películas son resultado de un trabajo colectivo (particularmente en Weimar) y se dirigen a la multitud anónima—, la pantalla alemana, fuertemente enraizada en la clase media, ejemplifica, ya desde 1919 (incluso antes) las irrefrenables tendencias que hallarán salida en el nacional-socialismo: desdoblamiento de la personalidad, idea de Destino aciago, procesión de tiranos, etc. ¿Acaso resultaría inexacto decir que Kracauer y quienes proceden de idéntico modo están recomponiendo una historia lineal y que, obcecados por lo que fue el resultado final de la República de Weimar, pretenden negar sus contradicciones y leer unilateralmente su compleja historia? ¿Y no es esto acaso evacuar el principio de la contradicción de la historia?⁵

2.1.2. *La ambigüedad weimariana*

De contradicción se trata, pues resulta difícil penetrar la historia de esta tortuosa (y torturada) República sin erigir precisamente aquella en su principio rector. Y es que partir de la ambigüedad estructural de Weimar es aceptar la contradicción, no reducirla. Su propio encuadramiento así lo deja explícito: la derrota, la miseria, la inflación y la ocupación de Renania, por un lado; por otro, la depresión y el desempleo.

Ambigüedad que debiera ser leída como síntoma de la debilidad e indecisión a todos los niveles, producida por la nueva posición que ocupa el imperio alemán en el concierto económico, social, político e ideológico de la nueva sociedad capitalista avanzada, y que dejó una impresionante huella en el corto espacio de una generación.

Porque Alemania fue foco cumplido de un conflicto diferido y desplazado: aquel que enfrentaba los modelos económicos y políticos wilsoniano y leninista, experimentados en otros estados más decididos. A lo cual se viene a añadir una legendaria herencia: el conservadurismo alemán.

⁴ KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, págs. 9 a 19.

⁵ Para una crítica desde el estructuralismo marxista, pero válida también desde ópticas distintas: véase Althusser, Louis. «Los defectos de la economía clásica. Bosquejo del concepto de tiempo histórico» in *Para leer El Capital*, México, siglo XXI, 1969, pp. 101 a 129.

De este modo, el incontrolable despegue económico y la burocratización consiguiente a una nueva estratificación social (advertida y estudiada ya por Max Weber) quedaba lastrado por el receloso peso del conservadurismo histórico que, con los fracasos de la teoría marxista clásica y la endeble capacidad conciliadora de los dirigentes weimarianos (ni los *Vernunftrepublikaner* ni los intentos racionalistas restañadores del *Frankfurter Zeitung* lograron nada estable) dio lugar a ideologías tan confusas como apropiables, tales la propuesta por Freyer (*Revolution von Rechts*) o la de Moeller van der Bruck, quien en 1922 publica su célebre *Das dritte Reich* adhiriéndose a Marx y enfrentándose al conservadurismo arcaico, al socialismo sindicalista y a la burguesía liberal.

Tal confusión baña, pues, el conjunto de estructuras de la sociedad weimariana cuya particularidad reside en el vertiginoso acceso a una sociedad nueva en la que la misma herencia resulta difícilmente reconocible. De ahí que el estupor, el extremismo político, el ostracismo y las soluciones radicales no fueran tan paradójicas como a simple vista pudiera parecer y, en cualquier caso, todas ellas tomarán como blanco para sus dardos las conciliadoras estructuras de la moderna sociedad surgida del desastre de la Primera Guerra Mundial y del fracaso revolucionario de los spartakistas.⁶

2.2. LA ESTABILIZACIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA

Casi en el preciso instante en que se proclama la República de Weimar y sus dirigentes firman el armisticio que dará fin a la cruenta guerra del 14, se produce un fenómeno generalizado de institucionalización del movimiento expresionista. Fischer publica en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo titulada *Die Erhebung* al cuidado de Al-

⁶ De entre la abundante bibliografía que durante los últimos años se ha prodigado al respecto y junto a los dos representativos Congresos ya reseñados, conviene destacar el minucioso estudio de Rusconi (*La crisi di Weimar. Crisi di sistema e sconfitta operaia*, Turín, Einaudi, 1977) en donde el autor pasa revista a las estructuras económicas y sociales del nuevo Estado al tiempo que analiza la relación existente entre socialdemocracia/lucha y fractura obrera/disolución de la República. Véase también el texto de producción reciente de W. Laqueur (*Weimar. A cultural History 1918-1933*, Londres, Weindenfeld and Nicolson Ltd, 1974), de especial relevancia en el análisis de la posición de los intelectuales de izquierda y la vanguardia respecto a las estructuras del Estado. En traducción castellana —y por no proliferar en la reseña de todos aquellos textos que, partiendo del expresionismo, abordan también a la República— dispone el lector de Richard, Lionel (*Del Expresionismo al nazismo*, Barna, GG, 1979 (el texto original francés es de 1976), de carácter más narrativo pero bien documentado y Gay, Peter (*La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*, Barna, Argos Vergara, 1984. Original inglés de 1968.)

fred Wolfenstein; casi al mismo tiempo Rowohlt da a la luz *Menschheitsdämmerung*,⁷ la más famosa colección de poesía expresionista y, un año más tarde, un volumen dedicado a la prosa (*Die Entfaltung*), al cuidado respectivamente de Kurt Pinthus y Max Krell. Todo lo cual supone la aceptación como valor cultural del expresionismo. Contrapartida inevitable de tal institucionalización es la detención experimental y la superación de las audacias de la vanguardia. En otras palabras, tiene lugar una divulgación —incluso, lexicalización— de los códigos, crípticos otrora, del expresionismo, hasta el punto de que —como radiografía Th. W. Adorno—⁸ podría afirmarse que los hallazgos expuestos multitudinariamente en estos años son, en realidad, logros de alrededor de 1910. Así, pues, el expresionismo encuentra por primera vez su público; pero tal aceptación masiva, unida a la inviabilidad de la utopía tras el fracaso, debilita su afán rupturista (ética y estéticamente). Y es que la cultura impuesta en esta nueva fase de estabilización es la racionalización: inscrita la vanguardia en la nueva cultura de masas, la compleja estratificación que caracteriza a Weimar ha de ser en adelante representativa de su modernidad, actualidad que poco tiene que ver con los prejuicios criticados al comienzo de este capítulo.

La respuesta a este proceso estabilizador habría de venir por otros caminos, tales como Dadá; pero, aun así, no ha de carecer de contradicciones. Un ejemplo profundamente sintomático de la ambigüedad weimariana lo constituye la denominada *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). Su promotor, Gustav Hartlaub, relaciona su espíritu con el sentimiento generalizado en Alemania de cinismo y resignación que sigue a un período de exuberantes esperanzas. Sin embargo, una revisión detallada del movimiento revela que las audacias vanguardistas no han desaparecido, que si, como E. Collotti propone,⁹ la Nueva Objetividad es la única expresión verdaderamente característica de la era weimariana, lo ha de ser forzosamente en un doble sentido: integración de la vanguardia, por un lado (no expulsión ni retorno a naturalismos periclitados); retorno, por otro (falsificado y fraudulento,

⁷ La última edición de este texto que valió al expresionismo poético su divulgación masiva data de 1983 (Ernst Rowohlt Verlag, Berlín).

⁸ ADORNO Theodor W.: «Jene zwanziger Jahre» in *Eingriffe. Neun Modelle*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, pág. 59.

⁹ La revisión detallada que auspicia la retrospectiva *Aspekte der «Neuen Sachlichkeit» / Aspetti della «Nuova Oggettività»*, Munich/Roma, junio-septiembre, 1968, recogida en el texto de la editorial Firenze, Centro DI a cargo de Emilio Bertoni, pone de relieve las semejanzas insospechadas entre collages y fotomontajes dadaístas y otros de la Nueva Objetividad, por ejemplo. Todo ello, problematizando el terreno de estudio, puede contribuir en buena medida a desechar simplismos que pretenden la ruptura con la vanguardia para el movimiento, también ambiguo y cínico, que Hartlaub sancionara.

diría Benjamin),¹⁰ a una poesía de lo real, a lo decorativo de la miseria. De lo que se desprende una doble indefinición no menos definitoria ideológica y artística. Pues la Nueva Objetividad introduce y desarrolla un vínculo entre la ideología y el arte que está todavía en sus orígenes, pero cuya proyección en el futuro será indefectible: la mediación de la técnica. Dicho con otras palabras, la Nueva Objetividad, en el terreno artístico, es, como Weimar en el político y social, una muestra inequívoca de la nueva estructura de la cultura de masas. Fetichización de la técnica, sí; pero, en el extremo opuesto, una nueva consideración de la cultura de masas en una voluntad revolucionaria (B. Brecht). Lo cierto es que —se quiera o no— la radical actualidad de Weimar no puede cifrarse en sólo temores políticos, sino en su valor de modelo de una sociedad en la que el arte vendrá impregnado de técnica (incluso de reflexión sobre la misma), lo que lo ha de configurar como «arte moderno» y postvanguardista. Es lógico, en este nuevo ámbito, concluir que el profético expresionismo había de sucumbir en una sociedad y ambiente cultural e ideológico que le era extraño o bien integrarse al mismo perdiendo precisamente los rasgos que lo definían e individualizaban antaño.

Por todo ello, sin descalificar la presión que ejerce la cultura de la «expresión» sobre la de la «racionalización» (lo que Tomás Maldonado ha denominado *le due anime di Weimar*),¹¹ consideramos que la primera viene, aun de modo contradictorio, convirtiéndose en retórica en beneficio de la racionalización, en su más amplio sentido.

¹⁰ El más violento texto de Benjamin tal vez sea «El autor como productor» in *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975. Un estudio en profundidad en torno a la cultura de masas y el posicionamiento de Adorno y Benjamin se encuentra en la espléndida Tesis Doctoral sobre la Estética del primero por Vicente Jarque, inédita.

¹¹ MALDONADO, Tomás: «La due anime della cultura di Weimar» in Quaresima y Grignaffini, ya cit., pág. 89.

III. El cine de la República de Weimar

«Algunos creen que al lado del gran engaño original todavía se organiza en cada caso un pequeño y especial engaño para ellos exclusivamente; es decir, que cuando se representa en escena una obra de amor, la actriz, además de la falsa sonrisa para su amante, tiene una especial e insidiosa para el determinado espectador en el gallinero. Esto es ir demasiado lejos»

F. KAFKA

INTRODUCCIÓN

La vanguardia artística acogió —articulándolo o no en un discurso— con buenos ojos al cinematógrafo. Ciertamente es que la dirección dominante (industrial) de éste había de arrinconar ciertas tentativas experimentales. Sin embargo, parece hoy evidente que una historia del cine no institucional (y esto aún precisaría de matización en el cine alemán de los veinte) está todavía por escribir.

Todo ello conforma una línea siempre a la sombra del modelo de representación dominante y que, no obstante, se hace imperioso estudiar de modo sistemático. En esta dirección, también la crítica y la historiografía se han hecho eco de una sospechosa identificación cine-narrativa, dejando de lado los aspectos poéticos, al menos aquellos cuyo sistema despreciaba la narratividad o la situaba en segundo plano. Justo es reconocer que personalidades individuales han sido rescatadas e incluso brillantemente analizadas (por ejemplo y casi únicamente Eisenstein y Vertov), pero el estudio de conjunto no ha sido todavía abordado.

El problema es delicado, por cuanto ha impuesto una lectura unidireccional, estúpidamente reductiva o «vorazmente narrativa», de manera que un *tour de force* ha sido necesario cada vez que un investigador pretendía desvelar el funcionamiento vertical, poético, en un texto narrativo, produciendo cierto estupor ya que debía reformular los principios que sustentan al texto artístico antes de acometer la tarea.¹ Así, una tendencia latente del

¹ Como en tantos otros aspectos, Eisenstein fue un pionero evidenciando el tono poético incluso en la narrativa de Émile Zola «Les vingt piliers de soutènement» in *La non-indifférente nature*, 1. Un desarrollo novedoso del tema se halla en la Tesis Doctoral de Juan Miguel

cine ha pasado a serlo también de la crítica, pues ésta ha venido ubicándose preferentemente en el lugar más cómodo, el del cine dominante, sirviendo de baluarte a la prolongación de su dominación. De este estado de cosas ni que decir tiene que la vanguardia no se ha visto precisamente favorecida.

3.1. EXPRESIONISMO, REPÚBLICA DE WEIMAR Y CINE

Ya indicamos a propósito de la República de Weimar que después de la guerra se había agotado la capacidad contestataria del expresionismo y que entraba Alemania en una época de estabilización que habría de limitar considerablemente el experimentalismo de los primeros vanguardistas. Nos hallamos, pues, en la fase que S. Vietta calificó de «crisis estructural del expresionismo».² Fase teñida de cinismo, de desilusión que, por cierto, no tenía mala venta. Sólo el teatro expresionista hace una aparición tardía, si bien los textos habían sido escritos con anterioridad, aunque jamás puestos en escena hasta 1916. La respuesta a dicha estabilización habría de proceder de movimientos más adecuados, política y estéticamente, a la situación de posguerra como Dadá, cierto constructivismo y la facción de los «veristas», quienes arremetieron con virulencia contra el misticismo en decadencia de los expresionistas y su integración estética, una vez vaciados de poder contestatario.

No obstante, el caso del cine es en extremo curioso, pues sólo se impuso tras el paso a manos privadas de la U. F. A.³ y la proclamación de la República de Weimar, con la consiguiente firma del armisticio.

Company a propósito de los orígenes del cine y la narrativa decimonónica (Segunda Parte). Otro ejemplo lo constituye la Tesis Doctoral de J. G. Requena sobre el cine de Douglas Sirk (defendida en la Universidad Complutense de Madrid en diciembre de 1984, inédita) o el libro en prensa de J. Taléns (*El ojo tachado*) en torno al cine de Luis Buñuel y, en concreto, *Un chien andalou*.

² Citado por ENGELBERT, Manfred: «Considérations sur l'histoire du cinéma allemand des années vingt» in *Trois moments du cinéma allemand*, núm. especial de *Cahiers de la Cinématèque* Toulouse, 1981, pág. 28.

La creativa e interesada acogida de ciertos expresionistas literarios hacia el cine queda manifiesta en la edición que en 1913/1914 realizó Kurt Pinthus: *Das Kinobuch* (Kinostücke), Zurich, Arche (hoy en edición de 1963 con nuevo prólogo del propio Pinthus), en el cual, entre criterios algo confusos, ya se planteaba la búsqueda de una especificidad cinematográfica frente a las otras artes. (Págs. 19-20.)

³ Esta productora se creó por una resolución del Alto Comando Alemán en noviembre de 1917 con el cometido de hacer propaganda en favor de Alemania de acuerdo con las directrices gubernamentales. Fue resultado de la fusión de la Messter Film, la Union de Davidson y de las compañías controladas por la Nordisk. Sólo pasó a ser empresa privada tras el fracaso de la Primera Guerra Mundial.

3.1.1. El tema de los precedentes

Un breve paréntesis debe ser abierto para dar entrada a un problema que los historiadores han despachado sin más: el de los llamados «precedentes» del cine expresionista. Kracauer, por su parte, los encuadra en el «período arcaico» (1895-1918) seleccionando cuatro films —*Der Student von Prag* (1913), *Der Golem* (1915), *Der Andere* (1913) y *Homunculus* (1916)— en la medida en que prefiguran temas importantes de la posguerra.⁴ Lotte H. Eisner habla de génesis refiriéndose a la aparición en las pantallas de *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Robert Wiene, 1919),⁵ hecho que los historiadores admiten sin apenas justificación alguna. Es Jean Mitry quien llega a precisar por primera vez esta idea:

...hablar de investigación pura o de cine de vanguardia antes de 1920 carece de sentido (...) De hecho, fue con *Caligari* y el expresionismo cuando los movimientos llamados de «vanguardia», es decir, el conjunto de investigaciones *aplicadas al cine*, se desarrollaron, venidas de la pintura, del teatro o de la literatura.⁶

La dificultad (imposibilidad en muchas ocasiones) de revisar estos films, muchos de los cuales se han perdido para siempre mientras otros se hallan en condiciones más que precarias de conservación, contribuyendo a suponer —a falta de algo mejor— el buen criterio del maestro, quien tuvo ocasión en su juventud de visionar muchos de estos textos. Parece, con todo, que el problema ha de ser planteado con toda su crudeza y promoverse un acercamiento de los investigadores hacia este período de los predecesores, dado que la propia metodología histórica de Mitry procede en ocasiones por condenas según un prejuicio histórico muy al uso, a saber, la justificación de su propia teoría del cine. Es por ello que su voz, por respetable y valiosa que sea, no puede erigirse en dogma exento de explicación.

Sin embargo, es evidente que las fuentes de renovación (o de constitución) del cine de Weimar proceden de épocas posteriores o coetáneas a la realización de estos films, por lo que el cine «expresionista», tal y como se configuró en 1919, no podía existir con anterioridad. Nos referimos a los

⁴ KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, págs. 21 y ss.

⁵ EISNER, Lotte H.: *L'écran démoniaque*, París Eric Losfeld, Le terrain vague, 1965, cap. 2.

⁶ MITRY, Jean: «Futurisme, expressionisme et cinéma» in *Le cinéma expérimental*, París, Seghers, 1974, págs. 38-39.

experimentos teatrales de Reinhardt y los de los expresionistas,⁷ y al cine sueco, quienes potenciaron los efectos de iluminación entendidos como elementos de formación del espacio, un modo de interpretación del actor, etc. Queda, empero, por establecer cuál es la parte que corresponde a los denominados «precursores» en la edificación del modelo de representación expresionista en el cine.

