

*Vicente Sanchez-Biosca*

**SOMBRAS DE WEIMAR**

**contribución a la historia  
del cine alemán 1918–1933**



  
VERDOUX

SOMBRAS DE WEIMAR  
contribución a la historia  
del cine alemán 1918-1933



*Vicente Sanchez-Biosca*

**SOMBRAS DE WEIMAR**  
contribución a la historia  
del cine alemán 1918-1933



Diseño de cubierta  
María Jesús Martínez

Elaboración de índices:  
Medardo Amor

Foto portada: *Metrópolis*, de Fritz Lang

Procedencia de las fotos:

Filmoteca Española (portada, 5, 23, 37, 39, 54, 91, 93, 94, 105, 107, 115, 117,  
119, 120, 129, 140)

National Film Archive London (1, 3, 4, 8, 10, 12, 18, 24, 25, 28, 29, 33, 35, 42, 46,  
47, 48, 50, 52, 53, 57, 59, 62, 65, 66, 68, 71, 72, 76, 78, 80, 84, 86, 87, 89, 95, 97,  
100, 103, 106, 111, 113, 118, 127, 130, 131, 136, 139, 141, 142, 143, 147,  
152)

Archivos de la Editorial y del Autor

© Vicente Sánchez-Biosca

© Para la presente edición: Verdoux, S. L.

Edita: Verdoux, S.L.  
Ercilla, 29  
28005 Madrid

Realización Gráfica: Carácter, S.A.  
Impreso en España  
I.S.B.N.: 84-404-7227-7  
Depósito Legal: M-23144-1990

*A Vicente, A Teresa,  
por todas aquellas cosas  
que no supe decir*



## AGRADECIMIENTOS

Un libro, incluso si como éste ha sido escrito en forzosa soledad, contrae deudas a veces difíciles de enumerar. Por motivos muy diversos, tres instituciones han sido decisivas para su impulso: Filmoteca de la Generalitat Valenciana y, muy especialmente, las facilidades que me otorgó su entonces director Ricardo Muñoz Suay; Cinemateca Alemana de Madrid, por su cada vez más amplio catálogo de películas del período aquí estudiado; Filmoteca Española por la amabilidad con que me permitió consultar películas y bibliografía. Particularmente, deseo mencionar a Medardo Amor, Dolores Devesa, José Ginés, José Antonio Hurtado, Gisela Iranzo, Marina Navarro, Tony Partearroyo y Alicia Potes. A Francisco Llinás por ser el exigente inductor de esta aventurada empresa editorial, a Jesús González Requena, a quien debo algunas precisiones de notable valor en torno a lo siniestro, a la amable y desinteresada ayuda de Rafael Rodríguez Tranche y a la confianza y apoyo moral de Vicente José Benet. Estas páginas tienen, sin embargo, una deuda especialmente entrañable con Elena S. Soler. Ella estuvo presente en todas las fases del trabajo, compartió los sinsabores que un estudio de esta índole lleva siempre aparejados. Este libro le debe mucho más de lo que ella o yo mismo seamos capaces de saber.





Introducción



En un escalofriante relato titulado *William Wilson*, Edgar Allan Poe da la voz a un narrador cuya vergüenza de sí mismo es tan grande que le lleva incluso a ocultar su verdadero nombre. Desde la sombra emanada por una cercana muerte, dicho narrador se remonta a aquellos inocentes años en los que entró a formar parte de un internado infantil. Pasea su recuerdo por los lugares y sus compañeros para evocar muy pronto las ambiguas relaciones que le unían a otro niño de extraña semejanza con él mismo. A medida que la breve narración avanza, el lector va descubriendo, sutilmente dispuestas e intencionadamente dispersas, una serie de inquietantes similitudes entre ambos personajes. El mismo nombre, el mismo apellido, el mismo día de ingreso en la academia... Cada nuevo rasgo, exterior o interior, del otro niño se confirma incomprensiblemente idéntico al del narrador. Y, sin embargo, nada hace demasiado ruido, como si todas estas semejanzas, al no estar subrayadas ni amplificadas, fueran calando muy lentamente en nosotros, dejándonos deducir por nuestra cuenta. Diríase que esta matemática progresión apunta a una suma que es deliberadamente omitida, que no es nombrada. No es sólo semejanza lo que define a estos dos personajes: su rivalidad, el temor mutuo y una identidad atribuida por el resto de los compañeros, para quienes se trata de dos hermanos. Sólo un rasgo parece separarlos: la voz. Un rasgo situado en el momento propicio: la del contrincante es un susurro que rememora esa voz de la conciencia situada muy cerca de nosotros, tanto que ningún otro puede oírla. Y entonces caemos en la cuenta de que toda esta descripción, todas estas semejanzas y diferencias, han sido contempladas desde un prisma en el que nos hallamos inmersos: el relato de *William Wilson*. Sólo que nosotros, ayudados por la sutileza de sus deducciones, somos capaces de dar un pasito más allá, de situarnos entre lo que el narrador sabe sin nombrar y lo que el personaje va viviendo sin saber. Sutileza de calígrafo ésta en la que nos sumerge Poe.

He aquí, pues, que ambos personajes tienen un altercado por motivos tal vez intrascendentes, pero en los que queda atrapada la memoria del narrador. Una extraña sensación se apodera de él: «Descubrí, o me pareció descubrir, en su acento, en su aire y en su apariencia general un algo que empezó por sorprenderme, para luego interesarme profundamente, pues traía a mi recuerdo borrosas visiones de mi primera infancia; salvajes, confusos y tumultuosos recuerdos de un tiempo en el que la memoria misma aún no había nacido. No puedo describir mejor la sensación que me oprimía sino diciendo que me era difícil rechazar la certeza de haber estado vinculado a ese ser que estaba ante mí en alguna época muy lejana, en algún lugar de un pasado infinitamente remoto».<sup>1</sup>

Impulsado por una secreta e incomprensible atracción, el protagonista se levanta de su lecho esa misma noche y, provisto de una lámpara en medio de la oscuridad reinante, acude al dormitorio de su extraño amigo. En este momento el narrador, presa del delirio, describe confusamente sus percepciones: «Miré, y una sensación de parálisis y helor me envolvió súbitamente. Mi corazón palpitaba, temblábanme las rodillas y mi espíritu se sintió poseído por un horror sin sentido pero intolerable. Jadeando, bajé la lámpara hasta aproximarla aún

<sup>1</sup> El texto original reza así: «I discovered, or fancied I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which first startled, and then deeply interested me, by bringing to mind dim visions of my earliest infancy —wild, confused, and thronging memories of a time when memory herself was yet unborn» (*William Wilson*, in Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*. London, Gallery Press, 1987, p. 53).

más al rostro. ¿Eran ésos... ésos, los rasgos de William Wilson? Bien veía que eran suyos, pero me estremecía como víctima de la fiebre imaginando que no lo eran. ¿Qué había en ellos para confundirme de esa manera? Miré fijamente mientras mi cerebro giraba en multitud de incoherentes pensamientos. No era ése su aspecto... no, así no era él en las activas horas de vigilia. ¡El mismo nombre! ¡La misma figura! ¡El mismo día de ingreso a la academia! ¡Y, por fin, su obstinada e insensata imitación de mi actitud, de mi voz, de mis costumbres, de mi aspecto! ¿Entraba verdaderamente dentro de los límites de la posibilidad humana *que esto que ahora veía* fuese meramente el resultado de su continua imitación sarcástica? Espantado y temblando cada vez más, apagué la lámpara, atravesé en silencio el dormitorio y escapé sin perder un instante esta vieja academia para no regresar jamás».<sup>2</sup>

En este intenso momento el lector descubre el origen de la terrorífica sensación que invade al narrador: ésta nace de la contemplación de su propio rostro, irreconocible, en un cuerpo ajeno. Sin embargo, el efecto siniestro que despierta en nosotros surge de la maestría y minucia con que es elegida cada palabra, donde el foco del terror, lo insoportable para el sujeto que mira, permanece inexpreso. Un instante, pues, en que el narrador se sitúa ante el vacío de la palabra, en que no reconoce lenguaje alguno capaz de expresar su percepción y halla sólo el terror a su paso. Pero, también, un instante en que el lector recibe el cedazo de lo inefable y, contagiado, queda asimismo aterrorizado. Un vacío en la narración, un agujero negro en la percepción, una suspensión del lenguaje para nombrar aquello que puede reconocerse, para no ser transmitido. ¿Por qué es inexpresable esta experiencia? ¿Por qué esa suspensión del lenguaje? Y por qué todo ello, nos preguntamos, si no faltan palabras. Justamente, nos aproximamos al nudo del problema, pues de lo que aquí se trata es de una fractura del sujeto con su lenguaje. Su discurso, su habla, se resisten a salir, porque ese sujeto en este preciso momento se encuentra súbitamente expulsado del universo discriminatorio del lenguaje, apresado en otro lugar más incierto y menos objetivable, en lucha a muerte con otro que lo asedia. El lenguaje, entonces, no le sirve, pues su discurso no le permite reconocer las cosas y conjurar el peligro con el que amenazan: el sujeto está, como el psicótico, abierto de bruces ante lo real, la experiencia más insoportable del ser humano.

El arte narrativo creó aquí, como en algunos otros grandes y trágicos momentos de la literatura, una rotunda quiebra de la expresión para este vacío, una violenta sugerencia (advértase la paradoja) de esta experiencia que muchas veces nos asalta en lo cotidiano. La preterición, como juego con el decir y no decir, la metáfora, como registro de la sustitución, y la elipsis, en cuanto técnica narrativa de la omisión temporal de lo acontecido, pueden ser utilizadas para abrir el agujero negro al que se refiere esta sensación. También algunas fórmulas cinematográficas se embarcaron en la misma empresa, pese a entrar en aparente contradicción con la visibilidad pura de la imagen. Entre dichas experiencias, el cine alemán de los años veinte representó acaso la más brillante y terrorífica de sus manifestaciones. Pues bien, el autor de este libro debe reconocer que en la incomprensible atracción hacia este confuso sentimiento, recreado aquí a través del arte, y en todo lo que él revela, nació el impulso más robusto que haya recibido el presente trabajo. En él, en su origen, hay una extraña fascinación por eso que se ha dado en llamar lo siniestro. El goce del terror, de este terror que tiene que ver con el vacío del lenguaje, con la fractura del discurso, está, pues, en la génesis de estas páginas y, sobre todo, de la investigación.