3.1.2. Experimentación y estabilización

Volviendo al tema en el que nos detuvimos hace un instante, resulta lógico pensar que las exigencias de público del cine, la presión de su carácter espectacular había forzosamente de conducir a una simplificación de los códigos, casi cabalísticos para el alemán medio, de los primeros años de la centuria. Tampoco parece arriesgado considerar que, toda vez que dichos códigos se hallaban en fase de divulgación-simplificación-institucionalización, la introducción de distorsiones no debía resultar incompatible con el consumo de estos films. Debido a ello, el cine «expresionista»⁸ partió desde el comienzo de un pacto: si su elaboración formal, colegiada y lograda con ayuda de grandes discusiones en sesiones de trabajo en las que participaba todo el equipo técnico, practicaba una estilización deformante de difícil comprensión y consumo proyectivo, ciertas exigencias «normalizadoras» de índole narrativa generalmente hubieron de atenuar el impacto de las otras. Un inconfundible ejemplo lo constituye la historia de *Das Kabinett des Doktor Caligari*:⁹ desprovisto de la historia marco que lo encuadra hoy, el guión de Hans Janowitz y Carl Mayer se pretendía, amén de la crítica institucional, delirante y vanguardista, apoyándose en la participación de los decoradores Walter Reimann, Walter Röhrig y Hermann Warm. La sugerencia de Fritz Lang, encargado por Erich Pommer en un primer momento para la realización del film y que fue acogida por Robert Wiene, inscribe los «abusos» vanguardistas en un corsé narrativo fuertemente verosimilizado (?), la coherencia en el punto de vista de un loco, logrando así una justificación de la deformación. El criterio espectacular está sin duda presente en este consejo de Fritz Lang.

⁷ Como señala Lotte Eisner —«Contribution à une définition du film expressionniste», *L'Art, L'Expressionnisme*, Aix en Provence, 1964— Reinhardt nada tenía de expresionista, sino que «se había servido de modo netamente impresionista de la astuta magia del claroscuro, de esta luz a lo Rembrandt suavemente moldeada por las sombras» (pág. 83).

⁸ El entrecorillado señala lo impreciso de la terminología.

⁹ Que el caso no es insólito lo muestra otro film sometido a una fuerte deformación —*Das Wachfigurenkabinett*—, en el cual los primeros relatos están justificados por el fabular de un escritor, el último por una pesadilla de que es presa.

Poco importa si el prólogo y el epílogo muestran cierta tortuosidad (siempre, en todo caso, inferior al cuerpo central del film), pues lo que resulta significativo es que el espíritu de la expresión debía ser contenido por los imperativos comerciales y narrativos. Lang expone cómo hubiera rodado él *Caligari*:

Si yo hubiera dirigido la película, hubiera tratado el prólogo y el epílogo sencillamente de una manera completamente realista, para expresar que ahí se trata de la realidad, mientras que la parte principal describe un sueño, la visión de un loco.¹⁰

3.1.3. La definición del expresionismo en el cine

3.1.3.1. Enfoques clásicos

Convendría, con todo, pasar revista a las aproximaciones clásicas (y de ineludible lectura) al cine de la República de Weimar. Dos parecen ser las tentaciones en que sistemáticamente han naufragado los investigadores que tradicionalmente han ahondado en el tema. En primer lugar, el *sociologismo*, tentativa filmológica teñida de psicología de masas, representada por Siegfried Kracauer en su canónico texto *De Caligari a Hitler*, ya citado. Aunque ya señalamos más arriba la concepción de la historia que blande el autor, una cita nos dará rápida muestra de su enfoque:

Las películas del período de posguerra, de 1920 a 1924, son un singular monólogo interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles de la mentalidad alemana.¹¹

Y es que la caótica situación de la Alemania de posguerra, habiendo trazado un tortuoso y veloz camino desde una revolución socialista frustrada al protagonismo de las clases medias, unido todo al carácter de espectáculo de masas que es el cine y a la producción colegiada característica de los estudios weimarianos, resultaba terreno abonado para una simplificación sociológica. Por esto, la clasificación en períodos que elabora Kracauer, profundamente respetuosa para con las fases de la historia, no lo es

¹⁰ Declaración de Fritz Lang recogida en Eibel, Alfred: *El cine de Fritz Lang*, México, Era, 1964, pág. 14.

Sobre los avatares de este film inaugural, véase: Leiser, Erwin: «L'histoire des mésaventures de Caligari» y Warm, Hermann: «Il mio lavoro nel cinema», ambos en *Carl Mayer e l'espressionismo* (actas del Convenio Internacional de Estudios sobre Carl Mayer), a cargo de Mario Verdone, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1969, págs. 134 a 138 y 244 a 247, respectivamente.

¹¹ KRACAUER, S.: *op. cit.*, pág. 73.

apenas en lo que se refiere a los modelos de representación que atraviesan el cine de la época, por lo que la nitidez de las fronteras, tratándose de prácticas significantes, es ya de por sí sospechosa. Reproduzcamos dichas fases: período arcaico (1895-1918), período de posguerra (1918-1924), período estabilizado (1924-1929), período pre-hitlerista (1930-1932). Un mecanismo poco marxista hace encajar la complejidad de las vanguardias alemanas y su trabajo significativo en los estrechos límites de etapas históricas estancas, sin siquiera respetar la mínima autonomía relativa que expone el más elemental de los manuales de materialismo histórico.

En segundo lugar, *el tópico del nacionalismo intemporal*, rastreable en la documentadísima obra de Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, quien presenta una continuidad de la torturada alma alemana desde el romanticismo hasta la fecha, extrapolando las tendencias especulativas (*Grübelei*) y demoníacas (en el sentido goethiano) y pasando por alto (o minimizando) el carácter rupturista que tuvo el expresionismo con respecto a la tradición decimonónica, por más que tal ruptura se descubriese más tarde menos radical de lo que se pensó en un primer instante.

Algunos matices son, pese a todo, de rigor: respecto a Kracauer, vale decir que muchos de los equívocos a los que induce suelen acentuarse en sociólogos más torpes y desconocedores de la cultura de Weimar, no siendo imputables en todos los casos al alemán. Otros, como Andrew Tudor, quien parece identificar *Kammerspielfilm* y realismo, tiene el detalle de poner en cuarentena afirmaciones tan simples como gratuitas.¹²

En lo concerniente a Eisner, conviene reconocer que el cine alemán de esta época destila efectivamente una fuerte herencia romántica que abarca desde la composición de encuadres que remiten directamente a pinturas de Kaspar David Friedrich hasta la preocupación por la arquitectura gótica, pasando por la enorme red de referencias literarias a la época romántico-fantástica. Lo que, sin embargo, resulta inadmisibles es convertir estas referencias (o pervivencias en algunos casos) intertextuales en intemporalización de acuerdo con un idealismo ahistórico.¹³

3.1.3.2. *Las periodizaciones de la historiografía*

Pero la complejidad clasificatoria no es más que la superficie bajo la cual se teje una profunda problemática conceptual que acostumbra a hacer

¹² TUDOR, Andrew: *Cine y comunicación social*, Barna, Gustavo Gili, 1975, pág. 179.

¹³ Quizá, como sugiere Engelbert, el malentendido se remonte a una apresurada lectura que Madame de Staël hiciera de los románticos alemanes, al menos en Francia y los países cuya vía de contacto con Alemania ha estado mediatizada por Francia.

perder el norte a los historiadores. Ello se hace palpable cuando éstos abordan el período desde una óptica estética, al margen de esencialismos y sociologismos. El resultado puede ser un rompecabezas no exento de interés, como es el caso de Jean Mitry.

Alertado por sorprendentes declaraciones de Fritz Lang y Paul Wegener, quienes negaron haber tenido nada que ver con el expresionismo, Mitry propone una distinción operativa caligarismo/expresionismo, designando con el primer término la escuela que siguió al film de Wiene y ofreciendo al segundo término un ámbito más amplio: si el primero no fue sino la transposición de un arte decorativo realizado en la escena tiempo atrás, ni el expresionismo simbólico ni el *Kammerspiel* se manifestaron tan pronto. Fueron éstos el resultado de toda una serie de films rodados por Wegener y Oswald que prosiguieron, con la estilización del decorado y el uso de los claroscuros, las investigaciones emprendidas en Dinamarca por Holger Madsen, Urban Gad y Robert Dinesen.¹⁴ En consecuencia, lo que Wegener y Lang entienden por «expresionismo» (aplicación de fórmulas pictóricas) explica su renuncia a la adscripción en dicho movimiento de sus obras.

Los efímeros resultados que produce la imitación caligariana —su imposibilidad, dice Mitry, de seguir ateniéndose a «historias de locos»— y la separación de Carl Mayer de los guiones movieron a una renovación del cine alemán bajo el influjo nórdico. Retengamos, por el momento, el apelativo «historias de locos» pues en él se alberga el equívoco teórico del historiador, que no es otro que una carencia metodológica.

Pero sigamos relatando las distintas fases que el autor propone y descubriremos el punto de anclaje del error. Tras el «expresionismo» (ya desmarcado del «caligarismo») surge lo que Mitry denomina «realismo teórico», cuyo representante señero es Lupu Pick. A éste se le reprocha su esquematismo y, sobre todo, lo artificial de su sistema simbólico. De nuevo, la respuesta progresiva vendría de la mano de Murnau y su «realismo poético»: toma en consideración del valor fuerte de la imagen para, sobre ella, elaborar una simbología que no desdiga jamás a aquélla.

A esta línea evolutiva cuyos eslabones son caligarismo-expresionismo-realismo teórico-realismo poético, cabe hacerle varios cuestionamientos: el primero de ellos es su desprecio, pese a la linealidad del planteamiento, por la sucesión real de films. Porque algunos como *Hintertreppe* o *Scherben* que Mitry ubica en la tercera de estas fases datan de 1921, mientras otros característicos del caligarismo fueron realizados dos o tres años más tarde (*Raskolnikow*, *Das Wachsfingurenkabinett*, *Genuine*, etc.), incluso en el mismo

¹⁴ MITRY, Jean: *Histoire du cinéma*, Vol. II, París, Editions Universitaires, 1969, pág. 459.

año que la obra de Murnau representativa de la última de las etapas descritas. Los ejemplos podrían proliferar en esta dirección, pero baste decir que, si el proceso indicado constituye una cadena evolutiva cuya duración no rebasa los cinco años apenas, el desajuste de fechas en que incurre Mitry es harto significativo de la inoperancia de su clasificación.

La segunda objeción afecta a la evacuación de las contradicciones, ya que films como *Der letzte Mann* esconden una fuerte tendencia fantástica, aunque con articulación diferente a los films «expresionistas». En tercer lugar, tenemos la impresión de que esto conduce a un substrato metodológico inconfundible: la política de autor. En efecto, pues la división entre la tercera y cuarta etapas puede resultar paladina (y aún esto queda por comprobar en sus detalles) entre Lupu Pick y Murnau. Pero parece sumamente complejo aplicar tales criterios a otros films del período, como por ejemplo *Variété* (E. A. Dupont, 1925) u otros que no llevan la impronta del autor y que, aun tomando en consideración su mediocridad, no por ello son menos representativos del cine de la época sometida a análisis.

El último reproche es sustancialmente más grave: *todo el trazado de Mitry lleva la marca de un prejuicio y un privilegio*, hacia textos concretos, autores concretos o, mejor, hacia una determinada concepción del cine. Porque sentenciar la primacía del «expresionismo» por sobre el «caligarismo» o del «realismo poético» por sobre el «realismo teórico» no son en absoluto gestos gratuitos, sino resultado de ciertas convicciones que Mitry no se priva de enunciar a las claras:

Pero el cine es un arte de lo concreto, fuertemente imbricado en un espacio-tiempo que puede restituir a su manera pero jamás transgredir. Aquél no puede significar ideas o conceptos más que por medio de las cosas, de su forma sensible, de sus relaciones mutuas y con cierto contexto. Su figuración lineal no podía desembocar, en este caso también, más que en un fracaso. El retorno a las estructuras plásticas y arquitectónicas que ponen en juego la *individualidad concreta* de los objetos fue, pues, el recurso que había de cumplirse *si el film quería ser film y no pintura*. Procedimiento inverso a primera vista al seguido por el expresionismo. Pero si el film no podía abstraerse de las cosas que *debían ser cosas* y no signos gráficos, al menos podía significar *a través de ellas*.¹⁵ (Subrayado nuestro.)

Ahora nos hallamos por fin en condiciones de comprender el significado de las «historias de locos» de que hablaba Mitry, pues lo que le preocupa al historiador es preservar cierta verosimilitud, sea del espacio, del objeto,

¹⁵ Idem: *Histoire du cinéma*, vol. II, pág. 464.

del símbolo o de la narración, por lo cual no sólo rechaza un cine abstracto, sino que se incapacita para analizarlo oponiéndole otro modelo «más acorde con lo cinematográfico», con su esencia, esto es, con lo que Mitry considera más avanzado y en lo que, coincidamos o no a nivel de preferencias, no podemos convenir. Y ahora comprendemos también la razón de principio que indujo a este gran estudioso del cine a criticar parte de las prácticas eisenstenianas por la negativa del soviético a someterse a verosimilitud alguna, fuera icónica o diegética. Cegado por una defensa del referencialismo inicial de la imagen (innegable como punto de partida), Mitry no puede por menos de atacar el símbolo abstracto de Lupu Pick y justificar la corrección del de Murnau: la diferencia que separa a Pick de Murnau radica en que el primero fabrica símbolos que coloca en imágenes, mientras que el segundo recoge imágenes transformándolas en símbolos.¹⁶

3.1.3.3. *La corriente ignorada: reivindicación del realismo*

En un texto que, aunque cuestionable por muchos motivos, tuvo la valentía de replantear con un giro copernicano el enfoque tradicional dado al cine de Weimar, Raymond Borde, Francis Courtade y Freddy Buache,¹⁷ pertrechados de una ingente cantidad de datos (como corresponde al trabajo de erudición que se desarrolla al abrigo de una cinemateca), denunciaron la falsificación de que había sido objeto una buena parte del cine producido en la Alemania de los años veinte. Su síntoma fue —según los autores— el arrinconamiento de la corriente realista que surge ya en los inicios de la década. Dicha falsificación ha procedido de la excesiva importancia concedida por la historiografía al expresionismo, sobre todo, y al *Kammerspielfilm* en aquello que éste posee de más trivial, a saber: la dulce intimidad de gentes anónimas y sus dramas cotidianos e intrascendentes. En suma, una buena parte del cine de los años 1925 a 1930 ha sido, lamentablemente, deformada o traicionada.

Intentando enmendar este error histórico, los autores señalan la existencia de una gran corriente realista o social que surge en el cine alemán poco después de la Primera Guerra Mundial y que, depurada de influencias teatrales y de la metafísica del Destino, dará sus frutos mejores a partir de 1924. Este despegue atraviesa varias fases:

¹⁶ Idem: *Le cinéma expérimental*, pág. 59.

¹⁷ BORDE, Raymond, COURTADE, Francis y BUACHE, Freddy: *Le cinéma réaliste allemand*, Neuchâtel, Sercoc, 1965.

1. El realismo alemán es prisionero de cierto romanticismo o de un gusto por lo fantástico social (ejemplo: *Die Strasse*).
2. El realismo alemán absorbe al Kammerspiel teatral en su doble sentido de intimismo y populismo (*Scherben* y *Sylvester* son los momentos de transición hacia la evasión de las convenciones de la escena).

Sin embargo, se aprestan a salir al paso de las objeciones: la obra de algunos realizadores ha podido dar lugar a confusiones por su balanceo entre las tendencias realistas y un cierto cine teatral (Murnau, entre *Der letzte Mann* y *Tartuff* o *Faust*) y, por demás, las preocupaciones del realismo —dar a los objetos valor dramático, arrancar a los rostros su significación profunda, utilizar recursos de la cámara— no están tan alejadas de algunas investigaciones expresionistas. Estos matices no pueden, con todo —en opinión de los autores—, servir para cuestionar que el realismo supone un desbordamiento de la óptica teatral y una renuncia a plantear los problemas del individuo sin referirse a su medio. En todo caso, desde 1925 el cine social se deshace del Kammerspielfilm y se transforma en el espejo de una sociedad adoptando un punto de vista anarquizante e izquierdista.

Omitimos por el momento la discusión en torno al punto de vista ideológico del cine realista weimariano. Empero, apreciando en su justo valor la reivindicación de una corriente no expresionista en el cine alemán de los veinte, no podemos dejar de asombrarnos por la débil sujeción de este texto tan radical a la propia correlación de fechas en la producción de films. Sin ir más lejos, y por acogernos a su propio ejemplo, la primera fase queda modelizada por un film —*Die Strasse*, Karl Grüne, 1923— dos años posterior a *Scherben* (Lupu Pick, 1921), llamado éste a militar en la siguiente.

Además, el propio concepto de «realismo» suscita una intrincada problemática, no sólo en sí (ya que no puede ser definido prescindiendo del análisis del proceso cognoscitivo), sino también porque en el cine de Weimar se mezclan elementos poéticos y melodramáticos o fantásticos, que no son extrañables como un quiste, sino que informan la propia contradicción que configura a los films como textos, impregnando buena parte de los modelos que Borde, Buache y Courtade citan como inequívocamente realistas (ejemplo: *Sylvester*, *Die freudlose Gasse*, *Dirnentragödie*, *Der letzte Mann*, etc.)

En otras palabras, la operación realizada por los autores de *Le cinéma réaliste allemand*, poniendo sobre el tapete la no correspondencia de muchos films alemanes con el calificativo de «expresionista» parece incurrir en el mismo error que aquella a la que critica: huir de los textos como lugar de conflicto entre diferentes modelos de representación e imprimir una lectura forzada, en consecuencia, de los mismos, pues el descubrimiento de tal realismo no puede ser más que matizado, no sólo en los primeros años de

Weimar sino, en alguna medida, a lo largo de todo el período del cine mudo.

Y decimos esto porque no es posible alcanzar una comprensión ni siquiera aproximada de este cine mientras se proceda mediante clasificaciones ni en el orden sucesivo (hemos visto como datos tan empíricos como las fechas dan al traste rápidamente con el empeño), ni en el opositivo simple (expresionismo-Kammerspielfil-realismo; o, de modo más ingenuo, fantástico/realista).¹⁸

Y es que cualquiera de los enfoques revisados hasta ahora elude precisamente la definición de los términos en juego y, muy particularmente, la de «expresionismo», dándola por evidente, acogiendo los principios de la estética literaria de la preguerra más o menos descolorida o alcanzando cotas de generalización tan amplias como imprecisas.

3.1.3.4. *La constatación de la dificultad definitoria*

Lotte H. Eisner, poco tiempo después de la publicación de *L'écran démoniaque*, pone en guardia contra un inminente peligro que interpreta como una mala lectura de su texto: la tentación de considerar a cada film alemán de los años veinte como expresionista. Precaución que se torna, tras la revisión de algunos aspectos compositivos concretos (iluminación, interpretación del actor), afirmación radical:

Hay que concluir que no puede hablarse más que en casos extremadamente raros de un expresionismo íntegro y puro. El expresionismo existe en la estructura de un film —en el decorado. Ya mucho menos frecuentes son los intérpretes netamente expresionistas. En lo que respecta a la iluminación, hay que decir que muy pocos films lo son realmente. La mezcla de estilos es frecuente...¹⁹

Así, pocos son los films íntegramente expresionistas, esto es, en cuyo seno apunten a esta dirección el argumento, los decorados y vestuario, la iluminación y los actores.²⁰

¹⁸ Véase el texto *Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933*, catálogo de la Retrospectiva presentada por el Musée du Cinéma de la Cinémathèque Royale de Belgique et por Musée du Cinéma du Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, Bruselas, marzo-abril, 1969.

¹⁹ EISNER, Lotte H.: «Contribution à la définition du film...», ya cit., pág. 84.

²⁰ Idem: «Ambivalences du film expressioniste» in *L'expressionisme allemand*, núm. especial de *Obliques*, París, Borderie, 1981, pág. 173.

Mezcla de estilos que halla la autora también en los films tratados tradicionalmente dentro del Kammerspielfilm, como lo demuestra el caso de que Carl Mayer, autor de visiones y estilo expresionista, sea el creador del guión del Kammerspiel psicológico, con visos metafísicos y girando en torno a tragedias individuales. También son prueba fehaciente las exaltaciones a lo expresionista de un Lupu Pick, presunto detractor de los «snobs expresionistas», como él mismo decía.

Y en el preciso momento de dar un paso definitivo adelante y ofrecer una definición del expresionismo en el cine, Eisner se repliega limitándose a advertirnos de nuevo sobre su dificultad, aclarando (?) que se trata de

un estilo a menudo difícil de definir y, en ocasiones, bastante híbrido. Ello debería alertarnos e invitarnos a la desconfianza hacia definiciones demasiado sencillas cuando hablamos de expresionismo en el cine.²¹

Quede constancia de la dificultad y demos por válidas las advertencias de la historiadora. Pero de nuevo nos encontramos ante el vacío por definición. Lo que respira el texto de Eisner es, quizá, una comprensión del expresionismo de acuerdo con los cánones pictóricos (decorados) y teatrales (iluminación e interpretación del actor), pero no una explicación de lo que articula a los films llamados expresionistas, es decir, aquello que permite hablar de «expresionismo» a propósito de un film, sea íntegra o parcialmente.

3.1.3.5. *La perspectiva teórica*

Para acceder a un intento de definición, esto es, a una tentativa de desciframiento de las claves que estructuran textualmente el film de Weimar y, especialmente, el «expresionista», deberemos acudir al trabajo que más lejos ha ido en este proyecto. Proyecto que, sin carecer de análisis y detenerse en los films concretos (aunque se trate de los más conocidos únicamente), apunta a una definición teórica, no sólo historiográfica. Nos referimos al libro de Michael Henry, *Le cinéma expressioniste allemand. Un langage métaphorique?*²²

Henry enfoca la cuestión desde la óptica semiológica. Arrancando de la distinción jakobsoniana sintagma/paradigma, en el sentido de la genera-

²¹ Idem: «Ambivalences...», pág. 174.

²² HENRY, Michael: *Le cinéma expressioniste allemand. Un langage métaphorique?*, Friburgo, Ed. du Signe, 1971.

ción de los dos polos del lenguaje (metonimia y metáfora respectivamente), llega a la conclusión de que el expresionismo alemán fue la primera escuela cinematográfica que intentó desarrollar sistemáticamente las relaciones metafóricas en el interior de una continuidad espacio-temporal,²³ si bien Henry parece adherirse a las posturas de Mitry sobre la imposibilidad de una metáfora, estrictamente hablando (en el sentido en que se constituye la verbal), en el cine.²⁴

El resultado de la adecuación ficción/medios que propone la escuela alemana, unido a esta voluntad metafórica, convierten al film «expresionista» en un proyecto de *puesta en escena totalitaria* en cuyo seno el plano es reflejo «total» de la secuencia como ésta a su vez lo es del film en su conjunto.

Esta estética totalitaria coloca en la cumbre a su demiurgo, el sujeto de la enunciación quien, desdoblado en un sujeto del enunciado, brinda a éste todos sus atributos logrando una interiorización de la ficción, filtrando por su consciencia los acontecimientos e incluso la propia formación del espacio del plano. La representación es, en suma, una duplicación.

De ahí se derivan los procedimientos de visión indirecta, presencia de narrador interno (aunque sea el inconsciente del personaje quien hable por medio de un sueño o pesadilla). Este hecho parece ser avalado por buena cantidad de films, entre los cuales *Das Kabinett des Doktor Caligari*, *Das Wachsfigurenkabinett*, *Schatten*, *Der müde Tod*, etc., alcanzando parcialmente a films posteriores como demuestra el episodio sobre Babel en *Metropolis*.

Y, según este sentido del texto que se cierra como una ostra sobre sí mismo, todo pasa a ser signo (bosque de signos) presto a una interpretación que se ajusta al psiquismo del demiurgo desdoblado.

Podríamos decir que el espacio y los objetos que lo pueblan funcionan como premoniciones que deberán ser desveladas por el protagonista (o el espectador) o síntomas en el sentido lacaniano, esto es, «significantes de un significado reprimido». En ello radica la fisonomía latente del objeto en el film expresionista. Y este doble desplazamiento del ser sobre el objeto y de este último sobre aquél, cierra el círculo de forma definitiva.

3.1.3.5.1 *La precaria materialización textual*

La operación de Henry para definir el modelo expresionista tropieza, a pesar de todo, con un notable escollo al intentar aplicarse a textos con-

²³ Ibidem., pág. 15.

²⁴ MITRY, Jean: «Un langage sans signes» in *Revue d'Esthétique* 2-3, París, 1967. Traducción castellana in Urrutia, Jorge: *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

cretos. El propio autor llega a una sorprendente conclusión: Caligari sería el único film íntegramente expresionista.

Y ello porque, desde que la atención de los cineastas se desplaza de la representación a lo representado (psicología o realidad social), el expresionismo como escuela está llamado a desaparecer.

La brillantez del estudio de Henry no debe hacernos caer en simplismos reductivos, pues ¿caso lo representado no existe en Caligari? o, a la inversa ¿el trabajo significativo fuertemente antinaturalista no se prolonga a lo largo de multitud de films de los años veinte, algunos de ellos tan opacos a la impresión de realidad como el clásico de Wiene? Quiere esto decir que no es suficiente manejar la oposición historia/discurso, sintagma/paradigma, metonimia/metáfora o grado cero de la escritura/problematización del lenguaje para dar cuenta del cine expresionista, ya que la opción por los segundos términos de estas oposiciones binarias tampoco aportan lo específico o diferencial con respecto a otras vanguardias del modelo analizado. Por ello, concluir, como hace Henry, con la afirmación de que el cine expresionista es un ejemplo de lenguaje oblicuo (en el sentido utilizado por Gérard Genette en *Figures I*²⁵ supone más bien un retroceso respecto a la interesante tesis de la metaforización que una verdadera globalización teórica.

Lo que falta en el trabajo de Henry —y no es una carencia sin importancia— es un proceso de historización. Cabe, empero, antes definir, siquiera sea someramente, el principio regulador del modelo de representación expresionista de modo más concreto.

3.1.3.5.2. *El principio de la no segmentación*

El núcleo de la cuestión debemos buscarlo en la teoría del montaje con el fin de describir cómo operan los sistemas constructores del film expresionista. Digámoslo con brusquedad: *la característica esencial del cine expresionista es la resistencia del encuadre, la extrema adherencia que se produce entre concepción del espacio y concepción del plano*. Y esto no sólo implica erigir el principio de la no segmentación en distintos planos como rasgo definitorio, sino poner de relieve la imposibilidad de la cámara para evolucionar en el espacio (lo contrario supondría una variación del encuadre, aunque en el mismo plano).

En otras palabras, el espacio no se constituye como homogéneo a partir de la heterogeneidad de los planos que lo han segmentado y, ahora, suturándose refieren de modo verosímil su imagen compacta. ¿Quiere ello decir que el montaje no existe en el film expresionista? Más bien al contra-

²⁵ GENETTE, Gérard: *Figures I*, París, Seuil, 1966, pág. 191.

rio, responderíamos. *El montaje existe absolutamente en este modelo de representación, pero su ámbito privilegiado no es la secuencia (el engarce entre distintos planos, con o sin continuidad), sino el propio plano, desarrollando todo el trabajo significativo —complejísimo, por cierto— en la composición de unidades incluidas en éste.*

Y este montaje se asienta en dos pilares alternativos y complementarios: *la inmovilidad absoluta* y la movilidad de unidades mínimas del plano.

Vayamos con el primero. El plano expresionista se resiste con tenacidad a la voracidad de lectura, pues su construcción significativa radica en su fijeza. De este modo, el significado del plano se incrementa gracias a las transformaciones, citas, perversiones, etc. que el cineasta impone a las artes plásticas (pintura y arquitectura fundamentalmente), haciéndolas funcionar de modo intertextual. Ejemplos no faltan: Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio, etc. en *Faust*,²⁶ Kaspar David Friedrich en *Der müde Tod*, decorados al estilo *Der Sturm* en *Caligari*, pero también referencias a otros modelos distintos en *Metropolis* y *Die Nibelungen* o a la arquitectura gótica en *Der Golem* y *Nosferatu*. Materializaciones, pues, de la inmovilidad, de la fijeza, en un arte en el cual el movimiento parece esencial, siquiera sea como tendencia. Podríase sugerir la existencia de su inverso: el plano expresionista se impone a la lectura del espectador como una pintura (y aquí se cruzan los sentidos de los términos cuadro y encuadre), siendo ya poco relevante, en materia de montaje, constatar si la composición de tal o cual encuadre preexiste (de modo idéntico o modificado) en la historia de las artes plásticas. (Por supuesto, sólo es indiferente desde esta óptica de delimitación de los ámbitos y no desde el significado global de la enunciación.)

En segundo lugar, nos hemos referido a los procedimientos de composición espaciales que se sustentan en la articulación de unidades mínimas. En efecto, ya que el expresionismo cinematográfico, recogiendo el aprendizaje teatral, inscribe como aspectos singularmente significativos los fenómenos cambiantes de iluminación, interpretación de los actores, las entradas y salidas de campo de los personajes, la movilidad debida a objetos, etc. El asunto, además, no se agota aquí, pues son de uso frecuente recursos que el teatro no posee (o, en menor grado) como fundidos de todo tipo, sobreimpresiones, iris, caches, aceleraciones o retardandos, película negativa, etc.

No insistiremos más sobre el particular, dado que ha de ser convenientemente analizado en su concreción textual en el capítulo siguiente de este trabajo. Pero es importante resaltar lo que se desprende de lo dicho hasta aquí: un rechazo de la narratividad, de la propia noción de secuencia y un detenerse en el discurso y, ahora ya podemos matizar, discurso como montaje en el plano.

²⁶ Véase el interesantísimo estudio de Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, París, U. G. E., 1977, págs. 18 y ss.

3.1.3.6. *La latencia del modelo*

Ahora bien, el modelo descrito en las páginas anteriores representa una instancia latente como tendencia en el cine de los años veinte. Pretender su existencia absoluta conduciría al absurdo de postular la posibilidad generalizada de films de un solo plano. Por ello, la actualización de dicho sistema jamás será total, sino que se constituirá como línea de presión en el cine de Weimar, de modo hegemónico en algunos films del primer lustro, como sombra demoníaca, amenazadora, en buena parte de films de la década, dejándose sentir incluso en textos aparentemente tan alejados buen trecho de las preocupaciones fantásticas e inquietantes de *Das Kabinett des Doktor Caligari*.

3.2. POR UNA TEORÍA DE LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE LA REPÚBLICA DE WEIMAR

A la luz de lo expuesto, podemos llegar a la conclusión de que comprender el cine de Weimar es dar entrada a este modelo que, con máxima imprecisión, se ha venido denominando expresionista (sería hora ya de erradicar este nombre para designar el modelo descrito, dadas las confusiones que produce con el expresionismo pictórico y literario; o, al menos, dejar constancia de que nada tiene que ver, en el fondo, con ellos). Pero también, y ante todo, no cerrar el paso a la complejidad histórica dado que este modelo entra en conflicto con otros que, atendiendo a la actitud ante el referente o a su tema, se han venido denominando «Kammerspielfilm» y realismo social. Si, por el contrario, pretendemos una reflexión en profundidad sobre los films del período abordándolos como lo que son, prácticas significantes, habremos de descartar tan confusas como dispares terminologías en la medida en que éstas dejan de lado precisamente aquello que constituye a los films como textos: su articulación conflictiva como formas de organización del espacio en el proceso de producción de sentido que implica cualquier materialización artística.

El texto fílmico, pues, como conflicto entre prácticas distintas, entre modelos distintos que pugnan entre sí en un espacio, pero que nunca logran imponerse de manera total. Así, pues, del mismo modo que no es posible una plasmación absoluta del proyecto teórico «expresionista», tampoco lo ha de ser el caso del Kammerspielfilm ni del realismo social, puesto que lo que éstos designan, por demás, no es un modelo de representación, sino una ambigua actitud ante el referente.

Analizar la disposición en el film (en cualquier film) de esta batalla señalada es tarea apremiante que debe acometer el investigador que se aproxime al cine producido bajo la República de Weimar, no elaborar clasificaciones lineales, causales, sucesivas y ficticias o formular teorías que se incapaciten a sí mismas para dar cuenta de los films concretos.

3.3. LA NECESARIA HISTORIZACIÓN Y LOS SIGNOS DEL CAMBIO

Mucho se ha hablado (quizá demasiado) de los hallazgos formales del «Kammerspielfilm»; hallazgos que algunos, como los autores de *Le cinéma réaliste allemand*, atribuyen a la corriente realista que absorbe al teatro de cámara. Dos fenómenos suelen ser retenidos con énfasis hasta el punto de que las más escuetas historias del cine se apresuran a levantar acta de ellos: la desaparición de los carteles y la movilidad de la cámara. Las razones aducidas, la pérdida de la demiurgia y su desdoblamiento, así como la adopción de un punto de vista subjetivo en una estructura narrativa de articulación simple, sin ser falsas, no pueden convencernos, si no abordan el signo del cambio, la diferencia que constituye la piedra angular del viraje del cine alemán a mediados de la década de los veinte: la concepción del espacio y su segmentación.

Dado que el capítulo cuarto contiene una serie de análisis detallados sobre estos fenómenos de segmentación en textos del período, sólo mencionaremos aquí uno que puede ser considerado globalmente paradigma del cambio y foco también de las contradicciones expuestas en estas páginas: el desplazamiento, tan inseguro como vacilante en ocasiones, desde una segmentación del espacio en el mismo plano a una fragmentación en planos diversos, lo cual implica una noción del espacio referencial abstracto no coincidente con el espacio físico de la representación. Con todo, la primera forma de segmentación no se pierde, más bien se integra, lo que hace difíciles las simplificaciones. Ejemplifiquemos lo dicho.

Semejante decorado: una feria. Dos films distintos —*Caligari* y *Faust*— separados entre sí por siete años. En el primero —indica en un interesante artículo Hadelin Trinson— toda la vida del decorado se afirma en la relación entre los dos carruseles y los desplazamientos de la muchedumbre. Hay movimiento y, sin embargo, el conjunto permanece estático debido a su duración y porque ningún otro encuadre recordará estas formas.²⁷

²⁷ TRINON, Hadelin: «Expressionisme et cinéma» in *L'Expressionisme allemand*, núm. de la revista *Obliques*, ya cit., pág. 171.

En el segundo, cuatro planos se suceden en medio minuto: subdividen el espacio y el plano (el encuadre) estalla en pedazos no pudiendo ser totalidad referencial ya. Podríamos llegar a la conclusión siguiente: del plano como espacio único (total), pictórico o teatral, al espacio cuya segmentación se logra mediante los planos diversos (o, en otras ocasiones, los encuadres) es la trayectoria por la que atraviesa el cine de Weimar, pero inscribiendo la contradicción en todos los textos. Ejemplo puede ser este híbrido recuperado de Murnau —*Phantom*, 1922—, paradigmática ilustración de la pugna entre plástica del encuadre y plástica del espacio.

Múltiples factores se entrecruzan en el conflicto, entre los cuales destacaría una reflexión sobre la variabilidad de los ángulos de vista, el citado *raccord* en el movimiento, el juego de alternancias plano/contraplano, en suma, una nueva concepción, crecientemente hegemónica, de la segmentación del espacio.

Detengámonos ahora en otro rasgo crucial en lo que compete a la segmentación del espacio y que es susceptible de representar emblemáticamente el viraje producido en el cine de Weimar hacia mediados de la década de los veinte. Nos referimos al *raccord* en el movimiento.

Analizado con detenimiento en todos los manuales de montaje, este tipo de *raccord* posee la peculiaridad de dividir una única acción (unidad de la instancia representada) en dos unidades formales (variedad de la instancia de la representación). Resultado de ello es que la lectura uniforme de la primera encubre a la instancia técnica. En otras palabras, que la técnica quede invisibilizada en beneficio de la acción que muestra. Mitry, quien ha estudiado el asunto desde el punto de vista histórico y que, cegado por su metodología, no ha sabido ver en él más que un progreso de lo específico cinematográfico, afirma, con todo, algo sustancial: tales procedimientos han flexibilizado considerablemente la continuidad del film.²⁸ El *raccord* en el movimiento contribuye, pues, a invisibilizar el cambio de plano de que es producto, restituyendo a la percepción del espectador una continuidad inexistente, engañosa. Si inscribimos el «hallazgo» en la historia del cine, nos hallaremos de frente con los realizadores alemanes —Murnau, Dupont, Pabst— y con fecha clave: 1924-1925. Dice Mitry —y no consideramos ociosa la cita:

Anteriormente —y hasta 1925— hacíase coincidir los cambios de plano con un cambio de ángulo. A un plano general de frente, sucedía un plano medio visto de lado, luego un plano americano visto de tres cuartos y así sucesivamente. De este

²⁸ MITRY, Jean: *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Vol. I, París, Editions Universitaires, 1963, pág. 161.

modo, si las posiciones relativas de los personajes no eran exactamente las mismas cuando se pasaba del plano general al plano medio, el cambio de punto de vista hacía la cosa imperceptible.²⁹

Es obvio que también los carteles habían servido para paliar las deficiencias de raccord. (*continúa Mitry*). Nosotros diríamos más bien: al margen de una problemática de continuidad borrada, los realizadores anteriores a la fecha no precisaron de eliminar los carteles (Griffith, por ejemplo, ya se planteó la posibilidad y renunció a ella por considerarla gratuita), mientras que en el momento narrado por Mitry, preocupados de modo creciente por un borrado de la discontinuidad técnica, el trabajo de sutura se impone y los carteles denuncian la discontinuidad.