Sin embargo, si un sujeto —autor, lector— no tiene por qué ocultar lo poco que sabe acerca de aquellos oscuros motivos que le llaman a la indagación, tampoco debe dejarse dominar por ellos de un modo ingenuamente empático. Pronto vino otro discurso a equilibrar la compulsión que este primero imponía: el racional. Si las películas de signo demoníaco contenían el primer y confuso acicate de que se nutría la investigación, no es menos cierto que más tarde —hace ya muchos años— descubrimos que su número y porcentaje eran muy reducidos en el cine alemán de los años veinte y, en todo caso, su brillantez y éxito en nada justificaban una prioridad absoluta si queríamos comportarnos con actitud serena. Tocaba, por tanto, imponer un orden, decidir unas organización interna y una seria reflexión sobre todas aquellas corrientes que habían sido, si no olvidadas, sí al menos infravaloradas por nuestro ímpetu. Esta actividad racional, impulsada por un corsé que

<sup>2</sup> El original de Poe dice: «I looked, and a numbness, an iciness of feeling, instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were these —these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What was there about them to confound me in this manner? I gazed, while my brain reeled with a multitude of incoherent thoughts. Not thus he appeared, assuredly not thus, in the vivacity of his waking hours. The same name, the same contour of person, the same day of arrival at the academy; and then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner. Was it, in truth, within the bounds of human possibility that what I now saw was the result merely of the habitual practice of this sarcastic imitation. Awe-stricken, and with a creeping shudder, I extinguished the lamp, passed silently from the chamber, and left at once the halls of that old academy, never to enter them again» (Ibidem, p. 54).

acabó transformándose en censura, provocó el efecto contrario: evitó que la pasión —el dolor y el placer— vieran la luz, ahogados por un discurso académico impuesto más por las ansias científicas del propio autor que por la academia misma. De allí surgió un librito, en realidad mínima expresión del trabajo realizado, que llevaba por título *Del otro lado: la metáfora. Modelos de Representación en el cine de Weimar*<sup>3</sup>, cuyo alcance real sólo abarcaba hasta 1924 y cuya perspectiva era menos histórica que la que aquí se esboza.

El autor pretende hoy conciliar una y otra tendencia, no por un afán irresponsable, sino por el reconocimiento de una doble responsabilidad. Sin ceder a los hechos, sin hacer concesiones ante la exigencia de rigor en el estudio, cree que es posible, y aún necesario, que el deseo —siempre enigmático, como se sabe— trasluzca. Así, la voluntad que anima estas páginas es mantenerse sólo distante de aquel cientifismo que no compromete al sujeto que habla, pero en absoluto obtener una patente de corso para, ejerciendo una «poética del deseo y la pasión», olvidar el rigor teórico que le es exigible a un trabajo de esta índole. Parece oportuno hacer estas aclaraciones en un momento en que ciertas manifestaciones de las llamadas ciencias humanas persiguen una neutralidad científica que les permita hablar de su objeto como si no hubiese sujetos, y por tanto deseos, comprometidos en él; pero también es imprescindible combatir cierta poeticidad hoy muy generalizada que tan a resguardo ha querido sentirse de los juicios de valor. Esta es igualmente una forma de escurrir el bulto: hacer poesía teórica o teoría *light*.

Ahora bien, no existe contradicción de fondo entre las dos vertientes que el autor desea poner en relación. Pues ese mismo deseo del que surge el cuento de Edgar Allan Poe y del que son ejemplos señeros muchas películas alemanas de los años veinte no tiene por qué ser erradicado del estudio. Su cuerpo es un texto, su materia el lenguaje, sus referencias el entero universo del sentido y, en ocasiones, también su vertiginosa falla. Y es que, a fin de cuentas, el material con que nos encontramos en el cine alemán posee muchos elementos en común con el examinado en el cuento de Poe: sujeto, lenguaje, discurso, falla, texto artístico. Con estas herramientas, el discurso puede presentarse bajo una forma plena, reconocible y placentera, pero también abrir paso hasta un terror que no carece de fascinación: esto es, el goce. Con ellas mismas, el estudioso se interna en los intrincados bosques de las películas y encuentra a su paso una aventura que no precisa, so pretexto de cientifismo, desmentir la experiencia del espectador, sino que pone todo su empeño en elaborar a partir de ella. Asumiendo este riesgo, el autor pretende, ya sin ilusiones científicas gratuitas ni pretensiones poetizantes, dar cuenta de un período particular de la historia del cine.

El lector encontrará la siguiente disposición del libro: en una primera parte, se pasa revista a los problemas teóricos fundamentales que deben ser elucidados para dar cuenta del cine de la república de Weimar. El estado de la historiografía al respecto (capítulo primero), la exposición de las claves metodológicas mínimas que nos servirán en el trayecto (capítulo segundo), la relación entre vanguardia y estabilización durante estos conflictivos años (capítulo tercero). En los capítulos siguientes incluidos en esta primera parte, se persigue una caracterización teórica y, por tanto, sincrónica de los modelos de representación que pugnan por imponerse en el cine del período. Se trata, por supuesto, de modelos imposibles de hallar en los films concretos en un estado puro y sólo deducibles a partir de un trabajo teórico susceptible a su vez de dar lugar a submodelos. La segunda y más extensa parte está dedicada a verificar la vivencia de dichos modelos de representación en el lugar concreto en el que actúan contradictoriamente, donde se desmienten o se confirman, allí, en suma, donde entran en conflicto: los textos fílmicos, las películas. En este sentido, realizamos análisis de numerosos films, si bien hemos debido eliminar de la redacción definitiva algunos otros por motivos de extensión y con el fin de respetar la coherencia estructural.

Conscientes de que cada película posee una particularidad siempre irreductible a cualquier modelo, por detallado que éste sea, no está dirigido el análisis a analizar mecánicamente la mayor o menor correspondencia entre los films concretos y los modelos, pues ello produciría una restricción imperdonable de la riqueza del material visual. Los análisis, por el contrario, se sostienen por sí mismos y, aun refiriéndose a los modelos teóricos anteriores, no se agotan en ellos. Precisamente por esta razón, proponemos al lector una serie de

<sup>3</sup> Vicente Sánchez-Bisca: *Del otro lado: la metáfora. Modelos de Representación en el cine de Weimar*, Madrid, Hiperrion, 1985.

pequeños y parciales itinerarios a lo largo del cine de Weimar, gracias a la organización de los capítulos de esta segunda parte siguiendo una lógica distinta a la de los modelos de representación. Tal opción no desmiente la validez de la lógica teórica y, en cambio, añade capacidad de matiz para la lectura histórica. Así pues, tomamos, por ejemplo, la representación de la calle a lo largo del film alemán, en la medida en que, si hemos sido capaces de poner en juego todos los peones decisivos, este trayecto nos indicaría con cuidado cómo el denominado *Strassenfilm* aparece en manos del *Kammerspielfilm*, atraviesa el realismo, se tiñe de melodrama, adereza este último con su versión social, apela al experimentalismo lateralmente, etc. Igualmente, hacemos lo propio con el llamado *Kammerspielfilm* en su trayecto hasta la transparencia narrativa y así sucesivamente. Por supuesto, para que este procedimiento no supusiera una regresión teórica, era necesario tomar dos precauciones. La primera, no otorgar una capacidad explicativa global a tales itinerarios, sino entenderlos en su carácter fragmentario e ilustrativo y, por supuesto, como lugares donde la dialéctica entre los modelos de representación se jugaba plenamente. La segunda, otorgar a los films, a su textura, la última palabra, hasta el punto de que los trayectos propuestos no fueran sino una ayuda a la caracterización, una manera de abordar fenómenos parciales, pero, sin duda, efectivos.

Dicho de otro modo: los films concretos no son estudiados jamás en virtud de la temática del capítulo exclusivamente, sino que ésta es aprovechada para hacer intervenir otros factores también ajenos a ella. No analizamos los films del inconsciente, por citar un nuevo ejemplo, como si sólo tuvieran que ilustrarnos sobre ese particular, sino que lo hacemos interrogándolos como films y, sobre este análisis, añadimos una forma subsidiaria de clasificación que los conecte temporalmente con otros que tratan del mismo problema, teniendo en cuenta que éste es tanto temático como formal, plástico y narrativo. Ello, pese a todo, no obsta para que se haya recurrido constantemente a múltiples conexiones con otros tantos films ubicados en capítulos distintos y bajo otras rúbricas. En este sentido, la decisión de dividir los capítulos del modo en que lo hemos hecho no posee rigidez alguna y es perfectamente compatible con otras alternativas, siempre y cuando produjera la misma rentabilidad. La heterogeneidad de los capítulos, en consecuencia, no es un criterio fuerte de nuestra lectura, sino una propuesta adicional que resulta aprovechable, pero que se diferencia de las elecciones teóricamente fuertes de este libro como son la caracterización de modelos y el análisis concreto de films.

Aunque el deseo del autor consiste, obviamente, en que el libro sea leído de principio a fin, la disposición de los capítulos de la segunda parte permite la consulta aislada de alguno de ellos, así como la lectura independiente del análisis correspondiente a cualquier película. Es claro que quien así proceda perderá parte de la coherencia del conjunto, pero no lo es menos que un lector cualquiera puede desear realizar consultas esporádicas a tenor de sus visionados que carecerían de sentido en otro tipo de libros. En este sentido, el autor se ha esforzado en considerar esta posibilidad de lectura fragmentaria, intentando dotar a cada análisis de una cierta, aunque siempre relativa, autonomía. Del mismo modo, se ha procurado equilibrar lo más posible la extensión correspondiente a cada análisis. Las proporciones, en consecuencia, no se corresponden forzosamente con la valoración que merece cada film. Esto ha obligado a resumir mucho —a recortar incluso del manuscrito— en algunos films cuyo análisis podía ser interminable y en contemplar otros productos que carecen, sin embargo, de una factura mínimamente aceptable. Como se verá argumentado en el interior del libro, la misión del historiador consiste a veces más en dar cuenta de lo anodino que de lo excepcional o, al menos, en ofrecer una imagen adecuada en donde el lector pueda distinguir la realidad histórica de ambos.

Parte primera





## Capítulo primero: LA HISTORIOGRAFIA ANTE EL CINE DE WEIMAR

### El reto de un enorme hueco

Una primera ojeada vertida sobre el cine de la Alemania de Weimar permite ver al observador aquello que éste quería descubrir: demonismo, animación del objeto, paisajes románticos, dobles siniestros, tragedias de dimensión metafísica... En este sentido, no cabe duda de que este cine es acogedor. Una mirada más pausada y reflexiva revela pronto que no es lo más llamativo, lo diferente respecto a otras cinematografías, ni lo exportado con éxito, lo único, ni siquiera lo predominante. Si la pantalla germana ha contribuido a la historia del cine a través de sus demoníacas obras maestras, no es oro todo lo que reluce, como tampoco el conjunto de su producción, su media, se rige por estos únicos parámetros. Es entonces cuando el ojo sensible del observador y la mente serena del historiador se encuentran con una larga retahíla de géneros dispares, casi inesperados, junto a los célebres anteriores: films históricos o «de trajes», un expresionismo —dejémosle por el momento el titular— demoníaco, otro exótico y decorativo, otro de marcado sesgo romántico, otro pseudovanguardista, un *Kammerspiel* heredado del teatro de cámara con pinceladas expresionistas en algunas ocasiones, un realismo poético más o menos teórico y abstracto según los casos, un melodrama social, un film militante, un experimentalismo con toques de documental, etc.

¿Qué puede hacer el historiador ante un panorama tan deslabazado, tan falto de unidad? La promesa de un cine compacto, de una producción coherente en sus líneas maestras, no es, por lo menos, tan evidente ni fascinante como el lector primerizo llegó a creer. No cabe otra solución que ordenar este caos, estructurarlo, para después, o al mismo tiempo, proceder a su análisis detallado. Y entonces el historiador cae en la cuenta de que no puede ser un pionero, que otros muchos han mirado a través de este agujero. Y, en efecto, la historiografía ya ha encarado en distintas épocas este problema, ya se dio de bruces con este confuso panorama. ¿Cómo ha actuado? Es éste un repaso necesario, no sólo porque es de buen talante advertir los trabajos que ya se han enfrentado con el mismo material que uno se propone analizar, sino, al margen de todo prurito académico y exhaustivo, porque va a ofrecernos algunas claves de relevancia sobre la particularidad de los enfoques y las premisas específicas que la historiografía ha utilizado refiriéndose al cine weimariano. Lejos de nuestra intención está el catálogo de opiniones; tan sólo nos mueve el deseo de revelar tendencias y aproximarnos a las lagunas que éstas han dejado.

Así pues, lo primero que llama la atención en la actualidad es la escasez de estudios dedicados al cine de Weimar. Escasez que viene acompañada de una acusada fractura que suspende los trabajos dedicados al período en aquellos que fueron con toda justicia considerados clásicos. Y esto es tanto más extraño cuanto que parece contrario a la tónica general de la historia del cine en los tiempos que corren. Un breve paralelismo puede ayudar a detectar la paradoja. Pudimos ver tiempo ha cómo el cine norteamericano era abordado por historiadores clásicos, contemporáneos a los acontecimientos, si bien carentes de perspectiva histórica o aun blandiendo postulados lineales y causalistas<sup>1</sup>. Años más tarde, aprove-

<sup>1</sup> Véase a este respecto lo expuesto en el capítulo segundo.

chando estas investigaciones así como su valiosa documentación, asistimos al surgimiento de críticas de sesgo teórico que ponen en entredicho su metodología. Una ruptura se había producido y una oferta de reconstrucción quedaba en el ambiente. Y ésta fue acogida por multitud de modernos historiadores los cuales emprendieron la orquestación investigadora desde múltiples enfoques, desde la historia económica del *studio-system* hasta la restauración de films concretos, desde las descripciones y análisis exhaustivos hasta la recuperación de guiones perdidos, desde la semiótica narrativa hasta la rehistorización. Todo ello con la explícita intención de engarzar con los estudios narratológicos, con las nuevas teorías del montaje y de la puesta en escena y, acto seguido, inscribirlo en la perspectiva histórica. No hay que llamarse a engaño: es obvio que en esta orquestación puede faltar (y, de hecho, falta) la coherencia de puntos de vista comunes y aún subsisten a menudo los mismos principios remozados que fueron criticados con anterioridad. A pesar de todo, lo cierto es que cualquier historiador que quiera vérselas con el trayecto del cine americano clásico, tendrá hoy que asimilar y al mismo tiempo se verá respaldado por los resultados nacidos de un triple encuentro: de los éxitos y el conocimiento directo que tuvieron los clásicos de la primera generación de gloriosos historiadores contemporáneos a los hechos; del cuestionamiento teórico de su metodología histórica y de las nuevas herramientas teóricas y analíticas que la ciencia del texto artístico filmico estaba elaborando; y, por último, de la restauración y fijación textual masiva emprendida por los equipos de trabajo e investigación. En el cruce y articulación de estos tres elementos puede asentarse la escritura de una historia del cine norteamericano, una historia —no cabe duda— de nuevo signo que en la actualidad ya posee levantados considerables bastiones.

Y cuando nos aproximamos al cine producido bajo la república de Weimar descubrimos que, por mucho que haya sido su reconocimiento artístico, por abundantes que sean las modas o los *revivals* vanguardistas, los manifiestos en pro de la sensibilidad expresionista en exposiciones y coloquios de los últimos tiempos, el historiador debe tropezarse todavía apenas con los textos clásicos que han tomado a su cargo la empresa de dar cuenta de los films del período en su dimensión histórica. Se trata, pues, de constatar que las investigaciones sobre el método de la historiografía realizadas en los últimos veinte años, los progresos del análisis tan desarrollados por la semiótica de cuño textual, no parecen haber dado fruto alguno que pudiera tímidamente compararse al monstruo gigantesco de la investigación en torno al cine norteamericano, o incluso, aunque en menor medida, a la pantalla francesa o italiana. Surge, entonces, una costosa e inesperada dificultad: cuando el historiador del cine alemán se decide a hablar de su objeto no encuentra precedentes inmediatos de relevancia; en lugar de una historiografía nacida de la documentación clásica y la metodología científica moderna, se tropieza una vez más con los clásicos y su ingrata, y a veces injusta, tarea consiste en emprenderla a golpes con aquellos que sí tuvieron, al menos, el arrojo de asumir el reto sin precedente alguno de proponer una interpretación de conjunto del período. Fácil puede ser cuestionarlos, desvelar sus contradicciones, pero ardua y sin igual la empresa que esto lleva aparejada: recuperar todos los huecos que miles de investigaciones parciales no han podido, ni tal vez querido, preparar.

De lo anterior se deduce el desequilibrio descorazonador que nos invade, surgido de este desalentador panorama: una historia mítica al fondo, cubierta con datos tan valiosos como legendarios (y, de hecho, convertidos a menudo en leyenda); más cerca, aproximaciones globales escuetísimas de hace más de veinticinco años y, como toda novedad, algunos brillantes análisis que con humildad huyen de toda proyección histórica rigurosa. Y, para completar el cuadro, ciertos materiales dispersos que deben leerse con lupa y atención flotante para atisbar, aquí o allá, una sugerencia novedosa, una aportación de cierto valor en el interior de un rígido trabajo academicista o de corte sociológico. No se trata de que la producción de análisis sea ni mucho menos nula; antes bien, la labor de restauración es notable<sup>2</sup>, los estudios de films concretos se multiplican y las revistas dedican su atención a estos films de los años veinte con creciente interés. Más tal mejora del enfermo no afecta a la integridad de sus órganos y la investigación histórica confunde la necesaria humildad con la huida del conjunto.

<sup>2</sup> La muy abundante tarea de recuperación tiene en Enno Patalas una de las figuras más visibles y en Gerhard Lamprecht una infatigable cabeza de reorganización, acopio de datos y confección de fichas. La prueba más contundente de esta labor son los nueve volúmenes y un índice preparados por Gerhard Lamprecht con el título *Deutsche Stummfilme*, Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek, 1967-1970.

<sup>3</sup> Siegfried Krauer: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961. El texto original apareció en inglés: *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 1947.

<sup>4</sup> Lotte H. Eisner: *L'écran démoniaque*, París, Eric Losfeld, *Le terrain vague*, 1965.

<sup>5</sup> Quedan, amén de los coloquios y conjuntos de artículos, las abundantes monografías sobre autores generalmente de cuño estilístico, pero de importantes aportaciones concretas. También aquí —era tal vez inevitable— están privilegiados

Murnau y Fritz Lang y, en menos medida, Lubitsch y Pabst. El resto se reduce a semblanzas (las numerosas publicadas en *Anthologie du cinéma* son, cuanto menos, loables), en ocasiones aprovechables, pero faltas de perspectiva de conjunto. Mucho material debe precisamente su existencia al éxodo norteamericano de tantos y tantos técnicos, directores y actores alemanes. La bibliografía moderna, cuyo repaso exigiría una extensión y demora que hoy no podemos permitirnos, ha prestado un interés creciente al tema, si bien la perspectiva histórica ha sido poco favorecida. Pueden citarse, a título de ejemplo, el texto de John D. Barlow, *German Expressionist Film*, Boston, Twayne, 1982; o también el de Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt am Main, Filmmuseum, 1984. De nada serviría, pese a todo, una enumeración que requeriría un análisis crítico en cada ocasión. Los estudios de cuño sociológico, económico, etc., poseen de igual modo aportaciones a veces de interés que, con todo, no modifican nuestra perspectiva. Todos estos textos serán únicamente citados cuando el hilo de nuestra argumentación lo requiera.

<sup>6</sup> Kracauer, op. cit., p. 11.