Este es el sentido que da G. W. Pabst al raccord en el movimiento en una entrevista publicada en *Close up* en 1927 en donde teoriza justamente el procedimiento como creación del efecto de transparencia:

cada plano está tomado en algún movimiento. Al final de un corte alguien está moviéndose, al principio del siguiente el movimiento continúa.³⁰

No sólo adoptado el procedimiento, sino hecho consciente y proclamado como principio, este recurso pone de manifiesto una paradójica inversión del cine alemán: aquel país cuya estética cinematográfica resultaba más extraña a la sutura, más ajena a la noción de montaje entre distintos planos hasta el punto de tender a una composición total del plano como fundamento estético, ha pasado a ser la avanzadilla de la invisibilidad de la técnica (por supuesto, no en todos los aspectos) al utilizar sistemáticamente el raccord en el movimiento, si bien es cierto que su rigor no implica renuncia a procedimientos más visibles como el uso de la cámara móvil, por ejemplo.

Un dato comparativo nos bastará para determinar el alcance de la problemática enunciada. La descomposición de los planos 33 y 34 de *Das Kabinett des Doktor Caligari* queda así: plano 33: En una habitación amueblada sobriamente, un joven —Alain—, situado al borde izquierdo del encuadre y hacia el fondo del campo, lee un libro. Luego, avanza hacia el centro de la estancia (hacia cámara) apoyando su brazo sobre el respaldo de una silla. Corte. Plano 34: Raccord «casi» en el eje y sobre el movimiento del plano anterior. Pero, desde una perspectiva de sutura, este raccord no puede ser

²⁹ Ibidem, pág. 161.

³⁰ Citado por Eisner, Lotte H. in *L'écran démoniaque*, pág. 175.

más fallido, ya que el movimiento al final del plano 33 no está todavía acabado mientras al comienzo del siguiente está plenamente concluido. Esto nos demuestra, en primer lugar, que la sutura no era un deseo programático del film alemán en 1919 (muchos otros ejemplos que por economía de espacio no consignamos así lo confirman). Pero, subsidiariamente, nos indica algo de no menos interés: que las preocupaciones por la segmentación de espacio escénico se dejan embrionariamente sentir ya —curiosa paradoja— desde el primer film que los historiadores consideran expresionista (el único film de parte a parte expresionista, según declaraba M. Henry).

Segundo término de la comparación: elegimos al azar uno de los múltiples raccords en el movimiento que figuran en *Der letzte Man* (Murnau, 1924) los planos 23 y 24 del *découpage* tras montaje elaborado por nosotros mismos.³¹ 23: plano de conjunto. El portero del Atlantic (E. Jannings) entra en campo por el primer plano frontal oscureciendo el objetivo. Tien-de la mano y comprueba que la lluvia ha cesado, se despoja de su impermeable, se coloca unos guantes y saluda a un cliente con elegancia. Introduce su mano en un bolsillo. Corte. 24: plano medio. Contracampo. Jannings extrae un espejo del bolsillo y se mira orgulloso en él mientras se atusa los bigotes. El montaje descompone la acción en dos planos de acuerdo con el segundo modelo enunciado por K. Reisz que consiste en operar el corte en el momento de inactividad, en el tiempo muerto, procedimiento que Reisz considera preferible para una poética de la transparencia a un corte en cualquier otro momento del desplazamiento del brazo. Así —Reisz lo aplica a un ejemplo pedagógico—,

el corte no interrumpe un movimiento continuado, sino que acentúa la acción en el instante de inmovilidad. Se crea la impresión de ver de distinto modo dos fases del movimiento diferentes.³²

Añadamos que acompañan aquí al raccord en el movimiento un salto de ciento ochenta grados en el emplazamiento de la cámara (contracampo) y, por supuesto, un cambio escalar (de plano de conjunto a plano medio), y sin dificultad extraeremos la conclusión de que lo que irrumpe con virulencia en el film es un sentido de la segmentación del espacio escénico ajeno en todo al proyecto teórico del expresionismo así como a las contradicciones percibidas en *Caligari*.

Con todo y de nuevo, la oposición palmaria puede hacernos caer en simplismos, por lo que será necesario volver a la tipología de los raccords

³¹ Vide capítulo IV, nota 9 de este mismo trabajo.

³² REISZ, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1960, pág. 195.

en el movimiento con objeto de matizar algo más. De creer a Mitry, dicho tipo de *raccord* garantiza una flexibilidad narrativa gracias al efecto de borrado que logra mediante imperceptibles elipsis de fotogramas entre un plano y el siguiente. Señala Tarnowski al respecto:

Tradicionalmente, el *raccord* en el movimiento se justifica por el hecho de «avanzar» la acción; según el modelo de Mitry: apenas se abre una puerta cuando, en el plano siguiente (en el movimiento), es preciso que esté ya casi cerrada; haciendo *raccord* en el movimiento y teniendo en cuenta el salto de imagen que implica el «corte» del mismo, se «borra» ligeramente eliminando el final de la acción, en el plano precedente al *raccord* con el comienzo en el plano que le sigue (es decir, que se suprimen algunos fotogramas de ambos planos con el fin de hacer el *raccord* visualmente suave, fluido e insensible).³³

No es esto, por el contrario, lo que observamos en el film citado de Murnau. Reiteradamente comprobamos el recurso opuesto: repetir, en lugar de suprimir, unos cuantos fotogramas de cada uno de los dos planos que hacen *raccord* en el movimiento, ralentizando de este modo el ritmo y renunciando al efecto de borrado que brinda el procedimiento. En suma, nos hallamos de modo sistemático frente a un *raccord* apoyado. (Los ejemplos se multiplican en este film, véase análisis de una secuencia completa en el capítulo 4.) De ello resulta de nuevo el conflicto: la invisibilidad queda reducida por el momento, aunque la puerta a su consecución quede definitivamente abierta.

A este mismo objetivo de segmentación concurre la sutura que subyace a la alternancia plano/contraplano y de cuya sistematización es ejemplo señero *Variété* (E. A. Dupont, 1925), por cuanto su correspondencia con la estructura dialogal (reproducción visual de alternancia sonora) contribuye a borrar la discontinuidad de la que procede. Tal recurso alcanzaría, obviamente, su máxima sedimentación como factor de transparencia en el film sonoro durante los años treinta, pero, con todo, su descubrimiento e investigación en los films alemanes de la fecha (también *Der letzte Mann*, por ejemplo, los posee un buen número) permite señalar el creciente problema que plantea la invisibilidad de la técnica a mediados de los veinte en la producción weimariana.

Encontramos de nuevo a nuestro paso lo agudamente señalado al principio por Mitry, pero no como progreso inevitable de la pintura a lo especí-

³³ TARNOWSKI, Jean-François: *Hitchcock. Frenesí. Psicosis*, Valencia, Fernando Torres, 1976, págs. 50-51.

ficamente cinematográfico, valoración que conduciría inexorablemente a tildar de primitivos los films «expresionistas» o de tendencia mayoritariamente expresionista (¿por qué no sería, por ejemplo, Syberberg un primitivo o Chantal Akermann?), sino como invitación a dialectizar el complejo proceso del film alemán de los años veinte en cuyo seno los textos serían —repetimos— lugar de conflicto entre tendencias abstractas quizá jamás materializadas sin tensión. Expresionismo, Kammerspielfilm, realismo documental, realismo social o cine abstracto. Son fenómenos, sin duda, a estudiar, pues ellos informan los textos y están en su base compositiva. Pero de poco sirve la clasificación cuando ésta conlleva la reducción de la complejidad textual a disquisición sobre modelos teóricos, a programas que, en su práctica textual, estarían sometidos al trabajo interdisciplinar y colectivo de las vanguardias.

Por último, queda localizar las fechas centrales del conflicto. Pese a su latencia se extiende a todo el cine mudo de la época (incluso en el sonoro como demuestran *Das Testament des Doktor Mabuse*, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* o *Der blaue Engel*, por ejemplo), justo es señalar que su momento álgido se ubica, con singular crudeza, en los años 1924-1927, si bien la excepción no es nada infrecuente (*Faust*, 1926, pero *Scherben*, 1921). Fecha esta (1925) en la cual se produce un acontecimiento nada gratuito: la aceptación masiva por parte de los U. S. A. de films alemanes. Así lo demuestra Lewis Jacobs, quien llama la atención sobre el eco que en U. S. A. provocó la exportación de *Variété* y *Der Letzte Mann*, tanto por su uso de la cámara móvil como por la «fluidez» que brindaban a la narración.

Y añade que *Der letzte Mann* con *Variétés* «contribuyó a que Hollywood se abriera a las posibilidades de la técnica cinematográfica.³⁴ No es arriesgado afirmar que con el plan Dawes, la vertiente comercial y artística entre ambos países supusiera una influencia mutua, como demuestra la masiva emigración —mucho antes incluso de la imposición del nacionalsocialismo— de artistas del cine a Hollywood.

³⁴ JACOBS, Lewis: *La azarosa historia del cine americano*, Vol. II, Barna, Lumen, 1972, pág. 36.

IV. El cine de Weimar en sus textos

«Tis the eye of the chidhood
That fears a painted devil.»

W. SHAKESPEARE

INTRODUCCIÓN

Una vez establecidas las contradicciones que, desde un punto de vista histórico y estético, atraviesan e informan el cine de Weimar, se impone un desplazamiento a los textos, lugares de producción de aquéllas. De lo cinematográfico a lo fílmico se produce una reformulación epistemológica de acuerdo con los modernos postulados de la Semiótica del Texto y es en los films y sólo en ellos donde hallamos una minuciosa elaboración de los conflictos señalados en el capítulo anterior.

Por último, un caso de opción: hemos escogido textos de los primeros años de Weimar por considerar que en ellos se fraguan las contradicciones entre modelos de representación que pretendemos exponer. Tal consideración no implica, con todo, renuncia a referirnos a aquellos films en los que los criterios aquí estudiados en estado más «puro» (valga esta imprecisión) se manifiestan de modo particularmente superpuesto.

4.1. LA FORMALIZACIÓN DEL ESPACIO METAFÓRICO

Hemos venido sosteniendo que uno de los modelos de representación presente (o latente) en el cine de Weimar —el equívocamente denominado «expresionista»— tendía a una fuerte resistencia del encuadre, es decir, a una negativa a formalizar un espacio de referencia que se articulara sobre la diversidad de planos (variación de puntos de vista, ángulos, escala, etc.). Tildar, sin embargo, a dicho modelo de «primitivo» no puede resultar más inexacto. Porque estos planos poseen una minuciosa segmentación del espacio en su interior. Es, pues, aceptando el texto en las opciones que éste designa como vamos a penetrar tres espacios de un film que, de creer a la

uniforme opinión de los historiadores, inaugura los trabajos cinematográficos de la vanguardia alemana y, según algunos, europea: *Das Kabinett des Doktor Caligari*. (R. Wiene, 1919.)

4.1.1. *La Feria*

La entrada a la feria de Holstenwall es recurrentemente presentada por un plano, cuyo emplazamiento de cámara es idéntico en las seis ocasiones en que aparece. Espacio jamás fragmentado en planos distintos. En otras palabras, identidad espacio/plano. Decorado único: telas pintadas que no enmascaran su origen, deshaciendo toda ilusión naturalista (realizados por Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig). La descripción de las distintas apariciones de este espacio puede ser resumida así:

1. Apertura de iris desde el centro. Campo vacío. Inmovilidad total. Cierra invirtiendo el iris hasta fundir en negro.
2. Apertura idéntica. Campo vacío. Entra en campo por el fondo izquierda el Doctor Caligari. Entre movimientos convulsos avanza hacia la cámara, perfectamente centrado en el encuadre. Cache circular enmarcando su rostro. Mira hacia cámara pensativo. Cierra en negro.
3. Apertura de iris desde el ángulo superior derecho del encuadre donde gira una noria. A medias en campo (izquierda), otra especie de noria girando. A la derecha, un organillo. Profusa movilidad en el campo, tanto en profundidad como lateralmente. Continuas entradas y salidas de personajes. Por la derecha, entra Caligari. Mira fuera de campo (derecha) una vez situado en el centro del encuadre y vuelto hacia la cámara. Se detiene. Hace burla de un enano. Avanza hacia el fondo y, de nuevo en el centro del encuadre, se detiene. Luego, se dirige, hacia el fondo del decorado. Corte.
4. Apertura como la anterior. Movilidad semejante a la del plano anterior. Por la derecha, entran en campo Alain y Franz. Se sitúan en el centro del encuadre, vueltos hacia cámara y miran off por la derecha. Continúan avanzando, por el borde izquierdo del encuadre, perdiendo la centralidad.
5. Apertura como las anteriores. Noria inmóvil. El cache circular, en realidad, se abre sobre Jane ya en campo. Esta mira off hacia la derecha. Avanza sin hallarse en sus detenciones periódicas y miradas recelosas jamás centrada en el encuadre. Progresa en profundidad y en círculo hasta perderse tras el decorado.
6. Sin cache. Apertura por corte. Franz ya en campo, de espaldas a cámara y a la derecha del encuadre. Ya bastante avanzado en la lí-

nea de profundidad. Se interna hacia el fondo describiendo idéntica trayectoria que Jane en el plano anterior.

Centraremos nuestro análisis en torno al larguísimo plano tercero. (Duración: 70 segundos.) (Fotogramas 1a y 1b.) En primer lugar, de entre su profusa movilidad es interesante retener los desplazamientos giratorios de las dos norias. Ubicadas en el ángulo superior derecho y casi en el inferior izquierdo, adquieren una función de evitar toda salida del espacio representado. Dicho de otro modo, describen un circuito centrípeta que conduce la mirada hacia el centro, punto de convergencia imaginario de ambos movimientos. Si a esto añadimos que la propia apertura de iris fija durante un instante algo prolongado la atención sobre este movimiento aislándolo (segmentándolo) del resto, y que los decorados de telas pintadas, debido a su no referencialidad, contribuyen a formar una imagen singularmente compacta, no será arriesgado afirmar que la atención se vierte sobre un lugar (centro del encuadre, centro del campo) en continuo movimiento. Tan sólo cuando el demoníaco doctor Caligari haga su entrada, se sitúe en el justo centro por dos veces (en el eje de su desplazamiento) y vuelva su rostro hacia la cámara en un fuerte gesto teatral apoyado, hallaremos el sentido último de esta operación centrípeta.

Hay todavía algo más. La movilidad procede también de la continua evolución de los actores en el campo. En la línea de profundidad (tanto hacia el fondo del decorado como hacia la cámara) y en la lateral (entradas y salidas de campo en todas direcciones). De ello se deriva la formulación de un espacio implícito más allá del representado (fuera de campo). En este sentido, el propio Caligari mira furtivamente off. Pues en el lugar de cruce de los innumerables desplazamientos de la muchedumbre, también hallamos una figura central y centrada: Caligari.

Por último, si la gestualidad de los actores que pueblan el abigarrado encuadre se caracteriza por el naturalismo interpretativo, nada más alejado del siniestro personaje encarnado por el excelente Werner Krauss: sus convulsiones refrendan la opinión de Rudolf Kurtz respecto al actor:

eliminación de las mediaciones y contrucción de interpretación antinaturalista en la que convergen todos los elementos de su voluntad formal. En este sentido, el Caligari de Krauss —sigue Kurtz— constituye el modelo ideal del actor expresionista, en su incorporación total a la «arquitectura» del film.¹

Y es, precisamente, esta correspondencia con el decorado lo que inte-

¹ KURTZ, Rudolf: *Expressionismus und Film*, Zurich, Verlag Hans Rohr, 1965 (texto de 1926 en Berlín, Verlag de Lichtbildbühne), págs. 118 a 120.

gra a Caligari en el compacto espacio que lo enmarca a diferencia del resto de actores (sin duda, por incapacidad, pero esto no nos interesa).

Recapitemos: punto de entrecruzamiento de los movimientos de la muchedumbre, lugar al que remite la circularidad de las norias, centralidad en el encuadre, permanencia en campo, posición frontal respecto a la cámara, fusión con el decorado, Caligari condensa y recupera lo centrípeto de la imagen, su valor único y total. Y es en él donde se inscribe la significación del plano: cruel en su burla del enano, desconfiado por oscuras razones en sus miradas fuera de campo, los movimientos de la noria, significativa metáfora obsesiva, no representa —como pretende Kracauer— el caos general de la feria, sino que cobran sentido como metáfora del personaje que, como hemos visto, la recoge y condensa por su función en el plano.

4.1.2. *El espacio de la histérica*

En el mismo film tiene lugar un rapto. Cesare, el sonámbulo dominado por el doctor, penetra una noche en la habitación de Jane en la casa paterna. La joven es mujer solicitada por Franz y por el recientemente asesinado Alain. El cometido de Cesare consiste en perpetrar un nuevo crimen; pero, fascinado por Jane, no es capaz de consumarlo y opta por el rapto, autonomizándose así de su dueño. La organización del espacio en esta secuencia presenta un carácter menos «puro» en su no-fragmentación en planos que en el caso que acabamos de analizar. Puede, con todo, aplicarse un esquema semejante. Veamos la sucesión de estos planos:

1. Plano de conjunto en profundidad de campo. En primer plano, un lecho blanco en el que reposa Jane. Al fondo, unos ventanales que dan al exterior, provistos de cristales que forman ángulos agudos. Total inmovilidad.
2. Plano de conjunto. Sombras amenazadoras se ciernen al fondo derecha, provenientes del tejado, si bien las figuras son irreconocibles. Apoyado contra el muro de la izquierda que demarca una ortogonal casi perfecta hacia el fondo, se desliza el perfil estilizado de Cesare aproximándose al primer plano izquierda. (Fotograma 2.)
3. Como uno. Tras los cristales hace aparición, en el centro del encuadre (en profundidad) la silueta de Cesare.
4. Raccord en el eje. Cache en forma de rombo. Ventana. Cesare se erige lentamente. (Fotograma 3.)
5. Como tres.
6. Como cuatro. Cesare abre la ventana. En su mano derecha blande un puñal. Comienza a entrar en la habitación.