## Los estudios globales de Eisner y Kracauer

Será, por lo visto, necesario volver a los clásicos. En este panorama tan particular se destacan dos estudios que han intentado ahondar en el período que nos ocupa fuera de las exigencias mastodónticas de una historia del cine mundial. En este momento ambos libros se han convertido en clásicas e inequívocas fuentes de referencia para cualquier acercamiento, parcial o de conjunto, al cine de Weimar. Nos referimos a la obra de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*<sup>3</sup>, y el posterior y canónico de Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*<sup>4</sup>. No se trata sólo de espléndidos libros de inexcusable lectura, sino, sobre todo, únicos intentos programáticos de dar cuenta de este período, por otra parte tan celebrado, del film alemán, aunando una envidiable documentación y una ya apreciable distancia histórica. No vamos a postular la idea de que nadie más se haya adentrado en este cine, sino constatar únicamente que no ha habido forma de intentarse en él que irremisiblemente no pasara por admitir el marco de referencia establecido por alguno de estos textos, en el primer caso cuando la aproximación era de signo sociológico, en el segundo cuando se trataba de una intervención estética, artística o, mejor aún, estilística; o ambos casos —la mayoría de las veces— la aproximación era ambigua. Más allá o más acá de estas fórmulas, encontramos esporádicos estudios que siguen las pautas generales de los anteriores al pie de la letra, ya sea criticando algunas de sus premisas, ya matizando algunos aspectos de segundo orden. Si descartamos, en este sentido, los interesantes estudios particulares sobre algún que otro film, los análisis a veces brillantes sobre algún aspecto de cierto autor o film, todos los matices serán aceptables, pero, no obstante, la aseveración formulada al principio se impondrá con preocupante rotundidad. Muy poco se ha escrito en el aspecto formal sobre el cine de Weimar que no gire inexorablemente sobre estos dos textos o que no sea tan concreto que los suponga, o incluso proponga, en su norte<sup>5</sup>. Examinemos entonces ambos casos más de cerca.

*De Caligari a Hitler* constituye el libro dedicado al cine alemán de Weimar con mayor documentación de primera mano y, desde luego, una inevitable fuente de referencia para cualquier estudio serio sobre el período. No en vano su autor fue redactor cultural del *Frankfurter Zeitung* entre 1921 y 1933. Ahora bien, Kracauer no se encuentra tan interesado por los productos de la pantalla alemana cuanto por servirse de ellos para mejor comprender las tendencias psicológicas de fondo dominantes en Alemania entre 1918 y 1933, como él mismo indica. En esta medida, un objetivo supuestamente más amplio —el conocimiento profundo de una etapa a la que el autor denomina «prehitlerista»— parece excluir la consideración de las películas del período entendidas como práctica artística.

Varias son las fases del razonamiento de Kracauer y no deberían ser omitidas. Para comenzar, las características específicas de la producción cinematográfica —señala con toda razón Kracauer— permiten una reflexión que no sería posible respecto a las artes tradicionales ni a la literatura. En efecto, el cine es una obra colectiva —y especialmente lo es por su peculiar factura en la Alemania weimariana— y su recepción es también colectiva. En consecuencia, esta multitud anónima que degusta los films también determina, acaso fatalmente en opinión de Kracauer, los contenidos de la pantalla. La idea expresada es sumamente curiosa, pues no se trata de postular un realismo simple —como se le ha atribuido en muchas ocasiones— según el cual el cine sería reflejo de alguna realidad exterior dada, sino más bien de descubrir en las películas un reflejo de la mentalidad colectiva de las masas, una suerte de inconsciente colectivo que se materializa tanto en los contenidos narrativos como en los temas y, si se apura algo la lectura, en la misma composición de muchas imágenes. Kracauer llega incluso a una radical afirmación que evita toda duda sobre sus planteamientos: todos estos fenómenos compositivos son «única y totalmente comprensibles en relación con el profundo perfil psicológico que caracteriza a ese país»<sup>6</sup>. Ya no puede haber duda de que esta virtud, casi mágica, del cine lo hace propicio e incluso imprescindible para emprender el estudio sociológico, pero no conviene llamarse a engaño: lo que realmente interesa a Kracauer —y su exposición lo dice a las claras— es dilucidar el conjunto de las condiciones culturales e ideológicas de la Alemania de Weimar, pero también y sobre todo las

expectativas de las masas cuya representación sintomática y privilegiada quedaría plasmada en las producciones, tan particulares, del séptimo arte. Dicho esto, puede muy bien concluir el autor que las películas alemanas de los años veinte expresan un monólogo interior que sería imposible de detectar y analizar con precisión si de ellas careciéramos. El cine aporta su granito de arena, privilegiado en realidad, a la historia de las ideologías y a las ciencias sociales.

¿Qué son, pues, las películas para esta aproximación? ¿Cómo son consideradas sus estructuras? Como alegorías. Dado que Kracauer debe describir la textura de los films concretos, ha de suponer en ellos dos sentidos diferentes: uno material, plástico y narrativo; otro, simbólico y profundo. El primero es manifiesto, mientras el segundo es latente. Para alcanzar este último debe borrarse el anterior, liquidarse y, al mismo tiempo, el historiador debe poseer la cifra secreta o el criterio necesario para llenar el vacío producido por el borrado anterior. Este es el secreto de la alegoría: borrar el sentido literal para que emerja el oculto, el realmente importante, y no preguntarse ni siquiera por la elaboración que ha hecho posible el paso de uno a otro. Ahora bien, si este último es contradictorio con el anterior, con la textura del film, nada más fácil que ignorar el primero. Y si las alegorías dieran distinto rendimiento en cada caso, tampoco hay que temer porque en este caso la decisión alegórica no nace del texto, sino del prejuicio del historiador y él se encargará a su debido tiempo de hallar lo que busca, pues nada rugoso ni material le estorba ya.

Sin embargo, Kracauer no detiene su operación aquí. Sabe que de nada sirve esta expresión privilegiada de la mentalidad colectiva, de los deseos inconscientes de las masas, si no fuera porque dichos deseos poseen una evolución, una dimensión diacrónica. Y es entonces cuando el sociólogo se dispone a analizar con detalle la progresión histórica del film alemán de 1918 a 1933 según una concepción metodológica determinada, no ya del cine, sino de la historia misma. ¿Cuál es esta visión? ¿Cómo concibe Kracauer la progresión del film alemán entre estos turbulentos años, marcados, no de modo azaroso, por dos acontecimientos históricos tan determinantes? El propio título de su libro es explícito por la figura retórica utilizada: desde un acontecimiento que representa por sinécdoque —la parte por el todo— la pantalla alemana (*El gabinete del doctor Caligari* ocupa el lugar de todo el cine inicial de la República) hasta otra sinécdoque de la historia (el ascenso de Hitler). Ahora bien, estas sinécdoques que militan en terrenos heterogéneos (la práctica cinematográfica y la historia respectivamente) deben ser puestas en relación y para ello Kracauer convierte ambas en metáfora. La primera, metáfora de lo demoníaco, de un tirano de ficción; la segunda, del tirano real; el primero sería una formación inconsciente del deseo de las masas; el segundo, la plasmación radical y tal vez siniestra de ese deseo cumplido.

Respondamos ahora a nuestra pregunta anterior: ¿cómo puede trazarse esta conexión a través de las dos figuras retóricas empleadas? Justamente a través de una cuidadosa inversión del orden de las palabras que revela la definitiva opción metodológica que subyace. Pues, en efecto, Kracauer no va a trazar el traumático itinerario que va de un ente de ficción (una representación inconsciente) a un trauma histórico, sino que invertirá su objetivo logrando así domar todos los desajustes que pudieran aparecer. Partiendo, en suma, del acontecimiento hitleriano, retrocederá en el tiempo hasta encontrar, desde otro lugar significativo para la historia (la paz de Versalles), los síntomas crecientes que, a la postre, harían inexorable la realización de dicho deseo inferido. El libro de Kracauer expresa, en suma, una metodología lineal que encadena causalmente todos los acontecimientos sucedidos entre ambos momentos precisamente porque ha sido escrito al revés: de Hitler a Caligari. Por tanto, la dimensión histórica que Kracauer le da a la historia de la pantalla alemana no sólo es una aproximación externa al cine —estudiar el cine como aquello que no es—, sino que incluso el método adoptado es radicalmente causal y teológico. Es el objetivo, el punto final de la historia, lo que determina el itinerario e incluso todas y cada una de sus fases. Y, de este modo, la historia se convierte en un relato contado desde el final y, aún más, en un prejuicio que velará como norte a lo largo de cada instante del trayecto. No cabe duda de que Kracauer añade a su sociologismo, teñido de confusa psicología de masas, una visión teleológica de la historia que será criticada con detalle en el próximo capítulo.

No podía ser extraño este proceder que —todo sea dicho de paso— parece favorecido por las mismas características del período. El tortuoso camino sufrido por la Alemania de posguerra, desde una revolución socialista frustrada a un protagonismo inusitado de las clases medias, desde un fracaso militar hasta la depresión, hacen sencilla o aún invitan a la simplificación. Así, la clasificación en subperíodos que practica Kracauer, tan respetuosa para con las fases de la historia, no lo es apenas en lo que se refiere al cine y, de hecho, la nitidez de las fronteras propuestas resulta altamente sospechosa de mecanicismo ideológico. Kracauer, así, habla de un «período arcaico» que abarca desde el nacimiento del cinematógrafo hasta 1918; a continuación, un «período de posguerra», que nace en la fecha anterior y se prolonga hasta 1924; un «período estabilizado» hasta 1929 y, por último, un «período prehitlerista», que se cierra en 1932. Es obvio que en tal proceder se atiende exclusivamente al criterio social y económico y que las razones internas a los modelos de representación cinematográficos (incluso las mínimas claves temáticas o narrativas) son completamente ignoradas, al menos para elaborar esta clasificación. Nada más lógico si pensamos que el sentido textual de los films fue ya borrado con anterioridad para dar paso al delirio alegórico.

Pasemos ahora a revisar el texto clásico de Lotte H. Eisner, aclarando que la crítica que aquí realicemos de él no implica minusvalorarlo en absoluto, pues su importancia y aportaciones lo harán durante mucho tiempo texto clave muy por encima en información y conocimientos de cualquier otra narrativa. Tomada esta precaución, pasemos sin temor a examinar sus considerables errores. En primer lugar, se advierte en el texto de Eisner una tentativa didáctica de entronizar una suerte de cifra secreta germana en la mentalidad francesa. Es así cómo las apreciaciones tan generalizadas sobre materia lingüística, según Eisner intraducibles a una lengua románica, se convierten pronto en expresión privilegiada de un enigma que fluye del alma alemana y, por este camino, lo que podía ser fórmula de conocimiento del expresionismo se convierte en rasgo de intemporalidad que se manifiesta de forma privilegiada en el período expresionista. Es así cómo el primer capítulo de su libro lleva por título *Predisposición de los alemanes al expresionismo*. ¿Qué debe entenderse, de acuerdo con esto, por expresionismo, si se considera una corriente subterránea en el pensamiento alemán? Eisner no contesta directamente a esta cuestión, pero sí lo hace de forma indirecta.