- 7 Como cinco. Cesare avanza desde el fondo hacia el lecho de la muchacha. (Fotograma 4.) Levanta el puñal.
- 8 Plano medio de Cesare con raccord en el movimiento.
- 9 Como final de siete. Cesare vacila.
- 10 Como ocho.
- 11 Como nueve. Cesare aproxima lentamente su mano derecha a la muchacha acariciándola. Esta se despierta sobresaltada.
- 12 Como diez. Raccord en el movimiento. Cesare forcejea con Jane. Las manos de ambos entran y salen de campo. También el rostro de la joven.
- 13 Como once. Continúa la lucha.
- 14 Raccord en el eje y en el movimiento. Plano medio de ambos. Cesare aprisiona a Jane entre sus brazos.
- 15 Como trece. Raccord en el eje (fallido).
- 16 Plano de conjunto corto. Padre y hermano (?) de Jane se levantan agitados de la cama.
- 17 Retoma quince, un poco más adelantado. Cesare, llevando a Jane entre sus brazos y cuyo largo camisón (¿de novia?) va arrastrando, se dirigen hacia la ventana. Salen.

Etc.

No pensamos comentar algunos estrepitosos «fallos» de raccord ni tampoco una fuerte inverosimilitud de espacio entre el plano 2, lindando aparentemente con la habitación de Jane y al que, en la huida, se accede después de haber caminado buen trecho por los tejados. Estos rasgos, como tantos otros a lo largo del film, no hacen sino reforzar nuestra tesis en torno a los ámbitos de segmentación en el film llamado «expresionista». Detengámonos, por el contrario, en el plano primero. En su estatismo, presenta una composición de contrastes: contraste figurativo entre las formas redondeadas que se adhieren a la joven apaciblemente reposando en primer plano y los ángulos agudos, distorsionados de los ventanales del fondo. Contraste, asimismo, de colorido: un blanco virginal (sábanas, camisón) que rodea a Jane; acusado choque negro/blanco alrededor de la ventana. El lugar de la amenaza queda, pues, anunciado en su figuración oscura y agresiva. Continuemos con el plano segundo: construido como campo vacío al comienzo, posee ya un juego de sombras inquietante que anuncian la figura negra y estilizada que evoluciona hacia cámara, reproduciendo en sí la asimilación al decorado de que hablara Rudolf Kurtz o, mejor, a un segmento del decorado del plano 1: las aristas cortantes del ventanal. Es esta disgregación subespacio agresor/espacio agresor lo que formulará de modo compuesto, ya no desplazado, el plano tres. Aquí, realmente, Cesare se halla en su negrura y formas cortantes, opuesto en el mismo plano a la estática figura de Jane, todavía en primer plano. Es más, los ángulos

agudos que como metáfora de la agresión se perfilan tímidamente en el plano 1, ahora pasan a ser el decorado, fusionado al mismo agresor. Dicho efecto queda reforzado por una inesperada iconografía: el cache en rombo que clausura centrípetamente el plano 4, de inequívoca vocación totalitaria. Doblemente enmarcado (por el cache y por el decorado anguloso de las ventanas), Cesare se erige (la referencia sexual no es debida al azar) como símbolo de la agresión. Ya no se trata del agresor, sino de la agresión misma. Desplazamiento que guían los planos estudiados cuya dirección es la máxima abstracción: de una agresiva figuración a la presencia del agresor y, de aquí, a la formulación pura de la agresión misma. ¿No es acaso éste el rasgo «expresionista» por excelencia: liberar la figuración de la mimesis para abstraer su sentido al máximo?

Los planos siguientes —en los que no nos detendremos— representan la vuelta a una concreción agresiva que ya no nos interesa en nuestra síntesis. Véase, no obstante, el plano 7 en el cual la distancia compositiva referida por la profundidad de campo entre el lugar de la amenaza y el de la inocencia (?) se acorta por el avance de Cesare, portador ya de las connotaciones icónicas señaladas, hacia el primer plano.

A tenor de lo dicho, no sería inútil encontrar a nuestro paso un interesantísimo enfoque que, si bien partiendo de una disciplina distinta, converja con nuestros análisis orientándolos hacia sus conclusiones: ¿No podría leerse esta secuencia desde el punto de vista de la histeria, como reminiscencias que no son —en su figuración y fabulación— difíciles de hallar en los historiales clínicos que presenta S. Freud? Reproduzcamos la interpretación de Catherine B. Clément:

Il y a pourtant une chambre dans Caligari. C'est une chambre de femme, plutôt de jeune fille, fille de médecin. C'est dans le cadre de cette chambre, remplie de voilages et de transparences, qu'aura lieu l'enlèvement. Cesare, le pâle somnambule tout de noir vêtu, rampe le long des murs, apparaît à la croisée, saisit la fille dans les longs draps qui l'enveloppent et l'entraîne, cheveux dénoués. L'apparition dans l'encadrement de la fenêtre, le regard de l'être monstrueux sur la jeune fille endormie, le rapt et l'acte: autant de signes qui parsèment les *Etudes sur l'hystérie*, dans la partie intitulée: *Histoires des malades*, dans laquelle des récits foisonnent, fragments de textes féminins, pleins de frayeurs nocturnes en chambres bourgeoises étouffées. (...) Scènes de séductions: l'enlèvement de la jeune fille par le somnambule s'inscrit dans la même fantasmagorie. Un pâle visage androgyne, un acte de crise, une nuit féconde et, surtout, le regard fixe et brutal.²

² CLÉMENT, Catherine B.: «Les charlatans et les hystériques» in *Psychoanalyse et cinéma*, núm. especial de *Communication*, 23, París, Seuil, 1975, págs. 215-216.

4.1.3. El valor icónico de la letra

Es sabido que el cine alemán de los años veinte (quizá incluso con anterioridad) procedía a una estética totalitaria en cuyo seno todo signo contribuía a edificar el sentido del film. Su rasgo definitorio fue, en consecuencia, una torturada iconicidad. Pese a que no puede jamás hallarse en estado puro, decorado y gestualidad, narración interna como doble de la primera y demiúrgica puesta en escena, figuración del actor y del objeto, acudían a su cita en la tiranía de la representación. A ella no podía faltar tampoco la propia letra impresa, letra cuyo funcionamiento recurrió a la iconicidad en tantos films alemanes.

La pérdida de negativos y films originales tal y como fueron proyectados en los años veinte, ha hecho difícil, tal vez irrecuperable, la mayoría de este trabajo significativo. Lotte H. Eisner hablaba de fotogramas coloreados, de figuración en los carteles de *Caligari*. Nada queda de eso. Sin embargo, conservamos diversos fragmentos que atestiguan la voluntad figurativa de la palabra, si bien no su real alcance.

Ejemplos no faltan: la palabra «Babel» en el episodio narrado por María (Brigitte Helm) en *Metropolis*, el «Aemaet» (emet) que, dibujado en letras de humo, sirve para insuflar vida al golem, en la segunda versión de este film, la carta de Nosferatu en clave cabalística y que el vampiro remite a Renfield y en la que reposa la interpretación de la cruzada que aquél va a emprender.³ Quizá habría que suponer especial figuración al *Libro de los vampiros* o al texto que lee la enamorada Lil Dagover en *Der müde Tod*. La enumeración sería prolija, tanto como indemostrada, aunque verosímil.

En esta dirección se inscribe el plano que relata el diario íntimo del doctor Caligari. Si nos detenemos en él es porque su figuración en nada es deudora de lo decorativo, sino que formula algo sobre lo que venimos insistiendo en las últimas páginas: la organización de un espacio metafórico en el plano.

Caligari no es Caligari. No lo es como psiquiatra que regenta un asilo de alienados. Ha estudiado en profundidad sonambulismo y sabe de la existencia de un doctor de ese nombre que viajaba por las ferias del norte de Italia a comienzos del siglo XVIII, acompañado por un sonámbulo que cometía los más horrendos crímenes bajo sus órdenes. La presentación en el gabinete del doctor de un sonámbulo actualiza sus tendencias identificativas con el demoníaco dieciochesco, la necesidad de transformarse en su doble. Es de aquí de donde arranca el juego de dobles que engendra lo si-

³ EXERTIER, Sylvain: «La lettre oubliée de Nosferatu» in *Positif* 228, París, marzo, 1980, págs. 47 a 51.

niestro del film: Cesare, doble de Caligari, sí; pero también Caligari psiquiatra doble del Caligari demoníaco o Caligari del XVIII y Caligari actualizado. Pero vayamos con el relato.

Al psiquiatra se le presenta la ocasión de su vida de liberar su pulsión, un irrefrenable deseo demoníaco que ha reprimido durante años. La agonía del sonámbulo hace tornar lo reprimido y lo hace a modo de voz interior.⁴ Expresar esta voz es formalizar el delirio paranoide en términos de puesta en escena. Y el film lo hace partiendo de la estética expresionista y, esto es lo que más nos interesa ahora, en el mismo plano. ¿Cómo? Montando en un soberbio plano la imagen de una persecución que tiene lugar mediante la inscripción de la palabra icónica en la pantalla y por sobreimpresión (Fotograma 5.) Pero hay algo más: la voz no podría ser representada como monólogo interior. Los preceptos expresionistas indican que el actor debe llevar pintado el corazón en el pecho. En consecuencia, esta voz interior debe ser destemplada, puesta en escena sin mediaciones y, sobre todo, sin interiorización. Este es el sentido último de los rápidos flashes que inscriben (más que escriben) *Du musst Caligar werden* en diversos tamaños, desordenadamente y a lo largo de todo el espacio comprendido en el campo. Caligari no puede huir de ellos, pues las palabras, en su montaje icónico, le persiguen cubriendo toda escapatoria, cuyos límites también son los del encuadre. Este plano, pues, es rotundamente metafórico, pero, además, es total: recurre al montaje en su interior y nada debe a los planos contiguos para significar, al menos, al nivel aquí enunciado.

4.1.4. *Recensiones*

Lo dicho hasta aquí parece refrendar, aun admitiendo el terreno provisional en que se mueve toda teoría, la formulación que hicimos en el capítulo anterior: el llamado modelo «expresionista» (cámbiesele el nombre si se desea) en el cine de Weimar es una corriente que pugna por imponerse en su voluntad metafórica cuyo ámbito es el plano de vocación totalitaria. Plano — repetimos — realmente segmentado, montado en su heterogeneidad textual, pero plano, sea como fuere, denso hasta rehusar la contigüidad de otros, por mucho que su plasmación lo exija en ocasiones. Esto permite romper con vaguedades, pues la metáfora cinematográfica existe en otros modelos de representación.

⁴ Véase, entre otros textos, Freud, Sigmund: «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ('Dementia paranoides') autobiográficamente descrito (caso Schreber)» in *Obras Completas*, tomo IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, págs. 1.486 a 1.528.

Lo definitorio del modelo que estudiamos es el ámbito espacial autosuficiente en que la metáfora se expresa —el plano— y su resistencia —si bien jamás en todo un film, por el absurdo que implicaría la renuncia a cualquier otro tipo de segmentación. Planos, pues, cerrados sobre sí mismos, cuya elaboración ni remite ni necesita de la diégesis —en todo caso, y en contradicción, se encuentra y se beneficia con/de ella. Lo que sí precisan es de otro espacio, de un fuera de campo simbólico, fantasmático:

todo es signo de otra cosa, lo fantástico linda con lo familiar, la burguesía médica encubre al diablo.⁵

Véase la persistencia de este modelo, si bien su grado de resistencia será desigual, en multitud de films del período —arquitecturas de *Die Nibelungen*, *Metropolis*, etc.—. Recordemos, en particular, el enorme muro que empequeñece a los personajes que habitan un encuadre desbordado por aquél perdiéndose en el fuera de campo. (Fotograma 6.) En *Der müde Tod* la figura que ocupa el centro del encuadre, el extranjero, la Muerte, designada en este impresionante plano sin profundidad. En suma, *la metáfora cinematográfica no es una metonimia*.

4.2. UN NUEVO DISCURSO POÉTICO

El modelo que *Das Kabinett des Doktor Caligari* encarna en tantos de sus planos fue intentado por el propio Wiene en otros films (*Genuine*, *Raskolnikov*, etc.) y por Leni en *Das Wachsfigurenkabinett*. En estos textos, y en otros que desconocemos, la condensación del espacio metafórico deja paso a aspectos más decorativos en los que falla precisamente la integración totalitaria y autosuficiente de la metáfora caligariana, aunque un detenido análisis debería ser más cauteloso y proceder a las matizaciones necesarias.

Vamos a pasar a considerar en las páginas siguientes la plasmación de un modelo distinto. Sin abandonar la verticalidad del discurso poético, *Nosferatu* (Murnau, 1922) lo articula en relación a la horizontal sintagmática, transgrediendo ésta por medio de una complejísima red de ecos, rimas e inverosimilitudes sistemáticas.

⁵ Clément, ya cit., pág. 221. En todo caso, la insinuación de tal fuera de campo simbólico —en el terreno y acepción lacanianos— corre pareja a la negativa del campo como espacio sugerido, resultado del explícito hermetismo del plano «expresionista».

4.2.1. Contagio y desplazamiento

El universo metafórico se caracteriza por su inestabilidad. Distante de la alegoría, huye constantemente de lo preciso, se escabulle del referente tanto como de la hermenéutica. Así la figuración de *Nosferatu*: imágenes que desplazan su sentido de unas a otras, tornando precario aquello que aparentemente designan. Un ejemplo: la «decorativa» carta que Renfield recibe de los Cárpatos y lee en su oscuro gabinete posee las claves —sin duda, casi ilegibles— de la cruzada del vampiro. Sylvain Exertier, —como vimos con anterioridad— lo ha demostrado; pero lo que cabe retener en este momento es la existencia de un código interno que desmiente (o modifica) la figuratividad de las imágenes que le siguen y, retrospectivamente, de las anteriores.

4.2.1.1. Cierta paisaje

Si profundizamos algo más podremos descubrir el primer y más evidente desplazamiento del film: la designación de un espacio recóndito, el espacio de la otra escena, la del vampiro o la de pulsión de muerte. Porque sí existe en *Nosferatu* montaje en el plano (véase si no, el contraste arquitectónico del plano 3.⁶ Fotograma 7), primero icónico del film, en el que figuran unas formaciones góticas enfrentadas a edificaciones decimonónicas: ¿no es acaso esta pervivencia del pasado o, mejor, esta irrupción de lo que, debiendo permanecer oculto en el fondo de los siglos, no obstante se actualiza, el rasgo inequívoco de lo siniestro que Freud teorizara, y que anida en este plano?⁷ Lo que va a ocuparnos es, sin embargo, de qué modo las imágenes se pueblan de algo que les es ajeno en su *proprium*, de algo que se insinúa en ellas, pero que permanece irrepresentado.

⁶ Aludimos en la indicación de números de planos al decoupage y continuidad fotográfica presentados por Bouvier, M. y Leutrat, J-L.: *Nosferatu*, París, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1981, si bien es necesario aclarar que, tanto en este film como en los restantes, el grado de reconstrucción y fijación textual es aún precario y ello nos obliga, pese a la confrontación de copias diversas, a situarnos en el terreno de las hipótesis que, por documentadas y verosímiles que resulten, no pueden tenerse por definitivas. Esta opinión se ve refrendada por las variaciones que advertimos entre las copias resumida y ampliada de Berlín Oriental, así como la remontada por el Tercer Reich. Agradecemos a Luciano Berriatúa y Jean Louis Leutrat las indicaciones pertinentes en torno a estas y otras copias. Tampoco la más reciente versión presentada por Enno Patalas parece, en opinión de estos investigadores, dejar saldado el problema de reconstrucción. De cualquier modo, las diferencias que las copias actuales presentan no afectan básicamente a nuestras hipótesis analíticas sobre la nueva metáfora.

⁷ FREUD, Sigmund: «Lo siniestro» in *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, págs. 2.484 a 2.505.

El plano 63 (fotograma 8) no procede de mirada alguna. Incluso es difícil atribuirlo a la descripción del lugar por el que atraviesa Hutter. Se trata de un campo vacío, de un paisaje denso y pregnante sobre el que se ciernen amenazadoras sombras al atardecer. O acaso el 402 y 409 (fotogramas 9 y 10 respectivamente): argentadas olas avanzando hacia la playa, provistas de una fantasmagórica iluminación. Campo vacío. Ninguna función narrativa. Sin embargo, algo nos hace observar estos planos con especial intensidad. Si poseen una especial densidad ¿no se halla ésta en lo que revelan sin mostrar, aquello que sugieren con intensidad?

4.2.1.2. *Cierta arquitectura*

Plano 38: unas casas semiderruidas (fotograma 11). Alguien las mira —Renfield. La propia imagen atestigua el emplazamiento subjetivo por las barras de la ventana. Sin embargo, hay algo que excede a lo representado: lo siniestro del personaje cuya mirada vehicula dicho plano establece un intervalo entre los planos 37 y 38. Conocemos tales imágenes, pero algo nos dice que en su cruce, en su intervalo, algo se nos escapa. Se da a leer como metáfora imprecisa de aquello que los ecos del film apoyan en su convergencia (carta en clave esotérica, mirada perdida, iconografía del actor Alexander Granach...).

Plano 122: tras un cartel que anuncia que, con el paso del puente, los fantasmas salieron al encuentro de Hutter, este contrastado plano (en materia de iluminación) representa un castillo en sombra adherido a una escarpada montaña (fotograma 12). El cartel nos ha indicado una «necesidad» de lectura sin que nada quede designado en su interior.

4.2.1.3. *La metáfora*

Decíamos que estos planos apuntan hacia algo exterior a sí mismos, pero lo hacen de un modo paradójico: sin denegarse desde el punto de vista figurativo, se muestran insuficientes en lo que contienen, reclaman la presencia diferida del fuera de campo. Observemos de qué modo no sólo estos paisajes y estructuras arquitectónicas, sino incluso los objetos van tiñéndose de un off que proyecta, desde un invisible foco de luz, lo inquietante, lo inestable. Porque el elemento líquido que presentan los planos 402 y 409 va ligado a la presencia de Nosferatu por medio de un doble desplazamiento (elemento intermedio: el barco «Demeter») sin que para ello el agua y el vampiro hayan aparecido juntos ni una sola vez. Decimos esto para librarlos de caer en una simplificación —dentro de un interesante hallazgo— en

la que incurre Michael Henry, quien engarza indefectiblemente lo vegetal, lo animal, lo inerte a la presencia del vampiro. De seguir esta interpretación, la figuración de los planos de *Nosferatu* perdería densidad para acceder al terreno de lo simbólico. Nosotros pensamos, en cambio, que es el *planear* de una exterioridad (fuera de campo) lo que confiere a estos planos su inestable identidad: espacios que obligan a su lectura literal, son *al mismo tiempo* sugerencia de lo siniestro ligado al vampiro.

Pueden de este modo ser verificados los desplazamientos barco-mar- elemento líquido o hiena/caballos-reino animal o incluso los pólipos estudiados por el profesor Van Helsing-reino vegetal (en una secuencia cuya evidencia anula el sentido metafórico saltando con celeridad al terreno de la alegoría), como un contagio o desplazamiento que —insistimos— no es sólo plasmación de la omnipresencia del vampiro, sino que practica resistencias al exterior, aun connotándolo.

4.2.2. *El fuera de campo y el raccord imposible*

En nuestra pretensión de dar cuenta del dispositivo poético de *Nosferatu* nos hemos tropezado insistentemente con aquello que, insinuándose en la casi totalidad de los planos, los excede, algo que se alberga en el intervalo que separa a los mismos en ocasiones, algo, en suma, que no puede ser reducido a la resignación del personaje de Nosferatu.

En este sentido, si bien Murnau muestra una especial preocupación por la «correcta» continuidad general de las suturas (en el sentido de orientación del espectador), llama la atención una utilización de las mismas que, en su sistematicidad, desborda las funciones para las que fueron creadas y que, en líneas generales, el propio Murnau respeta y proclama como isotopías textuales.

4.2.2.1. *La mirada perdida*

Renfield ha leído parte de la carta a que aludíamos antes y mira (plano 23, fotograma 13) hacia un lugar fuera de campo que adivinamos por su abstracción no contiguo físicamente. Esto mismo ocurre en los planos 34 y 36 (ahora en primer plano). En esta ocasión la carta ha sido leída por completo.

En 225, Nina sufre el comienzo de un trance que queda plasmado en una mirada hacia el off (fotograma 14). En 131, el terror que invade a Hutter se representa en una mirada hacia el contracampo.

Miradas todas ellas hacia el espacio tras la cámara, aunque según matices diversos, ninguna viene acompañada de un contracampo. El objeto de esta mirada es irrepresentable, tal vez. El terror, los estados segundos, la abstracción mental, todos ellos parecen apuntar físicamente hacia un lugar que permanece escamoteado.

4.2.2.2. *La contigüidad imposible*

Pero si hay diversas miradas en off que designan un espacio no representado, Murnau recurre a un procedimiento en cierto modo inverso: la sutura entre dos espacios que la verosimilitud anuncia distanciados. Así funciona el raccord de miradas que une los planos 242, 243 y 244, mediante la correspondencia entre la dirección de la mirada off de Nosferatu (final del 242) a derecha y la de Nina, en corte directo, hacia la izquierda (243) (fotogramas 15 y 16), refrendado por la vuelta a 244. De los Cárpatos a Bremen, espacios distantes, sin conexión verosímil posible. Y las miradas cosen un intercambio, sólo explicable como rasgo poético. El film tomará a su cargo la profundización de esta mirada correspondida, insinuando una pulsión erótica y un no reconocido masoquismo.

No insistiremos en algo que se repite como raccord de dirección en los planos 395-396 (fotogramas 17 y 18), 400-401, relacionando a Nina y la proa y velas, respectivamente del Demeter que, surcando el mar impulsado por el soplo del vampiro, se aproxima a Bremen. Aquí se anudan todas las ambigüedades de las frases de Nina y de la tela en la que borda «Ich liebe dich», datos sobre los que no entraremos por haber sido objeto de frecuentes descripciones por los historiadores.

Digamos, no obstante, que la decisión de Nina de sacrificarse (?) viene precedida por unos planos de efecto semejante. 548: Nosferatu tras los cristales de la mansión adquirida en Bremen y mirando tras la cámara (fotograma 19). Plano siguiente (549): Nina reposando y, súbitamente, sobresaltada al «sentir» la terrorífica mirada que vela su sueño (fotograma 20). Los planos 550 y 551 refrendan la sutura de que hablamos y, del mismo modo, los planos siguientes.

4.2.2.3. *Proyección del fuera de campo*

Lo irrepresentable no es la figura de Nosferatu. De hecho, éste no suele ser evitado. Más de 50 planos del film así lo atestiguan. Tampoco los contracampos evitados lo albergan (con alguna excepción). Lo verdaderamente irrepresentable es el momento de la agresión. En estos casos, Nosferatu

sí se halla en el contracampo y lo que es dado a la mirada es el rostro de la víctima. No se trata, con todo, del pudoroso recurso de cierto cine americano clásico o del estímulo a la imaginación del espectador con la violencia fuera de campo. Pues aquí la violencia tiene lugar en campo, instituyendo, sin embargo, el espacio físico del agresor en off. Imposibilidad de no mostrar e irrepresentabilidad del lugar del terror y la fascinación, es la sombra la que se cierne sobre los personajes agredidos en una rima cuidadosa. Plano 238 (fotograma 21) representa el ataque a Hutter. Plano 579, ataque a Nina (fotograma 22). Es esa oscura fascinación compulsiva de Nina que se prodiga por todo el film la que genera, en brillantísima secuencia, el más acentuado juego de sombras procedentes del off y que se sitúa un momento antes de la agresión (planos 574 y 576, fotogramas 23 y 24). Escamoteo de la representación directa del contracampo que no se producía en los planos que preceden a la agresión perpetrada sobre Hutter (213, 214, 220, 222, 224).

Sabemos que los juegos de sombras fueron frecuentes, incluso frecuentísimos, en los films del período. No como retórica, sino, en multitud de casos, perfectamente integrados en el texto. Un modelo ejemplar a este respecto sería *Schatten* (Arthur Robison, 1922), en cuya estructura la sombra encarna el instinto liberado. Otro ejemplo puede ser el asesinato de Alain por Cesare en *Caligari* (fotograma 25). Pero la riqueza de las sombras de *Nosferatu* procede de su economía y localización, de su pertenencia a un sistema más amplio de legislación del fuera de campo, en suma, a su función en el discurso poético del film.

4.2.3. La nueva metáfora

Hemos intentado explicitar en estas breves páginas que la metáfora de *Nosferatu* gravita en sus imágenes, densas donde las haya, pero también en sus intervalos y en sus suturas. Por significantes que sean sus planos en los que confluye tanto la veta esotérica más depurada como la iconografía intertextual más rica y sugerente procedente del romanticismo y del gótico principalmente, las rimas, los ecos, las miradas off, etc. apuntan al lugar del anclaje del terror y la fascinación. Todos los significantes convergen en un significado —no estrictamente *Nosferatu*, sino el terror— y ¿no es éste el proceso —trabajo— que define la paranoia según dijera Jacques Lacan?

En otras palabras, el discurso poético de *Nosferatu* opera en un campo distinto, —más rico, evidentemente, y no debido al «progreso» cinematográfico— al de *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Para existir, la metáfora no ha tenido que renunciar a la sintagmática, sino que se ha incrusta-

do en su interior distorsionándola, forzándola, volviéndola profundamente inestable y móvil.

4.3. ESTRUCTURA DE MONTAJE EN LA DIÉGESIS

Intentar ejemplificar en *Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921) la actitud de cierto cine alemán hacia la disposición narrativa puede resultar de entrada un osado gesto de ignorancia. Pues salta a la vista que las claves que articulan el film residen en otras coordenadas. Texto en el que la luz y las sombras alcanzan cotas de contraste que, muy alejadas de los claroscuros rembrandtianos de un Reinhardt, lo ubican en lo más demoníaco de los ecos románticos del expresionismo. Pero también film en el que no se nos escapan las complejas referencias intertextuales que recurrentemente envían al arcano romanticismo alemán —sea Kaspar David Friedrich, sea Andersen, o Grimm. O film en el cual los símbolos (oca, gato, unicornio, mandrágora, etc.) proceden de la tradición esotérica y cuyo desciframiento en profundidad requeriría la participación de un especialista. En suma, el trabajo poético que descubríamos en *Nosferatu* opera en sus líneas generales aquí, salvando las peculiaridades (enormes) de cada film.

Dicho esto como justificación, si abordamos tan sólo el montaje de la diégesis es porque *Der müde Tod* trata la narratividad mediante un sistema de dobles que puede servir para explicar un funcionamiento generalizado y extensible, en mayor o menor medida, a multitud de films hasta 1926 fundamentalmente y, en especial, a los primeros años de Weimar (hasta 1923).

4.3.1. La historia y las historias

Der müde Tod posee una historia marco de inspiración romántico-fantástica: una pareja de enamorados que viaja en diligencia encuentra a un misterioso extranjero. Detenidos en un albergue, el siniestro personaje, que no es otro que la Muerte, desaparece llevándose consigo al joven. La muchacha erra por este pueblecito «perdido en el pasado» en busca de su amado cuando le es revelada su verdadera suerte. Acogida por un herborista y presa de desesperación, se decide a sorber una ponzofia. En ese preciso instante, el vigilante nocturno anuncia la hora (las once en punto de la noche). La joven tiene acceso entonces al reino de la muerte reclamando le sea restituido su amante. La Muerte, fatigada de su quehacer, le brinda tres oportunidades para salvarlo. Tres historias representadas en tres cirios encendidos. Habiendo fracasado en todas ellas, el Extranjero le ofrece la últi-

ma oportunidad: deberá conseguir en el plazo máximo de una hora otra vida humana para efectuar el canje. En este momento, la joven se halla a punto de ingerir el veneno y el vigilante da la hora (las once en punto de la noche). Ningún tiempo ha transcurrido mientras los tres fracasos de la muchacha tuvieron lugar. Ésta vaga por las calles reclamando a los desventurados que dicen nada esperar ya de la vida, su existencia. Todos ellos rehúsan indignados. Por fin, en el curso de un incendio, se le presenta la ocasión de entregar a un recién nacido que ha sido abandonado en el interior del edificio. Pero en el instante último, retiene el niño en sus brazos y se ofrece a sí misma, logrando reunirse con su amado más allá de la muerte.

Nos interesa de esta historia marco la inclusión en su interior de tres otras en las cuales los actantes asumen las mismas funciones de los personajes de aquélla. En todas ellas, una mujer enamorada de un joven (en los tres casos, los mismos actores, Lil Dagover y Walter Janssen) a cuya unión se opone un tirano (el califa en el episodio árabe, Girolamo en el que se desarrolla en la Italia renacentista y el Emperador en el que tiene lugar en la China medieval y legendaria). En las tres, la mano del Destino aciago acabará con la vida del amante. Su artífice será siempre el propio personaje de la Muerte (Bernhard Goetzke), transfigurado en jardinero, sirviente y arquero del Emperador respectivamente. En consecuencia, autor material del crimen, pero por delegación, no por iniciativa propia, tal y como declara actuar la Muerte en la historia marco.

A tenor de lo dicho, queda claro que las narraciones contenidas reproducen la estructura de la que las encuadra, al menos en sus líneas maestras.

Sin embargo, lo que llama la atención es que el viaje a estos tres espacios universales no implica paso alguno de tiempo, incluso que el instante eterno en el que la muchacha se decide a ingerir la ponzoña sitúa fuera del propio marco el encuentro con la Muerte en su reino. De tiempo interior, obviamente se trata. Este hecho es suficiente para una lectura del film como viaje iniciático o, mejor, de una muerte iniciática, en cuya lectura confluyen los numerosos símbolos y significados esotéricos, cabalísticos, etc.⁸

4.3.2. *El enigma*

Pero hallamos otra clave en un misterioso librito que induce a la joven a su osado intento. En él lee la consigna final: «el amor es más fuerte que la muerte». Podríamos aventurar que, de este modo, la historia marco se halla de algún modo incluida en este pequeño texto, que toda ella no es com-

⁸ OMS, Marcel: «Voyage initiatique au pays de la Mort Lasse» in *Trois moments du cinéma allemand*, núm. 32 de *Cahiers de la Cinématbègue*, Toulouse, 1981, págs. 75 a 78.

previsible sin la clave que proporciona aquél. Dicho con otras palabras, es una pequeña historia que, engrandeciéndose, alcanza a la historia más amplia y, empequeñeciéndose, va a ser denegada en las tres narraciones centrales. ¿Por qué denegada? Porque su contenido no ha sido comprendido, porque su significado es simbólico y no literal. Una vez adquirido este conocimiento (que sólo la iniciación ha de hacer posible) los amantes podrán reunirse de nuevo, pero ahora más allá de la muerte.

Pues bien, este sistema de vacilante «mise en abîme» es rastreado en múltiples films del período. Y decimos vacilante, por desestabilizado, ya que las tres historias no se explican desde la que las contiene, sino desde el texto que anida en esta última.

Repasemos brevemente algunos films: si *Caligari* posee una historia marco (relato que inicia Franz) ¿no es el relato del diario íntimo de Caligari el que alcanza a explicar claramente el caso de paranoia que impregna la propia historia de Franz y la narración en su interior? Si *Nosferatu* es narrado por el competente historiador de Bremen, según nos informan algunos carteles, ¿no reside la clave en este «Libro de vampiros» cuya incompreensión pierde a Hutter y cuya atención brinda la solución a Nina? O ¿no es la pesadilla del fabulador de *Das Wachsfigurenkabinett* la que articula una historia que ya no cuenta él como piensa el espectador, sino que lo trasciende vía inconsciente, amenazando su misma impunidad? Los ejemplos podrían multiplicarse. Quede constancia, con todo, de que, aun aligerándose, se alberga todavía en films de fecha avanzada: ¿no está la clave de *Metropolis* en el episodio central de Babel que María relata a los obreros en las catacumbas? ¿A qué puede responder sino al desdoblamiento interpretativo el enmarcamiento que Murnau hace de la obra de Molière en *Tartuff*? Desde *Schatten* hasta, si apuramos la cosa, el cartelito ubicado en la cocina de Mamá Krause, hallamos una insistencia en este procedimiento. Y decimos insistencia y no absoluta presencia, ni reducción a un modelo fijo. El testamento de Mabuse en el film de 1933, la canción de Lola-Lola (Marlene Dietrich) en *Der blaue Engel*, etc.

En suma, estos procedimientos desestabilizadores de la narración han de ser contemplados a la luz de la desestabilización de la que hemos hablado en páginas anteriores. Reforzar el discurso poético implica también, en el proyecto global de cierto cine alemán, atacar las propias estructuras narrativas, provocando en ellas desplazamientos de signo —y esto no es una paradoja— «poético». Hemos, pues, de desmentir aquellas opiniones que quieren ver en la «mise en abîme» una justificación de las deformaciones, como si los vanguardistas alemanes (ni siquiera el público alemán) reclamaran a voz en grito un modelo de representación que les era realmente ajeno y, en gran parte, desconocido. Tal pretensión —aun si se halla alimentada por alguna declaración de Lang— procede del equívoco que in-

terpreta cualquier estructura cinematográfica según el modelo narrativo clásico y las exigencias espectaculares formuladas por el público norteamericano.

4.4. *El símbolo del «Kammerspielfilm»*

Lo anteriormente expuesto no puede hacernos perder de vista un modelo que se insinúa desde casi los orígenes del cine de Weimar. En cierto modo, corriendo paralelo al modelo metafórico (y ya hemos visto que esta expresión no designa una propuesta simple sino varias y, a veces, entrecruzadas), surge el que denominaremos simbólico que los historiadores clasifican en el «Kammerspielfilm», en el realismo simbólico o en el realismo simplemente, de acuerdo con los gustos del consumidor. El hecho de que aislemos este modelo de los anteriores ni implica —ya hemos insistido demasiado sobre el particular— que sean estancos ni que no estén sometidos a superposiciones frecuentes.

Asentado por Carl Mayer, guionista que «crea» también el «script expresionista» (léase aquí un síntoma de lo contradictorio de la situación), este modelo parece surgir en 1921 con dos films basados en guiones de Mayer: *Scherben* (Lupu Pick) y *Die Hitertreppe* (Paul Leni y Leopold Jessner) y continuados por el propio Pick y Murnau, según rezan la mayoría de las historias del cine. En las páginas que siguen interrogaremos la formación del objeto simbólico valiéndonos de *Scherben*, ya que es film inaugural.

Scherben se inicia con un largo travelling (apertura de iris circular) marcado entre dos puntuaciones (fundidos). Representa dicho movimiento el avance por unos rasles de una vía de tren que se alarga en profundidad. Campo vacío. Cinco apariciones nuevas se repiten en el film de este plano en travelling de avance, y en todos ellos apoyando las inflexiones dramáticas del mismo. Pero en estos cinco travellings encontramos una diferencia sustancial respecto al inaugural: un personaje se halla en campo, el guardabarreras (interpretado por Werner Krauss) caminando a pasos lentos (al mismo ritmo que la cámara). Su figura aparece inscrita en las líneas que los rasles señalan (fotograma 26).

Desde esta segunda aparición temprana, las siguientes se ubican en la narración del siguiente modo: el tercero se halla enmarcado entre dos planos que muestran a un espantapájaros en primer plano mientras en profundidad y arriba (contrapicado) avistamos la ventana de una habitación en cuyo interior la hija del guardabarrera es seducida por un ferroviario, superior en jerarquía al padre y que se aloja temporalmente en esta solitaria casa. El símbolo se perfila con claridad: ceguera del padre, seguimiento del camino trazado, sumisión a la autoridad.

La madre (Edith Posca) descubre la humillación e intenta rebelarse. En notable contraste tiene lugar el cuarto travelling, idéntico a los dos anteriores. Contraste cuya significación refuerza la ya dada. La madre, en plena desesperación, muere congelada en la nieve aferrándose a una cruz del cementerio. Los travellings quinto y sexto tienen lugar a continuación y, aparentemente, en paralelismo temporal con la defunción de la madre.