Para ser exactos, su concepto de expresionismo es algo confuso. Nace de la superposición de dos nociones distintas y difícilmente compatibles, pero que Eisner hace convivir. Por una parte, las declaraciones vanguardistas de Kasimir Edschmid, quien parece sugerir una lectura metafísica del expresionismo muy ligada a la ruptura del discurso lógico y racional. Por otra, una secreta tradición que conecta con la escuela del visualismo puro de forma mediatizada. En efecto, Eisner reconoce una deuda que atraviesa su trabajo: el texto de Rudolf Kurtz titulado *Expressionismus und Film*<sup>7</sup> y publicado en 1926 en pleno dominio del cine clásico alemán. Y no es casual que la huella producida por este trabajo en Eisner haya sido incluso más fuerte de lo que ella mismo supuso. Mas lo significativo es que, en primer lugar, el trabajo de Kurtz carecía forzosamente de perspectiva histórica y, por tanto, no podía criticársele que hiciera tanto hincapié en la relación entre demonismo, vanguardismo y cine expresionista, dada la temprana y casi militante fecha de su publicación. Lo que ya resulta más dudoso es que un libro que pretende abordar todo el período mudo hasta 1929 o incluso con posterioridad proceda de idéntico modo. Aquí, sin duda, la fuente de Eisner le juega una mala pasada, y su efecto consiste en desequilibrar las magnitudes históricas otorgando un papel desmesurado a un cine que, de hecho, fue de reducido alcance. Pero esto no es todo. Kurtz, a su vez, se encuentra imbuido, más o menos conscientemente, de una teoría que también Eisner resucitará. Nos referimos a la expuesta en la tesis doctoral de Wilhelm Worringer, publicada en 1907 y cuyo influjo fue importantísimo en la época, teniendo en cuenta que la escuela estética de Theodor Lipps y Alois Riegl estaba en su pleno apogeo<sup>8</sup>.

Es ésta una cadena cuyo trazado reviste el máximo interés, pues en sus intersticios va a comenzar el naufragio de la interpretación de Eisner. En primer lugar, un desajuste histó-

<sup>7</sup> Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*, Zurich, Hans Rohr, 1965 (reedición). En la edición francesa preparada por Jean-Michel Palmier hay un notable prólogo de esta germanista francés en el que se arroja considerable luz sobre las filiaciones de que hablamos (*Expressionisme et cinéma*, Presses Universitaires de Grenoble, 1986).

<sup>8</sup> Consultése la nota 8 del capítulo tercero.

rico: la autora extiende la constante demoníaca por todo el cine alemán siguiendo los pasos de Kurtz combinándola con el *Kammerspielfilm*, pero no cayendo en la cuenta de que, a medida que progresan los años veinte, otras corrientes que sólo a golpe de martillo van a entrar en estas categorías van tomando la delantera. Por ejemplo, no hay, pese a que se cite, entrada en L'écran démoniaque para el cine realista militante, como tampoco lo hay para los experimentos vanguardistas de Richter, Ruttmann, Eggeling y demás. En segundo lugar, pesa como una losa una fuente metodológica inconsciente que se remonta a la psicología de las formas y que intenta ver en la angustia del espacio (la agorafobia espiritual de que hablaba Worringer) las claves del expresionismo como una constante manifestación del alma germana. Es así cómo se explican algunas frases de alto sabor metafísico del libro de Eisner, nada raras por cierto si se ponen en conexión con Abstracción y empatía, de Worringer. Y, por último, ya que se trata de la psicología de las formas, del puro visualismo, no es raro que los mitos más intemporales que Eisner atribuye al espíritu alemán obtengan una explicación última en la elaboración de Worringer sobre las particularidades de los pueblos del norte de Europa. Cuando Worringer intenta descubrir cierta *Stimmung* (atmósfera) que caracteriza a todo el arte alemán desde la Edad Media pasando por el romanticismo y culminando en el expresionismo, podemos ver expresa la idea de Eisner del alma demoníaca. Dicho con otras palabras, lo que para Worringer es el arte de los pueblos del norte se corresponde con la voluntad vanguardista de Kurtz de concretarlo en el expresionismo y, dada la calidad equívoca y ambigua de este movimiento, Eisner lo extiende a todo el cine alemán con notable imprecisión, aunque con brillantes resultados.

Sin embargo, algunas apreciaciones de la propia autora nos demuestran que su modestia inicial ha sido traicionada por la deserción masiva que le siguió y que su aportación se quería menos definitiva de lo que el vacío reinante con posterioridad le ha dejado practicar. Una obra que —como ella misma decía al comienzo— sólo quería ser «una tentativa de sacar a la luz ciertas tendencias, intelectuales, artísticas y técnicas a las cuales se ha sometido el cine alemán en el curso de algunos años»<sup>9</sup>, se ha convertido, probablemente a pesar de esta declaración, en obra de culto que obliga en la actualidad a una crítica, no tanto de las pretensiones de la autora como de la sacralización de unas propuestas de trabajo convertidas en casi única aproximación al período.

Con humildad también dirá Eisner que pone voluntariamente al acento en el período llamado clásico del cine alemán cuyo transcurso no alcanza más que desde el final de la primera guerra mundial hasta los años 1926-1927, antes de la llegada del sonoro. Esta decisión, explícita en su libro, ha soportado mal su prolongación hasta los años treinta, pues el método empleado es —como sugiere la misma autora— sólo válido —mejor sería decir posible— para un período más concreto. Es así cómo se revela, al final, el proyecto original de la autora (un texto italiano titulado Dieci anni di cinema muto tedesco) y un interés y planteamientos según los cuales el film alemán clásico —el único estudiado?— no rebasaría la fecha de 1925-1927<sup>10</sup>.

## Otras interpretaciones de conjunto

Ya quedó dicho que nuestra voluntad no está cifrada en hacer recuento ni levantar acta alguna en torno a los estudios sobre el cine de Weimar. Múltiples aportaciones o interpretaciones que consideramos de gran valor y en las que nos hemos apoyado ocasionalmente irán apareciendo al hilo de nuestra argumentación y desarrollo. Asimismo, las historias del cine monumentales, especialmente las más antiguas, han dedicado capítulos no siempre prescindibles a este momento<sup>11</sup>. De ahí que en esta ocasión sólo nos sintamos en la obligación de considerar dos grandes interpretaciones de conjunto que amplían algo y enriquecen el panorama ocupado por los clásicos de Kracauer y Lotte H. Eisner. Nos referimos a las interpretaciones de Jean Mitry y los tres autores de un libro contemporáneo del publicado por Eisner, *Le cinéma réaliste allemand*<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Eisner, *L'écran démoniaque*, p. 10.

<sup>10</sup> Eisner, *op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> Merecen ser recordados los capítulos correspondientes a este período en los libros de Carl Vincent, Bardèche y Brassilach, Rotha y Griffith, Sadoul, Gregor y Paralas, etc. Algunos de ellos saldrán al paso de nuestra exposición.

<sup>12</sup> Raymond Borde, Freddy Buache & Francis Courtade: *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, Serdoc, 1965.

<sup>13</sup> El libro se abre con la radical tesis de los autores y su cuerpo fundamental está constituido por los distintos *decoupages* de películas que éstos incluyen bajo el titular de realismo, desde sus orígenes en el interior del *Kam-*

*merspielfilm* hasta los productos más inequívocamente militantes. Estos *decoupages* son más extensos (en ocasiones, incluso completos) o muy sintéticos dependiendo de las posibilidades reales de visionado y análisis. A todas luces, mostrar el trabajo y ponerlo en manos de otros investigadores es una inequívoca prueba de buena voluntad científica y honestidad profesional.

<sup>14</sup> Jean Mitry: «*L'expressionnisme allemand*» in *Histoire du cinéma*, vol. II, París, Editions Universitaires, 1973, pp. 448-502. También «*L'industrie allemande*» y «*L'apogée allemande*» in *Histoire du cinéma*, vol. III, París, Editions Universitaires, 1973, pp. 24-44 y pp. 192-243, respectivamente.

<sup>15</sup> Idem: «*L'expressionnisme et la symbolique formelle*» in *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, París, Editions Universitaires, 1963, pp. 227-247.

<sup>16</sup> Idem: «*Futurisme, expressionnisme et cinéma*» in *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, París, Seghers, 1974, pp. 26-62; y también «*Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt*» in *Théâtre années vingt*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, pp. 74-85.

Es este último un valioso texto firmado por Raymond Borde, Freddy Buache y Francis Courtade. La radicalidad militante de este libro se unía a un notable trabajo de investigación textual provisional realizado al abrigo de una filmoteca y, cualquiera que fuera la ingenuidad de sus conclusiones, los autores apuntaban con virulencia y justicia la existencia de una corriente ignorada y traicionada durante todos estos años de producción cinematográfica, a saber: el realismo. Con una ingenuidad conceptual a veces más que llamativa y un candor envidiable, estos autores tuvieron la audacia de contravenir todos los mitos que circulaban sobre el período en las grandes historias del cine y llamaron la atención sobre el hecho, hoy evidente en parte gracias a ellos, de que el film alemán de Weimar había sido defectuosamente enfocado, concediendo al expresionismo y al *Kammerspielfilm* todo el peso histórico sin reparar en que ambos constituían tan sólo una pequeña parte de las producciones de los años veinte y que otras muchas corrientes (que ellos agruparon bajo el ambiguo, y a veces errado, término de realismo) habían constituido parte fundamental de dicho cine. Así pues, los autores ponían de relieve una corriente que, si bien era dudosa en sus primeras épocas, ya se tornó evidente entre 1925 y 1930. Deseosos de historizarla, descubrieron su génesis en una primera fase todavía prisionera de lo fantástico social; más tarde, la vieron surgir del *Kammerspielfilm* para, hacia 1925, imponerse por completo en el panorama cinematográfico. Desde tal fecha y siempre según los autores, el cine social se desembaraza del *Kammerspielfilm* y se transforma en el espejo de una sociedad adoptando un punto de vista anarquizante e izquierdista (sic).