No se trata, con todo, de un símbolo que se adscribe a la diégesis como pudiera pensarse en un primer momento, si consideramos que el guardabarrera está realizando su trabajo cotidiano. Y ello porque antes de que el personaje se localice en él (en campo) el símbolo ha sido ya enunciado en el terreno más abstracto posible. Primero, el camino trazado; luego, su ascensión. Hay algo más que permite reforzar nuestra opinión: los travellings quinto y sexto son casi rigurosamente consecutivos. Tan sólo media entre ambos un extraño y desconcertante plano del mismo personaje fumando en otro lugar y fuera de las vías. Breve plano, ya que volvemos inmediatamente al de las vías. Estruendoso fallo de raccord, ese plano no es significativo por su «incorrección» (la «gramática» de los films de Lupu Pick, Dupont, Jessner preservan la continuidad del espectador mucho más cuidadosamente que los metafóricos, pero esto tampoco es una norma estricta), sino que, alejando los dos planos que lindan con él, abstractiza el significado de éstos, denuncia su ubicación en el discurso. No pudiendo obedecer a un avance del personaje (con o sin elipsis), erradica la función diegética y confirma su arbitrariedad narrativa (y esto no es un juicio de valor). Debido a esto, cuando el guardabarrera ha sido enterado de la pérdida de su hija y se decide a la venganza, este travelling simbólico no reaparecerá más.

Es en este sentido en el que Mitry no erraba al afirmar que Lupu Pick fabrica símbolos abstractos que, luego, coloca en imágenes, si bien el esteta francés adhiere a esta justa apreciación una nota condenatoria que se funda en una supuesta ontología de la imagen cinematográfica y de la imagen en general.

Otros símbolos, como el del espantapájaros esperpentizado en el momento de la seducción off, revelan semejante concepción que el estudiado. Sin embargo, hay otros que presentan un grado de elaboración integrativa mayor. Particularmente el de los cristales. Cristales rotos que forman el fondo sobre el que se inscribe el título del film y que aparecen recogidos en un tiesto en los dos últimos planos del mismo (mediante un encadenado en el eje), estos objetos simbólicos no pierden su identidad (al menos, por completo) en el curso del film (nos referimos a la identidad narrativa y dramática, claro está).

Durante la cena que reúne por primera vez a la familia, el telégrafo anuncia la llegada del extraño. Acto seguido, la cámara, se sitúa por dos ve-

ces en el exterior, mostrando en contrapicado la iluminada habitación. De nuevo en el interior, el viento irrumpe con violencia abriendo la ventana y haciendo añicos sus cristales. Un plano de Werner Krauss con mirada off define que la rotura de los cristales queda señalada desde su punto de vista. El personaje da muestras de interpretar el signo como premonición siniestra de algo todavía indeterminado. Así lo capta el espectador que puede leer los emplazamientos de cámara desde el exterior en función de la amenaza que se cierne sobre el hogar del guardabarrera. Un curioso efecto siniestro (y estamos lejos del «expresionismo») que Pick logra ligando el símbolo del viento y los cristales al punto de vista diegético del protagonista.

En el mismo ámbito indicado actúa el símbolo de las botas, marca de la autoridad, pero también de la fascinación que provocan en la joven muchacha, aislada como está de la civilización y del mundo. Un bello plano las hace entrar en campo por el borde superior del encuadre, mientras la cámara encuadra a la hija del guardabarrera fregando el piso arrodillada. Su mirada se dirige hacia las brillantes botas que sinecdóquicamente representan a la autoridad y al hombre, pero metafóricamente a los atributos fálicos. (Fotograma 27.)

4.5. SUTURAS Y DIVERGENCIAS

Por último, vamos a ocuparnos de una secuencia completa de *Der letzte Mann*.⁹ Se trata del estudio de un fragmento que aglutina los más diversos parámetros que arrancan de los modelos descritos en las páginas anteriores y que es susceptible de arrojar nueva luz en torno a las contradicciones que se tejen en el cine de Weimar, particularmente en uno de los momentos cruciales de su desplazamiento como espectáculo y como representación. 1924 es fecha clave —ya lo hemos dicho—, no sólo porque supone el inicio de una exportación masiva de films, con lo que ello implica de congelación de las diferencias (o reducción, mejor dicho) en aras de una inteligibilidad generalizada (la referencia, aunque sin simplismos, al plan Dawes es necesaria), sino, sobre todo, porque, en el terreno de la representación, se inicia un proceso de regulación del modelo narrativo que, integrando las

⁹ Un «découpage» detallado de todos los planos de *Der letzte Mann* indicando duración, descripción, movimiento, iluminación, movimiento de cámara, angulación, escala y relación con planos contiguos puede hallarse en nuestra Tesis Doctoral *Teoría del montaje en el film mudo de la República de Weimar* (dirigida por el Dr. Jenaro Taléns y defendida en la Universidad de Valencia durante el curso académico 1984-1985, inédita), así como un minucioso análisis del montaje del film de Murnau.

formulaciones poéticas en sus variadas formas, conduce a marchas forzadas a la superación del plano como espacio autosuficiente y metafórico. Sin prejuzgar que este proceso responda a una mayor madurez (simplismo en el que cae recurrentemente Mitry), pero tampoco a una mecánica «opresión» del modelo narrativo clásico (incluso su imposición en Hollywood en el curso de los primeros años veinte es mucho más precaria de lo que la mayoría de los estudiosos se empeña en demostrar), vamos a formular una de las ideas centrales de nuestro trabajo, a saber: *Der letzte Mann como lugar privilegiado de las contradicciones que informan el cine de Weimar o, en otras palabras, su calidad de intertexto.*

Los planos que analizamos abarcan desde el 73 al 85 ambos inclusive del film. (Véase fotogramas 28 a 40.)

4.5.1. *Antecedentes y contenido de la secuencia*

El portero del hotel Atlantic (Emil Jannings) vuelve a su trabajo tras haber pasado una noche apacible entre los suyos, en un barrio obrero suburbano, donde todos los vecinos se honran de tenerlo entre ellos. Sin embargo, la situación no es tan boyante como pudiera parecer: el portero es muy viejo y muestra una enorme dificultad para transportar pesados bultos. En uno de los momentos en que se reposaba de su esfuerzo, el director gerente lo ha descubierto fuera de su puesto y, sin ser visto, ha tomado las notas pertinentes. Ajeno a todo ello, el orgulloso individuo se incorpora a la mañana siguiente sin la menor sospecha de lo que le espera.

Los planos 73 a 85 refieren la llegada de Jannings al hotel y su encuentro con otra persona que, en la puerta del mismo, desempeña la función que hasta ayer le había sido encomendada. El viejo se resiste a dar crédito a la evidencia e intenta salir al servicio de un taxi que se detiene en la acera. En medio de la carrera es informado por un botones de la orden del director gerente de personarse en su despacho.

4.5.2. *Función sintagmática*

A lo largo de las secuencias precedentes —especialmente de la tercera—, el film ha establecido un desajuste entre el saber del espectador y el del personaje protagonista. Así, mientras éste ignora su futuro inmediato, el espectador se halla en condiciones de sospechar la degradación a que va a ser sometido. El contenido de la secuencia es, para el espectador, la verificación dramática de la amenaza que sabía se cernía sobre el portero: su destitución del cargo que ocupaba. Para este último, la sorpresa que de-

rrumba un mundo construido sobre la apariencia y la alienación. Tal desajuste ha de ser tenido en cuenta rigurosamente por la puesta en escena de modo que la planificación apelará a ambos conocimientos o a sus ausencias.

En consecuencia, no podrá ser adoptado el punto de vista del personaje en la secuencia. La razón es simple: el espectador no puede descubrir, al lado del personaje, aquello que ya sabe. Si así ocurriera, la planificación de aquélla sería vana: exenta de información sobre la acción, se incapacitaría para proporcionárnosla sobre el propio personaje. Por el contrario, jugando con distanciamientos y aproximaciones, permite la reflexión analítica, pero también identificativa en torno a la situación. El problema es sumamente complejo, por cuanto va a conducirnos a una aparente paradoja: *el dispositivo «expresionista» al servicio (y en contradicción) de (con) el dispositivo narrativo.*

4.5.3. Puntuación: la profundidad de campo

Después del travelling de acompañamiento con panorámica final hacia la izquierda del plano 72, perdemos el contacto con el personaje que se aleja por el fondo del campo. El corte nos sitúa dentro del hotel (fotograma 28a), tras la puerta giratoria y encuadrando más allá la espalda de un individuo uniformado en el lado derecho, mientras el viejo portero se aproxima alcanzando el izquierdo. La puerta gira en primer plano.

El plano 85 (idéntico emplazamiento) procede de un raccord en el eje que, una vez desarrollado el contenido narrativo-dramático de la secuencia, nos devuelve al interior del hotel, tras la propia puerta que continúa girando (fotograma 40). El portero atraviesa el campo hacia cámara. Fundido en negro.

La delimitación del fragmento es explícita: la profundidad de campo, provista de un valor compositivo-dramático, inaugura y clausura la secuencia. Por un lado, nos vemos constreñidos a alejarnos del espacio en que se desarrolla la acción (exterior) mediante un violento cambio en el emplazamiento de la cámara que se demuestra abiertamente discursivo, extradiegético. Por otro, el montaje del campo se revela significativo, ya que la profundidad de campo tiende un puente entre la puerta giratoria en primer plano y el escenario en donde evolucionan los personajes. No parece casual tampoco que el efecto de profundidad sea algo más acusado en el plano 85, que los dos espacios que ponga en relación se hallen más distantes entre sí, puesto que ello refuerza el tránsito que de uno a otro lleva a cabo el personaje.

Por demás, este emplazamiento no es en absoluto inaugural, sino que actúa como eco o actualización del encuadre segundo del film, aquél en el que era presentado el personaje. En este sentido, cabe decir que, tanto el movimiento giratorio —connotador de la obsesión— como la propia puerta y cristales —símbolos de las fronteras y los lugares de paso que se prodigan insistentemente en *Der letzte Mann*—, densifican el significado de estos planos según un modelo que no dista demasiado de los ya analizados.

Ahora bien, si nos adentramos en el análisis del plano inicial (73), encontraremos nuevos recursos compositivos o de montaje: en primer lugar, la iluminación; en segundo, la distribución de las figuras en el encuadre. Este se halla seccionado en dos mitades cuyo signo divisorio es el eje de la puerta giratoria, la cual desborda, tanto por arriba como por abajo, al mismo. Tal partición cobra sentido si consideramos que la puesta en escena refiere el enfrentamiento semántico en términos de espacio (la posesión es, a fin de cuentas, un problema de espacio). En efecto, el nuevo portero ocupa la casi totalidad de la derecha, mientras Jannings va a ocupar la opuesta y es que la plástica de este plano es completamente antinaturalista, proponiendo una lectura abstracta y analítica. Las actitudes respectivas de los personajes también son significativas: el nuevo portero, de espaldas, no es más que un ente desprovisto de subjetividad, si no es en función de aquél que, de frente, podemos distinguir y reconocer. No sería arriesgado leer esta colisión como la inscripción social del tema expresionista (y romántico) del doble. Porque el nuevo portero ocupa el lugar del «Otro». Tal vez debido a ello no podemos acceder a su frontal encuentro sino a través de los cristales que dificultan una límpida mirada. Algo siniestro se insinúa en esta espalda agresora, cuyos ecos fílmicos se retrotraen a *Der Student von Prag*, *Der Andere*, etc., (pero su imagería recupera a E. T. A. Hoffman, von Chamisso y otros) si bien su duración es escasa.

Pero —y vamos con el segundo procedimiento— la descripción abstracta no acaba ahí, sino que tiene lugar un nuevo distanciamiento. A medida que las escalas de las figuras representadas van asemejándose y se equilibran en un Plano Medio Largo, ambas reencuadradas en su «subespacio», un trucaje de iluminación proyecta la sombra sobre las siluetas de los dos porteros (fotograma 28b). De repente, enunciada la oposición en términos abstractos, los personajes desaparecen dejando paso a las sombras oponentes. Utilización de la luz como elemento formador del espacio, como montaje, que la escuela expresionista agotaba en sus más variadas formas. Pero, además, ésta representa aquí la más grotesca destrucción de los personajes, de su subjetividad y psicología: éstos quedan reducidos a su solo volumen. A juzgar por ello, no podemos hallarnos tan lejos de los clásicos del llamado expresionismo (Caligari, Nosferatu, Mabuse, etc.) ni tan dentro del drama psicológico o realista.

En suma, tres rasgos discursivos en un solo plano: el brusco salto 72-73 y el emplazamiento de la cámara en este último, la distribución reen cuadrada de las figuras y el trucaje de iluminación. Todo ello inscrito en el marco de un demiurgo que no parece distar demasiado de aquél que reinaba como soberano en los films «expresionistas».

Cabría considerar, llegados a este punto, que dicho plano condensa el método de Murnau y su conexión con el modelo metafórico-demiúrgico y que, en consecuencia, el resto de la secuencia habrá de someterse al mismo. Vamos a intentar demostrar lo contrario.

4.5.4. *Mecanismos de la narratividad: la fragmentación*

El objeto de nuestro análisis será nuevo en este caso con respecto al apartado anterior. Ahora nos centraremos en el fragmento comprendido entre los planos 74 y 84, ambos inclusive. Dejamos fuera, pues, los dos planos que servían de puntuación a la secuencia. En los once planos centrales hallamos un método de puesta en escena radicalmente distinto al anterior y en él los mecanismos de la narración encubren cualquier gesto que pretenda actuar desde fuera de la diégesis.

4.5.4.1. *El acompañamiento de la acción: pérdida de la distancia*

El plano 73 se caracterizaba por una violentación de la mirada. Su discursividad procedía en buena medida de la localización de un filtro en la lectura del espacio representado; filtro que, denunciando al demiurgo, impedía la intimación con los entes de la ficción. Y este rasgo era tanto más significativo cuanto que rompía con los mecanismos de aproximación que formulaban la mayoría de los planos precedentes. En este sentido, el salto a 74 (fotograma 29) devuelve la sensación de encontrarse dentro de la escena. Franqueada la barrera visible de los cristales de la puerta giratoria, el espectador tiene ocasión en los planos siguientes de sumergirse en la acción muy cerca de los personajes que la habitan, sin filtros ni mediaciones, al menos en una primera aproximación. De ello se desprende una apertura a la intimación e identificación.

4.5.4.2. *La focalización*

Sabemos que ésta consiste en un privilegio que el sujeto de la enuncia-

ción concede a uno de los personajes en el seguimiento de la acción, lo cual no puede ser identificado con la asunción del punto de vista del mismo (este concepto convoca otros problemas más complejos que incluyen la propia focalización como un rasgo más). En estos planos el personaje del portero goza de este privilegio, pues es su mirada y su presencia lo que articula toda la variedad de angulaciones que se juegan en ello. ¿Cuáles son los procedimientos adoptados con este fin?

Cuatro distintos. En primer lugar, la aparición de una única cámara subjetiva que vehicula su mirada (plano 75, fotogramas 30a y 30b); en segundo, los movimientos de cámara, en número de cuatro y ocupando tres planos, pues todos están referidos al mismo personaje (Jannings): 74 y 76 (fotogramas 29 y 31) prosiguen su desplazamiento de derecha a izquierda; en tercer lugar, la escala, quien le brinda un primer plano, el único real del segmento; por último, el hecho de que su entrada en campo inaugure la secuencia y su salida la concluya, hasta el punto de poder afirmar que no hay campo en el que no grave su presencia.

4.5.4.3. *La escala de los planos*

Lo primero que cabe considerar al respecto es la enorme variedad de las mismas. Desde el Plano General hasta el Primer Plano son ensayados todos los tipos. Ahora bien, más importante que su variedad es la combinación y distribución de los mismos, es decir, la determinación de la estructura que conforman. Véase su sucesión:

73	PML	77	PML	81	PP ¹⁰	85	PG
74	PM	78	PGC	82	PMC		
75	PMC	79	PML	83	PM		
76	PMC	80	PM	84	PML		

Hemos indicado con anterioridad que el grado de intimación que supone un plano corto es elevado y sabemos que uno de los procedimientos más favorecidos en la estética del llamado «Kammerspielfilm» consiste en utilizar el primer plano como trampolín para la interiorización en el mundo del personaje. Pues Murnau selecciona primero su cantidad —tan sólo uno— y luego su enclave: el momento de la revelación dramática. Dicha revela-

¹⁰ Sería igualmente legítimo leer PPP (primerísimo plano) en 81 y PP en 82 con la cual el funcionamiento intimatorio de que hablamos tampoco variaría. Si anotamos de este modo es porque los fotogramas han sido tirados de una copia en Super 8 mm. que —como es sabido— recorta ligeramente el encuadre y puede llamar a engaño.

ción, presente en el terreno general a lo largo de toda la secuencia, precisa de una explicación oral. Por ello, las frases que el botones parece pronunciar en el curso de los planos 80 a 83 (fotogramas 35, 36, 37 y 38) constituyen el núcleo del fragmento. Y Murnau ubica su único primer plano del rostro del portero en 81, en el corazón mismo de la secuencia y quebrando toda frontera, toda distancia, entre el personaje representado y el espectador. Por esto es tan significativo que el protagonista sea quien goce del privilegio del primer plano justamente en el momento climático, más allá del cual se produce un descenso rítmico que la distancia de la cámara va a reflejar con precisión alejando progresivamente ese rostro herido.

4.5.4.4. *Función del raccord apoyado*

En tres ocasiones contiguas concúlca Murnau la norma de montaje según la cual, para efectuar un raccord en el movimiento, debe el montador servirse del efecto de borrado que permite eliminar algunos fotogramas de los planos que hacen raccord. Nos referimos a los engarces 77-78, 78-79 y 79-80. En todos ellos el efecto producido es el contrario y consiste en apoyar la acción desdoblada mediante la repetición de fotogramas en los dos planos contiguos. Justo es confesar que el recurso es frecuente en el cine mudo, no sentenciado por esa voracidad narrativa que erigió el cine clásico y que forzaba a elipsis, tanto intersecuenciales como entre planos contiguos. Sin embargo, el efecto aquí consiste en ralentizar la acción y, puesto que se trata de un ascenso climático, su objetivo es dramatizar dicho clímax. Es lógico que tales planos precedan a la aparición del primer plano.

El marco en el que opera el raccord apoyado es, sin duda, el ritmo y lo hace dramatizando la vertiginosa carrera en cuya meta el personaje adquirirá consciencia de su degradación. Fragmentación y ralentización son procedimientos, pues, complementarios.

4.5.5. *Conclusión: la estructura*

La secuencia analizada presenta la curiosa forma de «mise en abîme». Lo llamativo de ésta es que, lejos de producir dobles especulares, articula modelos precisamente opuestos. Así, si los planos contenidos son fiel plasmación de un sistema de representación fuertemente verosimilizado (justificación de los emplazamientos por posiciones diegéticas, intimación, segmentación generalmente encubierta por la pregnancia de lo representado, etc.), su marco apela a la demiurgia que anida en la formación espacial de los films metafóricos, articulando así la función simbólica que vemos en

los objetos de Lupu Pick, pero integrándolos (la puerta, por ejemplo, existe realmente dentro de la historia de *Der Letzte Mann* y, por ello, será transitada múltiples veces por personajes no protagonistas en la ficción).

La narración aparece encajonada y enmarcada por los dos planos de carácter discursivo que la puntúan. La apelación al presupuesto de la verosimilitud no deja, pues, de suscitar problemas, siendo en sí misma objeto de reflexión, de juicio y de transgresión cuando el demiurgo —pero esta vez enunciando sus intenciones— así lo desea.

Y es que esta vocación reflexiva no es otra, a nuestro juicio, que una puesta al descubierto de los modelos que rigen el cine alemán de la época, sin por ello denegarlos. En pocas palabras, *«Der letzte Mann»* toma a su cargo los modelos que planean en el cine de los primeros años de Weimar, los asume y los trasciende, quedando como una —quizá la más lúcida— reflexión sobre sus propios límites.

COMPLEMENTO FOTOS





Fotograma 1a



Fotograma 1b



Fotograma 2



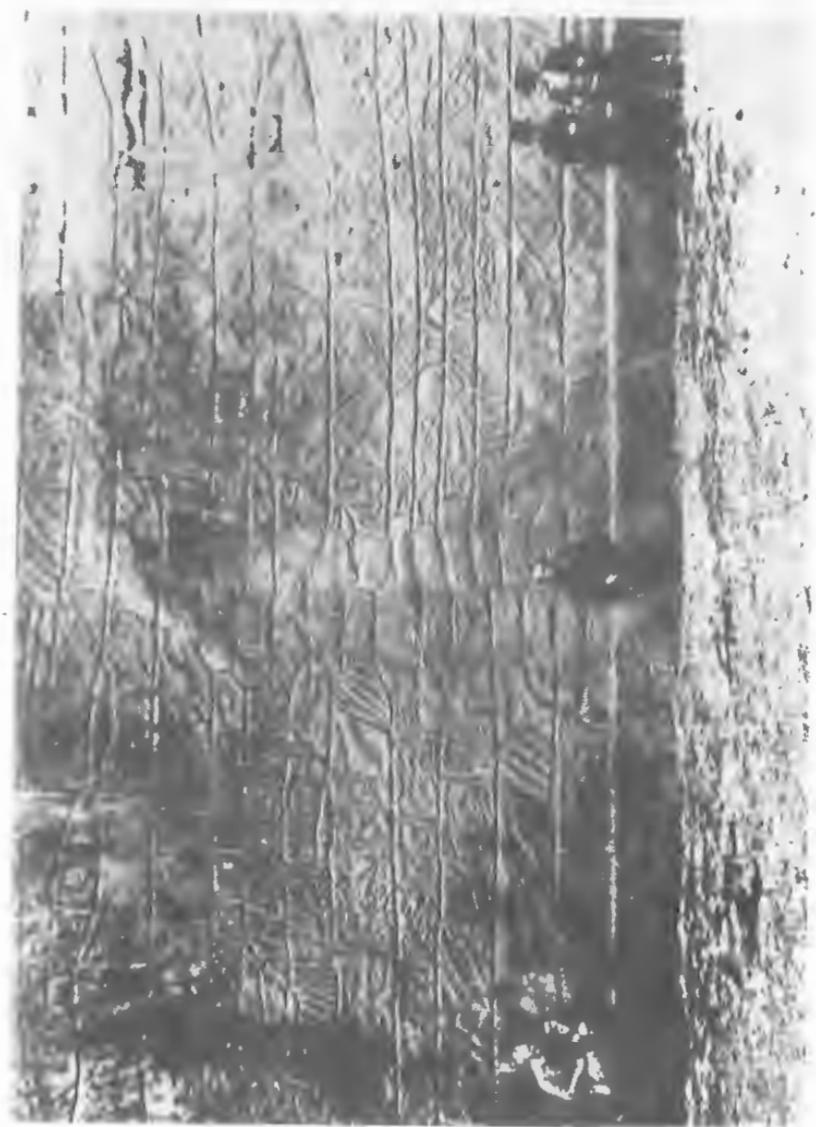
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28a



Fotograma 28b



Fotograma 29



Fotograma 30a



Fotograma 30b



Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33a



Fotograma 33b



Fotograma 34a



Fotograma 34b



Fotograma 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40

BIBLIOGRAFÍA

Omitimos en este apartado bibliográfico todos aquellos textos referentes a teoría, arte, historia que lo harían interminable. Nos limitamos a los títulos que consideramos importantes para una aproximación al cine de la República de Weimar, objeto principal de este trabajo.

- AAVV: *Carl Mayer e l'expressionismo*, a cargo de VERDONE, Mario, Roma, Bianco e Nero, 1969.
- ADAMS, John: *Past and Present: a selection of German Films (1896-1957)*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1958.
- AGEL, Henri: «Une des plus hautes oeuvres de l'histoire du cinéma» in *L'avant-scène du cinéma*, 148, París, Junio, 1974. Págs. 4-5.
- AMENGUAL, Barthélémy: «A la source du cinéma moderne (sur deux films de Max Reinhardt)» in *Trois moments du cinéma allemand, Cahiers de la Cinémathèque*, 32, Toulouse, 1981, págs. 33 a 38.
- BALAZS, Béla: «Reflexiones ideológicas» (del libro *El espíritu del cine*, 1930) in *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, apéndice, Barna, Gustavo Gili, 1978, págs. 250 a 259.
- BEYLIE, Claude: «L'oeuvre de Friedrich Wilhelm Murnau» in *L'avant-scène du cinéma*, 148, ya cit., págs. 9 a 17.
- BOGDANOVICH, Peter: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- BARBARO, Umberto: *El cine alemán*, Roma, Editori Riuniti, 1973.
- BAUER, Alfred: *Deutscher Spielfilm Almanach 1929-1950*, Berlín, Filmblätter, 1951.
- BERRIATUA, Luciano y PEREZ CAMPOS, Miguel Angel: «Études pour une réconstitution de *Nosferatu* de F. W. Murnau» in *Cahiers de la Cinémathèque*, 32, Toulouse, 1981, págs. 61 a 74.
- BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy, COURTADE, Francis: *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, Serdoc, 1965.
- BOUVIER, Michel y LEUTRAT, Jean Louis: *Nosferatu*, París, Cahiers du cinéma / Galimard, 1981.
- BOUVIER y LEUTRAT: «Soupçons» in *Théorie du film*, París, Albatros, 1980. págs. 28 a 40.
- BRECHT, Bertolt: *Texte für Filme, 1920-1956*, Gesammelte Werke, Supplement 1, Frankfurt, Suhrkamp, 1969.
- BRETEQUE, François de la: «Der Sönderling» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., pág. 51 a 53.
- «1926: Le public de République de Weimar ou Kracauer lu par les Allemands», in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 31-32.
- BUACHE, Freddy: Vide BORDE.
- BUÑUEL, Luis: «Metropolis» in *Cahiers du cinéma*, 223, París, Agosto-septiembre, 1970, págs. 20-21.
- CADARS, Pierre y COURTADE, Francis: *Histoire du cinéma nazi*, París, Eric Losfeld, 1972.
- CLEMENT, Catherine B.: «Les charlatans et les hystériques» in *Communications* 23, París, Seuil, 1975, págs. 213 a 222.
- COURTADE, Francis: «Le dernier des hommes. Tartuffe. Deux films, un thème: l'habit fait le moine» in *L'avant-scène du cinéma*, 190-191, julio-septiembre, París, 1977, Págs. 43-44.
- *Tartuffe* (découpage resumido), in *L'avant-scène*, 190-191, ya cit., págs. 85 a 93.
- Vide BORDE.
- Vide CADARS.
- *Cinéma expressionniste*, París, Henri Veyrier, 1984.
- DELEUZE, Gilles: «L'école expressionniste allemande: composition intensive» in *Cinéma 1. L'image-mouvement*, París, Ed. de Minuit, 1983, págs. 73 a 81.

- EBSTEIN, Jonny: «Le montage politique dans le film de Brecht/Dudow *Kühle Wampe*» in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre années vingt*, Lausana, L'Age d'homme, 1978, págs. 86 a 92.
- EIBEL, Alfred: *Fritz Lang*, París, Présence du cinéma, 1964.
- EISNER, Lotte H.: «Ambivalences du film expressionniste» in *L'expressionnisme allemand*, núm. de *Obliques*, París, Borderie, 1981, págs. 173-174.
- «Contribution à une définition du film expressionniste» in *L'Arc* nu. 25. Aix-en-Provence, 1964, págs. 83-84.
- *Fritz Lang*. París. Cahiers du cinéma / Cinémathèque Française. Ed. de l'Etoile. 1984.
- «La richesse de l'art cinématographique en Allemagne» Venecia, Rassegna retrospectiva del cinema muto tedesco, 1954.
- *L'écran démoniaque*, París, Eric Losfeld, 1965.
- *Murnau*, París, Eric Losfeld, 1964. (Ed. inglesa con découpage de Nosferatu, Londres, Seeker&Warburg, 1973.)
- ENGELBERT, Manfred: «Considérations sur l'histoire du cinéma allemand des années 20» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 25 a 30.
- EXERTIER, Sylvain: «La lettre oubliée de Nosferatu» in *Positif* núm. 228. París, Marzo, 1980, págs. 47 a 51.
- FAIVRE, Tony: «Le grand nocturne» in *L'avant-scène du cinéma*, 228, París, Mayo, 1979, págs. 5-6.
- *Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933*, Catálogo de la Retrospectiva presentada por el Musée du cinéma de la Cinémathèque Royale de Belgique y por el Museo del Cine Staatliches Filmarchiv der deutschen Demokratischen Republik, Bruselas, Marzo-Abril, 1969.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *El cine alemán. Elementos de filmografía crítica, 1896-1960*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961.
- *G. W. Pabst*. Madrid. Filmoteca Nacional de España. 1967.
- FORD, Charles y JEANNE, René: «Alemania: historia y propaganda» in *Historia ilustrada del cine*. Vol. I, Madrid, Alianza, 1974, págs. 156 a 180.
- GERSCH, Wolfgang: «Expressionnisme et cinéma» in *L'expressionnisme allemand, Obliques*. París, Borderie, 1981. págs. 153 a 161.
- GEYERHOFER, Friedrich: «Le fétichisme des objets ou l'importance de Karl Valentin pour le cinéma» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit. págs. 47-48.
- GRAFE, Frieda: «Lang et Brecht à Hollywood» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 86 a 89.
- GRIGNAFFINI, Giovanna y QUARESIMA, Leonardo: *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*. Venecia, Marsilio Editore, 1978.
- GUBERN, Román: *Historia del cine*. Barna. Danae, 1969, págs 225 a 241 y 260 a 267. Tomo I.
- HENRY, Michael: *Le cinéma réaliste allemand. Un langage métaphorique?* Friburgo, Ed. du Signe, 1971.
- HUFF, Théodore: «An Index to the Films of F. W. Murnau» in *Sight and Sound* 15, Londres, 1948.
- JAMEUX, Charles: *Murnau*, París, Ed. Universitaires, 1965.
- JANNINGS, Emil: *Theater-Film: Das Leben und Ich*. Berchtesgaden, Zimmer und Herzog, 1951.
- JANOWITZ, Hans: *Le cabinet du docteur Caligari* in *L'avant-scène du cinéma*, París, Julio-septiembre, 1975, págs. 8 a 26.
- JEANNE, René: Vide FORD.
- KORTE, Helmut: *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1980.
- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.
- KUROWSKI, Ulrich: «Orgies dans un grenier de la rue Teng à Munich» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 49-50.
- KURTZ, Rudolf: *Expressionismus und Film*, Zurich, Hans Rohr, 1965.
- LEUTRAT, Jean Louis: Vide BOUVIER.
- MARIE, Michel: «Une première: le découpage intégral du *Dernier des hommes* en continuité photographique» in *L'avant-scène* 190-191, ya cit., págs. 45 a 84.
- MAYER, Carl: *L'Aurore* (découpage original annoté par F. W. Murnau) in *L'avant-scène du cinéma*, núm. 148, ya cit., págs. 19 a 65.

Vide JANOWITZ.

Sylvester. *Ein Lichtspiel*. Venecia, Marsilio, 1967.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Fritz Lang*, Barna, Daimon, 1980.

MITRY, Jean: «Futurisme expressionisme et cinéma» in *Le cinéma expérimental. Histoire et Perspectives*, París, Seghers, 1974, págs. 26 a 62.

— «L'expressionisme et la symbolique formelle» in *Esthétique et Psychologie du cinéma*. Vol. I. París, Ed. Universitaires, 1963, págs. 227 a 247.

— «L'expressionisme allemand» in *Histoire du cinéma*. Vol. II. París, Ed. Universitaires, 1969, págs. 448 a 502.

— «L'industrie allemande» in *Histoire du cinéma*. Vol. III, París, Ed. Universitaires, 1973, págs. 24 a 43 y «L'apogée allemande», págs. 192 a 243.

— «Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans le années vingt» in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, ya cit., págs. 74 a 85.

— OMS, Marcel: «Le cinéma boche» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 19 a 24.

— «Notes sur le Danton de Dimitri Buchowetzni (1921)» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., pág. 39.

— «Le voyage initiatique au pays de la Mort Lasse» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 75 a 78.

PALMIER, Jean-Michel: «Expressionisme et réalisme dans le cinéma des années 20» in *L'Expressionisme et les arts*, Vol. II, París, Payot, 1980, Págs. 231 a 305.

PATAKI, Heidi: «Le polichinelle de la crise» in *Cahiers de la Cinémathèque*, ya cit., págs. 42 a 45.

PATALAS, Enno (entrevista con): «La Cinémathèque de Munich et les Archives du Film en R. F. A. in *Cahiers de la Cinémathèque*; ya cit., págs. 7 a 9 y 16 y 92-93.

PÉREZ CAMPOS, Miguel Ángel: Vide BERRIATUA.

POMMER, Erich: «Carl Mayer's Debut» in *Classic Film Scripts*, Londres, Lorrimer Publishing, 1972, págs. 27 a 29.

PRIEUR, Jérôme: «Jusqu'à l'Aurore» in *L'expressionisme Allemand, Obliques*, ya cit., págs. 167 a 170.

QUARESIMA, Leonardo: Vide GRIGNAFFINI.

RAMASSE, François: *Nosferatu* (découpage après montage et texte des intertitres) in *L'avant-scène du cinéma* 228, ya cit., págs. 7 a 27.

ROHMER, Eric: *Faust* (découpage intégral) in *L'avant-scène du cinéma*, 190-191, ya cit., págs. 6 a 41.

— *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, París, U. G. E., 197.

ROTHA, Paul: «Carl Mayer-An Appreciation» in *Classic Film Scripts*, ya cit., págs. 30 a 33.

SADOUL, Georges: «Las revelaciones alemanas» in *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1972, págs. 122 a 146.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *Teoría filmica y montaje cinematográfico. El caso de Der letzte Mann, de F. W. Murnau*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, bajo la dirección de Jenaro Talens. Curso académico 1981-1982. Inédita.

— *Teoría del montaje en el film mudo de la República de Weimar*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, bajo la dirección de Jenaro Talens. Curso académico 1984-1985. Inédita.

— «Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar» in *Contracampo* 38, Madrid, Invierno 1985.

SIMSOLO, Noël: *Fritz Lang*, París, Edilig, 1982.

STERNBERG, Josef von: *Cine y realidad* (Fun a chinese Laundry), Madrid, Film Ideal 224-225. 1970.

— *El ángel azul* (guión), México, Era, 1973.

TONE, Pier Giorgio: *Murnau*, Florencia, La Nuova Italia, 1976.

TRINON, Hadelin: «Expressionisme et cinéma» in *L'Expressionisme allemand, Obliques*, ya cit., págs. 167 a 172.

TUDOR, Andrew: «El famoso caso del 'expresionismo alemán'» in *Cine y comunicación social*, Barna, Gustavo Gili, 1975, págs. 160 a 183.

VERDONE, Mario: *Le avanguardie storiche del cinema*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1977.

WEINBERG, Hermann: «An Index to the creative Work of Fritz Lang» in *Sight and Sound*, Special Supplement 5, Londres, 1946.

COLECCIÓN OTRA ESCENA

Manuel Ángel Conejero, *La escena, el sueño, la palabra.*
Miguel Herráez, *La tregua de los ángeles.*
René Jara, *Los límites de la representación.*
Jorge Urrutia, *Semió(p)tica.*

COLECCIÓN EUTOPIÁS

Vicent Salvador, *El gest poètic.*
Jenaro Talens, *El ojo tachado. Lectura de «Un chien andalou»,
de Luis Buñuel.*
J. M. Company, *La realidad como sospecha.*
Vicente Sánchez Biosca, *Del otro lado: la metáfora.*

En preparación:

Tom Conley, *Cesuras. Ensayos sobre cine.*
Josep-Vicent Gavaldà, *Una proposta avantgardista: Joan
Salvat-Papasseit.*
Jesús G. Requena, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas
Sirk*



Abordar un período de la historia del cine no resulta empresa fácil. Si durante largos años los historiadores clásicos se han convertido en narradores, admirativos o críticos según los casos, de las producciones del séptimo arte, la moderna aproximación a los textos desde una perspectiva analítica consecuen- te no se ha detenido lo necesario en las redes que distintos mo- delos de representación diseñan en una época acotada en el tiempo. El presente texto trata de inscribir en la historia de la vanguardia cinematográfica el proceso que tiene lugar entre ta- les modelos de representación más abstractos y sus desplaza- mientos en la concreción de los films, atendiendo al concepto nuclear de montaje.

Vicente Sánchez-Biosca (Valencia, 1957) es Doctor en Filo- logía Hispánica, profesor del Instituto de Cine y Radio- Televisión de la Universidad de Valencia y miembro del Con- sejo de Redacción de las revistas «EUTOPIÁS» e «IDEOLO- GÍAS Y LITERATURA» así como miembro del Consejo de di- rección de «CONTRACAMPO», revistas en las que publica re- gularmente.