Demasiado sencillo sería en la actualidad poner de manifiesto la contradictoria terminología y conceptualización que emplean estos autores: en su discurso coinciden «lo realista» y «lo social» y esto sucede hasta el punto de que acaban por encontrar lo que con tanto ahínco iban buscando, a saber, un arte de contestación en el que convergen el reflejo de una sociedad, la objetividad realista y el izquierdismo. Tampoco sería necesario insistir en que esta opción incurre, invirtiendo los datos, en las mismas contradicciones que las analizadas hasta ahora: deseosa de descubrir la tendencia ignorada, la magnifica, la homogeneiza y va trazando, desde el lugar firme en que es reconocible, los grandes hitos que conducen inexorablemente a su triunfo, por otra parte más que dudoso. Este texto, no obstante, debe ser leído en la actualidad como un manifiesto, una llamada de atención y una valiente puesta sobre el tapete de actitudes espectaculares que las grandes historias del cine habían olvidado. No cabe duda de que, por muy contestables que sean globalmente sus premisas y documentación, es una alerta contra los tópicos dominantes en torno al cine de Weimar y, al mismo tiempo, una exhibición honesta del material de trabajo<sup>13</sup>. Tal vez se deba a un curioso azar que la edición francesa definitiva del libro de Eisner y la de *Le cinéma réaliste allemand* tuvieran lugar casi a un mismo tiempo, insistiendo en aspectos tan diferentes y movilizando interpretaciones e intereses tan contradictorios.

Por último, no podía faltar Jean Mitry. Su historia del cine no es la obra de un historiador clásico sin más, un mero cronista contemporáneo a los hechos. Por el contrario, la formación filosófica y estética de Mitry le plantean a cada momento de la escritura grandes problemas clasificatorios cuya exposición de método jamás es eludida. De ahí que Mitry describa el cine alemán en su perspectiva histórica de modo combinado: por una parte, lo hace en su *Histoire du cinéma*<sup>14</sup>, concibiéndolo por tanto en su dimensión diacrónica; por otra, se esfuerza por ofrecerle cobertura teórica en su *Esthétique et Psychologie du cinéma*<sup>15</sup>; por último, lo trata en su dimensión vanguardista y experimental a propósito de *Le cinéma expérimental*<sup>16</sup>. No se trata de que la definición de este período de la historia del cine se realice por fuego cruzado en tres lugares estancos; de hecho, son frecuentes las repeticiones y la insistencia en los mismos argumentos. No obstante, el hecho es explícito de una infatigable voluntad teórica y una renuncia al cómodo empirismo.

Mitry sostiene que el cine de vanguardia nace con *Das Cabinet des Doktor Caligari*, que antes de este film puede hablarse de vanguardismo pictórico cinematografiado, pero en absoluto de vanguardia cinematográfica. Pronto, además, descubre que no es históricamente posible construir sobre dicho film un modelo expresionista, mínimamente exportable a otras películas, y para resolver este problema distingue entre «caligarismo», forma



primitiva e inaugural del expresionismo cinematográfico que tendería a traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas y los volúmenes, la mentalidad de los personajes, y expresionismo, cuya fuente pronto se vería trasladada a la arquitectura y otras formas procedentes del teatro y el cine nórdico. Una tercera etapa está marcada, siempre según Mitry, por la influencia del realismo, teórico al principio y luego más imbricado en la materialidad de las cosas y de su representación. Por supuesto, el pensamiento de Mitry es algo más matizado y tendremos ocasión de citarlo en capítulos sucesivos, pero no creemos traicionarlo en absoluto al exponerlo así. En estos términos, pues, Mitry convierte en problemáticas todas las evidencias e introduce contradicciones que animan el panorama desde la perspectiva teórica: se toman en consideración las estructuras narrativas, el montaje entre los planos, las fuentes pictóricas, teatrales y cinematográficas... y todo ello no para levantar acta de distintas actitudes ante el cine, sino para expresar la interacción de la cual nace la historia.

Ahora bien, ¿sobre qué elementos se erigen estas distinciones? Mitry difícilmente puede sustentárselas si carece de un aparato conceptual uniforme. Y, así, por mucho que apele a recursos de planificación concretos, es inevitable que se pierda buscando una teoría tras fenómenos tan concretos e indefinidos como «caligarismo», expresionismo, realismo, *Kammerspielfilm*, etc., puesto que cada uno de ellos impone su definición según un criterio particular ajeno e inservible para los demás: caligarismo alude al momento fundacional, expresionismo a la literatura y la pintura, realismo a una relación con el referente, *Kammerspielfilm* a la escena teatral, etc. Abrumado por tal dispersión y sediento de una mínima organización, Mitry hace intervenir juicios de valor, justamente teóricos y, por tanto, valerosamente expresos, que se revelan prejuicios. Explicando este confuso paso del realismo teórico al realismo material, Mitry coloca un principio teórico: «Este expresionismo, en efecto (llamado a menudo *Kammerspielfilm*), no era posible más que en el realismo poético, es decir, aplicando a un real *imaginario* una simbólica que permitiera alcanzar el *sentido* de dicha realidad, fuera de toda intención psicológica o realista inmediatamente sensible. Y fue de nuevo a Murnau a quien le correspondió hacerlo»<sup>17</sup>.

Si leemos con cuidado esta afirmación, veremos que en ella se privilegia una concepción determinada de la puesta en escena y del tratamiento de la imagen que se considera la desembocadura y el resultado de todos los bosquejos anteriores, con lo cual la idea de progreso cinematográfico vuelve a aparecer, aunque detrás de un notable esfuerzo de elaboración teórica. Y, también aquí, en los límites de la caracterización, es la política de autor la que sentencia el principio teórico, sin por ello aniquilarlo. Mitry nos expresa en qué consiste esta superioridad, este avance ontológico, de Murnau sobre Lupu Pick en el terreno de la teoría: «Pero el cine —dice en otro lugar— es un arte de lo concreto, fuertemente imbricado en un espacio-tiempo el cual 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, tampoco en este caso, 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»<sup>18</sup>. Preocupado por preservar la verosimilitud del espacio, del objeto, del símbolo o de la narración, Mitry no sólo rechaza un cine abstracto, sino que impone esta concepción como base de una dinámica histórica que debía inevitablemente avanzar hacia lo fílmico —respecto de la figuración— separándose de lo pictórico, teatral, etc. Aquí tenemos, depurado y condensado, apoyado por principios teóricos y con una prístina exposición, un viejo prejuicio: la teleología.

## Estado de la cuestión

Hecho este somero repaso de los clásicos más inevitables, no nos queda otro remedio que no sólo no se ha producido ni un solo atisbo, que nosotros conociéramos, en el replantea-

<sup>17</sup> Mitry, *Le cinéma expérimental*, p. 58.

<sup>18</sup> Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. II, p. 464.

<sup>19</sup> Una notable y valerosa excepción, pero también perteneciente a comienzos de los años setenta está en el interesante libro redactado por Michael Henry, *Le cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?*, Fribourg, Editions du Signe, 1971. El esfuerzo teórico de este ensayo es más que considerable y la localización del cine expresionista en el ámbito de lo metafórico será ampliamente utilizada críticamente en nuestro libro. Por este motivo, y por carecer de pretensiones y perspectiva histórica, no ha sido evaluado en nuestro somero repaso. Henry encuentra muy pronto una paradoja, pese a su rigor teórico: el modelo diseñado sólo encuentra una plasmación concreta, *Das Cabinet des Doktor Caligari*. Así pues, es necesario introducir el principio de la contradicción con otros modelos o resignarse a la pulcritud teórica.



1. *Das Cabinet des Doktor Caligari.*

En otro lugar, nosotros mismos realizamos una valoración y corrección de las aportaciones contenidas en este libro. Fue ello en *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Madrid, Hiperion, 1985. Los capítulos siguientes de nuestro estudio detallarán con creces estas nociones.

<sup>20</sup> Freddy Buache: *Le cinéma allemand 1918-1933*, París, Hatier, 1984.

miento de conjunto de la situación, sino que ha habido un notable retroceso en muchos aspectos en cuanto a objetivos que antes, con o sin elaboración metodológica, estaban a la orden del día. Una mera comprobación del volumen de publicaciones entre principios de los setenta, interesados en libros colectivos o aproximaciones interdisciplinares, y la actualidad arroja un balance triste en demasía para nuestros tiempos. Desdichada situación que sólo ha sido —esto es justo reconocerlo— contrapesada esporádicamente por algunos análisis concretos tan estimables en ocasiones como incapaces de sugerir la reflexión de conjunto<sup>19</sup>. En suma, los espléndidos textos de Kracauer y Eisner han sentado cátedra en el estudio del cine alemán de Weimar cuando, de hecho, sus fuentes de inspiración metodológica estaban ya caducas mucho tiempo atrás y no serían siquiera admitidas sin una sonrisa piadosa por muchos de los que, sin embargo, siguen a pies juntillas los dictados contenidos en aquellos libros. El resurgir del interés por el expresionismo en nuestro mundo moderno, la sistematicidad con que se han recuperado guiones y restaurado películas del período, el éxito de sus reposiciones y pases televisivos en un público cada vez más amplio, los progresos del análisis textual, la brillantez de su aplicación a films de estas fechas, no ha servido apenas para replantear el conjunto en más de veinte años, si nuestros conocimientos no nos engañan. Ocurre como si nadie quisiera poner orden en el desconcierto del período o como si, por otra parte, todo estuviera ya dicho y asentado y no fuera necesaria en absoluto la operación. Es más, si en épocas anteriores hubo aportaciones tan radicales y partidistas como interesantes, éstas han dejado de producirse limitándose al empeño de algunos germanófilos irredentos. Incluso las aportaciones ya comentadas de los autores de *Le cinéma réaliste allemand* han sido continuadas, veinte años más tarde, por dos libros individuales que no avanzan un solo paso más allá de lo dicho. Freddy Buache publica, pues, en 1984 un texto claramente divulgativo titulado *Le cinéma allemand 1918-*

1933<sup>21</sup> en el que nada queda de la inquietud anterior. Dominado por la ambigüedad teórica y aun histórica, este texto asume todos los tópicos de la antigua historiografía haciendo literatura de segunda enseñanza sobre los films y regocijándose en los lugares comunes. La evolución del cine alemán ya no es un problema como no lo es la coexistencia de muchas corrientes contrapuestas. Entiéndasenos: no se trata de que los problemas se resuelvan o no de forma satisfactoria o insuficiente desde nuestro punto de vista. Es que, sencillamente, no se plantean. Ni análisis textual ni sociología; ni reivindicación del realismo ni deseo clasificatorio; ni voluntad histórica ni cuadro teórico organizado. Este texto no es significativo por lo que divulga, sino por la dimisión que entraña respecto a planteamientos anteriores. Distinto es el caso de *Cinéma expressioniste*<sup>21</sup>, de Francis Courtade, quien no se propone un estudio de signo histórico, sino una amalgama con bastante atractivo para el lector medio de estos tiempos que corren. Aunando una panorámica del expresionismo alemán en todas sus artes con un estudio de algunos modelos cinematográficos que desembocan en autores (inevitadamente, Murnau y Fritz Lang), propone el autor una «apertura» a las influencias del cine expresionista pudiendo entonces atravesar momentos más llamativos de la historia del cine: de la obra de Orson Welles al cine negro norteamericano, de la primera oleada fantástica en el sonoro a la ciencia ficción, y todo ello mezclando a placer estilemas con temas y estructuras narrativas. Courtade apela a todo ello acaso con la conciencia del desinterés del público o la desgana editorial, y con la audacia de resumir mito e historia del cine. Pese a todo, en estas páginas de signo estilístico subsiste esporádicamente la mentalidad de un antiguo historiador y recuperador de films y llama la atención alguna descripción de películas raras desempolvadas de entre las latas de una filmoteca (*Genuine*, en particular) que la historiografía clásica había despachado en pocas líneas. En suma, no se trata en absoluto de realizar una crítica despiadada de estos textos, sino tan sólo de levantar acta de una decepción; veinte años más tarde, las promesas no sólo no se han cumplido, sino que aquellos mismos que valerosamente y a contracorriente hicieron su propuesta, hoy parecen haberlas olvidado.

Este vacío catastrófico es motivo más que suficiente para justificar nuestra aventura: humilde, por una parte, porque no somos expertos ni restauradores del film alemán; hipotética, en consecuencia, porque muchísimos son los films a los que no hemos tenido acceso; pero, no en menor grado, es radical esta empresa y comprometida porque quiere ser juzgada a la larga no tanto por la justeza de todos y cada uno de sus análisis, sino también por la capacidad del método empleado para apuntar claves válidas para el estudio de films que no nos son conocidos en esta fecha, pero que pueden serlo con posterioridad, y también para ofrecer pautas de trabajo que sean contrastadas con un estudio más pormenorizado de fragmentos de este largo período. Lo que subsiste de un libro al cabo de los años puede ser su espíritu y nuestro espíritu, del que este libro no quiere ser sino el primer peldaño, consiste en servir de herramienta de trabajo para historiadores más competentes y pacientes que nosotros que intenten asomarse al cine de Weimar. El agujero entre las antiguas historiografías y la posibilidad de una nueva no va a ser ni mucho menos rellenado aquí ni lo será probablemente en muchos años. No es tanto nuestro orgullo e insensatez. Ni aun sería científicamente correcto deseárselo. Pero es necesario dar el paso que abra la posibilidad lenta, pero segura, a esta reescritura histórica.

Tal pretensión sincera obliga a este libro a poner al descubierto su trama y sus desconocimientos bastante más de lo que sería grato al autor en algunas ocasiones. Es, en realidad, sencillo y confortable poder escoger el ejemplo que uno tiene a mano y sustentar con él una teoría; y también lo es obviar por medio de artilugios retóricos todo aquello que no ha podido ser estudiado o que desmentiría las opiniones generales expuestas. No tendríamos nada que oponer a estas añagazas desde un punto de vista personal, pues ello no nos compete. Pese a todo, cuando se trata de algo más que de preservar una biografía, esto es, cuando se intenta aportar algo que tiene vocación de no morir en sí, que debe ser continuado, corregido y aun impugnado, no responde al comportamiento científico ni a la honestidad que éste exige proceder de aquel modo.

<sup>21</sup> Francis Courtade: *Cinéma expressioniste*, París, Henri Veyrier/Cinématèque de Toulouse, 1984.

## Capítulo segundo: MODELOS DE REPRESENTACION Y TEXTOS FILMICOS

### Algunas cuestiones de método

<sup>1</sup> Sería ridículo emprender una sistemática revisión bibliográfica de todo lo escrito sobre este tema. Retengamos, no obstante, lo que tal vez fuera el punto de arranque de esta reflexión crítica en torno a las historias clásicas del cine (Deslandes, Sadoul, Mitry, Vincent, Jacobs y tantos otros): el conjunto de artículos escritos por Jean-Louis Comolli titulados *Technique et idéologie* y publicados entre mayo de 1971 y septiembre-octubre de 1972 en *Cahiers du cinéma*, n. 229, 230, 231, 233, 234-235 y 241. Alimentado por una polémica con la revista *Cinéthique* sobre el carácter ideológico del aparato de base cinematográfico y respondiendo globalmente también a Jean-Patrick Lebel por sus textos *Cinéma et idéologie* aparecidos en *La nouvelle critique*, Comolli planteaba la necesidad de

Comencemos, en el plano casi anecdótico, por señalar un hecho significativo que debemos tener en cuenta al exponer nuestra voluntad y propósitos respecto a la historia del cine: aquel período dominado por las grandes historias del cine ha concluido. Estas fueron, en realidad, un fulgor ya imposible en la historia del arte, pero del que el cine gozó, por una extraña prerrogativa, durante cierto tiempo. Al igual que muchos pioneros del cine mudo nos acompañaban todavía en períodos declaradamente postclásicos, también la historiografía vivió de una curiosa ilusión hasta más acá de mediados de siglo: el tardío surgimiento del cinematógrafo y su condensada historia crearon, ya a destiempo, la ficción de que era posible construir una historia del cine de primera mano, nacida del contacto directo con el objeto, y todavía con el gusto en los labios de su sabor temprano. Y decimos «a destiempo» porque sólo el espejismo de que un trayecto comprimido se hallaba ante ellos, hizo a los historiadores renovar un empirismo que la historia general ya había abandonado por razones de fuerza mayor. Ahora bien, el problema —claro está— no era sino teórico o, mejor, metodológico y la constancia de la imposibilidad material y física de abordar tamaño objeto hizo caer en la, por otra parte evidente, cuenta de que el estructuralismo y la ciencia moderna ya habían dicho mucho, y tiempo antes, sobre el quehacer de un historiador.

Y de método se trataba porque lo que invalidó estas historias no era su incapacidad para dar cuenta total de su objeto —no es éste el cometido de ninguna historia—, sino la forma en que lo concebía y se observaba a sí misma. En otros términos, esta historia se caracterizaba en sus formulaciones más estereotipadas por los siguientes rasgos, que sólo apuntaremos por haber sido sobradamente analizados en multitud de ensayos y señalados por nosotros mismos a propósito del campo de maniobras en que se mueve este libro: en primer lugar, era una historia acumulativa, escrita a modo de sucesión, a menudo inarticulada, de datos, nombres, fechas, sin estratificación alguna y simplemente adheridos los unos a los otros; en segundo, establecía entre los distintos acontecimientos y períodos una relación causal y no contradictoria, agravada por su carácter teleológico, es decir, que el final —generalmente el lugar desde el que se escribía y justificaba— permitía la reconstrucción del trayecto; a resultas de esto, y en tercer lugar, el concepto de tiempo que manejaba esta historiografía no era sino una continuidad homogénea, sin saltos, sin elipsis, sin retrocesos ni contradicciones; de lo que se deduce, la idea de progreso indefectible, inexorable, hacia una desembocadura. No cabe duda, pues, de que esta historiografía mantenía con su objeto una relación mítica. Y, si bien el lugar en que se posó, con mayor ingenuidad e incluso con simbólicas expresiones, fue el cine de los orígenes, repleto de pioneros, de héroes, de luchas contra el medio hostil; tampoco parece discutible que tal actitud, con los matices necesarios y las pugnas por una mayor teorización en algunos casos, invade la lectura de todas las épocas<sup>1</sup>.

¿Qué significa, por contra, escribir una historia del cine o de algún período determinado de la misma lejos de estas tentativas linealistas? Es ésta una pregunta que convoca buena cantidad de criterios teóricos y metodológicos que suelen darse por asentados con demasiada frecuencia, criterios que incluso permanecen inocentemente a la sombra, ya sea por prurito de economía en la exposición, ya por suponer que los mismos términos que encabezan el proyecto son ya de por sí suficientemente explícitos. No es ésta nuestra opinión y aun pensamos que esta indefinición inicial, tan cómoda y económica en apariencia, se convierte pronto en una añagaza y desvío que acarrearán las más de las veces riesgos que podían haberse evitado. Precisamente, el conjunto de esta historiografía clásica a la que aludíamos poco más arriba se caracteriza por jamás exponer aquellos principios que le sirven de método y, sin embargo, cuando el dato camina solo, sin justificación alguna, se descubren los errores señalados. El empirismo no es, a fin de cuentas, un método científico; es, por contra, su más rotunda negación, o, mejor aún, su ignorancia.

Y es que una historia del cine no sólo debe ser juzgada, a la postre, por su capacidad para dar cuenta de los hechos que le son conocidos y que analiza, sino sobre todo para construir hipótesis que se demuestren válidas a la hora de integrar descubrimientos posteriores, ofrecer pautas generales de análisis y claves de visión a los investigadores posteriores. Tal afirmación parece todavía más evidente e indiscutible tratándose de un período caracterizado por un altísimo porcentaje de pérdida de films, por la inestabilidad de los montajes de que disponemos, por las informaciones contradictorias de época y por el carácter hipotético de muchas reconstrucciones llevadas a cabo por los restauradores. Así pues, para que sea provechosa la investigación, una historia debe de expresar, en lugar de ocultar, sus herramientas, pues sabemos hasta qué punto las suposiciones de que algo es evidente y no precisa ser expuesto suele encubrir prejuicios empiristas.

Ahora bien, la escritura de un libro de historia del cine debe ser capaz de ofrecer al lector algo más que el encuentro con los films del período, con los que han sobrevivido o con los que el historiador en cuestión ha trabado contacto. Debe ser capaz, además, de proponer una guía interna que sirva para estructurar todos sus objetos, para ordenarlos, para que sea posible justamente captar las diferencias y, por esta misma razón, para poner al descubierto sus analogías. Pero esto es todavía decir poco. ¿Significa que hemos de tratar al arte, a las películas, como si de objetos materiales se tratara, privados de su singularidad, la cual sería captada tan sólo a través de su adecuación a un modelo? En seguida caemos en la cuenta del error. Precisamente estamos tratando con objetos artísticos, es decir, con obras que comprometen a los sujetos, que ponen en juego lenguajes y textos, que provocan placer o displeacer, y que son, por estas razones, irrepetibles y singulares. Perder de vista o minimizar dicha singularidad equivale a fracasar en el proyecto, es decir: a explicar un film por aquello que no es. La experiencia artística, y la experiencia del cine en su interior, no nos permite, por ende, practicar una clasificación estable y rígida, fuente virtual de todas las películas posibles, como si de cómodos casilleros se tratara. De ser esto posible estaríamos retrocediendo sobre nuestros pasos y proponiendo, fuera de plazo y por la puerta trasera, un regreso a las normativas de la primera semiótica del cine. No, no se trata de postular la existencia de ningún lenguaje o código cinematográfico; tampoco de la más sofisticada idea de un lenguaje construido por la articulación de distintos códigos y lenguajes. En todas estas formulaciones subsistía lo programático capaz de agotar los productos concretos que no serían otra que sus materializaciones<sup>2</sup>. Cualquier elaboración que planteemos deberá partir del reconocimiento irrenunciable de que lo único que poseemos, y aun ello en parte, es el conjunto de los films y éstos no se hallan previstos en ningún lugar preexistente. Más bien, como en seguida veremos, se trata de lo contrario.

En efecto, podemos ya señalar dos polos con los que habremos de operar en adelante: uno de ellos está constituido por aquellas experiencias irrepetibles, a los que llamamos films. En ellas los sujetos se comprometen, pues entran en contacto con un universo de lenguaje que no puede serles ajeno ni indiferente. Por otra parte, distinguimos unos modelos inferidos, abstractos, tendenciales; y es indispensable precisar que, a diferencia de lo que sucede con lenguajes y códigos, siempre preexistentes a los textos, estos modelos de repre-

escribir una historia materialista del cine apoyándose en dos nociones: la de «tiempo histórico diferencial», tomada de Althusser, y la de práctica significativa, debida a Julia Kristeva. Es interesante el clima de contestación, nacido del espíritu del mayo del 68, que animó esta sin duda fructuosa investigación. Evidentemente, mucho ha llovido desde entonces y las polémicas no han cesado de producirse. Pero no deja de ser significativo que el texto de Comolli continúe siendo, pese a todo, reconocido acaso como el origen de una reflexión.

<sup>2</sup> El lector familiarizado con los estudios semióticos sabrá reconocer distintos proyectos desde las iniciales formulaciones de Christian Metz, hasta las críticas efectuadas por Emilio Garroni, durante un primer período, fecundo, pero marcado por notables prejuicios, en la semiótica del cine.

sentación no existen en sí, no son detectables, sino que, por el contrario, es el historiador quien los deduce de modo estructural. Incluso conviene añadir algo: si éstos pueden deducirse es a condición de no existir en la práctica. Así, no se encarnan jamás plenamente en los films, y, además, son diferentes a otros modelos igualmente susceptibles de ser deducidos por el mismo procedimiento. ¿Qué son, entonces, las películas sino los lugares de conflicto de estos modelos teóricos? O, por decirlo con más exactitud, las expresiones singulares a partir de las cuales puede inferirse lo que no es singular, lo generalizable, las estructuras abstractas, es decir, los modelos.

Más concretamente: estos dos polos son los modelos de representación y los textos filmicos. La elección de ambos conceptos responde a una doble necesidad indispensable a nuestro juicio: por una parte, se trata de elaborar las tendencias virtuales y proyectos espectaculares en cualquier período. Haciendo abstracción de los films concretos, habría que descubrir estructuras filmicas semejantes en textos distintos, identificar modelos teóricos aun a pesar de que su plasmación en las películas no sea siempre precisa. En este sentido, cualquier período histórico estaría surcado por varios modelos de representación abstractos, quizá a su vez divididos en varios submodelos, que intentarían imponerse en la práctica cinematográfica. Como vemos, nuestra expresión crea la ficción de que estos modelos preexisten a los textos, pero tal deducción no es sino una prueba de validación de lo correcto de nuestras deducciones. La realidad de los films nos ofrece, eso sí, los datos suficientes para que sobre ella se construyan, pero no se encuentran presentes en ella. Puesto que son modelos y no realidades empíricas, su carácter es teórico y abstracto, no concreto, aunque su rentabilidad sólo puede lograrse si contribuye a dar cuenta de lo concreto. Así, por ejemplo hablaremos de un modelo de representación que atraviesa los primeros años del cine de Weimar al que denominamos hermético-metafórico. Jamás film alguno logra su plasmación, excesiva e imposible en sí. Su hermetismo en la concepción del plano exige pactos frecuentes con otros modelos de representación, su concepción metafórica excluye en su pureza la sucesión y, a pesar de todo, ésta es inevitable. Como pronto veremos, elaborar estos rasgos del modelo nos ayudarán enormemente a entender una de las presiones que sufre el film alemán durante los primeros años veinte.

Por otra parte, es necesario reconocer y proclamar el protagonismo indiscutible de los films concretos, saber que son ellos los que permiten ascender y acceder a los modelos teóricos y comprender incluso que tales modelos sólo han podido construirse depurando a partir de estos films, extrayendo todo aquello que era programático y puro en detrimento de lo que era particular, diferencial. En consecuencia, todo film no puede ser por menos que híbrido, pues éste no sólo es el lugar donde se produce el encuentro traumático y productivo a un mismo tiempo entre distintos modelos de representación teóricos, ni tampoco únicamente lugar de perversión de aquéllos, espacio de fuga constante respecto a las tipologías asentadas por los modelos, sino sobre todo el único lugar concreto, empírico, diferencial, sobre el cual es posible deducir la pureza de los modelos abstractos, de las estructuras tipo. Y es que, en último análisis, esta relación pretende mantener un equilibrio entre las necesidades de modelización teórica y el protagonismo inexcusable de los films. Y, en este sentido, huye de dos simplismos confortables en los que suele incurrir tanto el teórico como el historiador: (a) la descripción de modelos, entendiéndolo por tales una serie cerrada de casilleros en cuyo interior deben entrar, a veces a golpe de martillo, los films concretos, los cuales son, en el fondo, ignorados y, a la larga, molestos; (b) la pereza teórica que, so pretexto de dejar a lo particular que hable, se incapacita para reconocer proyectos espectaculares que trascienden a los films concretos, modelos de espectáculo, formas de montaje, formalizaciones del espectador, etc., que subyacen a lo aparentemente diverso. Ello es natural, pues es sabido que lo concreto no habla, sino que se le hace hablar.

El primero de los errores señalado concibe modelos teóricos, no productos artísticos. Lo singular queda en él abolido para reinar la pureza teórica incontaminada de las estructuras genéricas. El análisis de films se convierte, entonces, en una mera tarea técnica cuya misión es la comprobación de cuáles son las pequeñas desavenencias perceptibles en los films respecto al modelo, pero ello con la sola finalidad de depurar al máximo la caracterización

cerrada de éstos, para, de una vez por todas, tornar innecesarios a los films. El ideal que traslucen estas tentativas es inequívoco: cuanto más elaborados, cuando más precisos sean los casilleros, los modelos, menos necesarios, serán los films y cuanto más avancemos en la rejilla clasificatoria, más habremos progresado en la extirpación de las películas concretas. En este sentido, no cabe duda de que la consideración artística de los productos cinematográficos es sesgada de cuajo por la voluntad acartonada de la teoría, puesto que, en el fondo, el ideal de ésta es hablar de sí misma y desprenderse definitivamente de cualquier otro objeto molesto.

El segundo error concibe, por el contrario, un período histórico como una amalgama caótica de films sin ordenación ninguna. Pronto, empero, se advierte la necesidad de dividir, clasificar, imponer un cierto nombre a las cosas para no ser engullido por ellas. Y, entonces, este historiador que teme a la clasificación, pero también es sensible a la necesidad de preservarse del caos, cede a la ordenación empírica, a la que va de suyo, a aquélla que no exige elaborar sus conceptos, sino que es hasta tal punto elemental que no puede ser otra cosa que evidente. Son, entonces, los datos externos, empíricos, los que ordenan aquéllo que la reflexión no ha podido tomar a su cargo: el nombre de los autores, la génesis de las obras, la recepción del público, sus condiciones de exportación y producción, la cronología, los géneros cinematográficos más convencionales y estereotipados, y, por demás, todos los defectos antes señalados se imponen con rapidez. Renunciando a cualquier abstracción por temor a perder de vista su objeto, este historiador echa mano, en realidad, de cualquier criterio empírico y no comprometido. Abrumado por el incesante fluir de los films, el análisis quiere ver tan de cerca, precisa tanto de la lupa, necesita hasta tal punto insistir en lo particular, que lo general le gana la mano por la vía vergonzosa, por el camino de lo irreflexivo. Y, en consecuencia, el historiador pierde de vista las convergencias internas de los films, los substratos comunes que se imponen más allá de las diferencias.

## El factor diacrónico: la historia

El equilibrio entre estos dos extremos conceptuales señalados es sumamente complejo, pero, ante todo, debe quedar clara la heterogeneidad de ambos entre sí: mientras los modelos de representación son construcciones abstractas, ideales, los textos son lugares concretos donde tales modelos de representación pugnan por imponerse, pero sobre todo donde nacen y son reconocibles, por más que su delineación exija separarlos de los films. Entre estos dos factores se interpone, entonces, un tercer elemento que añade una nueva dificultad, tendiendo, en no menor medida, una mano para su resolución. Se trata de la historia, de la dimensión diacrónica de los films. Y es que esta dimensión diacrónica apunta en una doble dirección: por una parte, hacia los films, los representa en su sucesión, en sus intercambios, en sus préstamos, en sus retrocesos y avances; pero, por otra, también hace lo propio con los modelos de representación, los ataja en su progreso, su transformación, desaparición y definición. Y es que, a diferencia del carácter sincrónico de los lenguajes, los modelos de representación son construcciones abstraídas de los hechos concretos, pero sometidas, en última instancia, a la historia. Ubicar, por tanto, la dimensión diacrónica de los films como factor que se desplaza en dirección a los modelos de representación y en dirección a los textos filmicos conduce a localizar la dialéctica de estos dos en un nuevo movimiento que, en consecuencia, no será lineal sino contradictorio. Esta descripción topológica, pese a su abstracción, es necesaria, pues sólo de ella puede desprenderse el nexo que proponemos entre teoría e historia, teoría y análisis, historia y análisis.

Puede resultar útil verificar críticamente este pequeño aparato conceptual en alguna formulación recientemente expuesta sobre un período —tal vez el más estudiado— de la historia del cine. Nos referimos a los trabajos de indudable rigor emprendidos por Noël Burch en torno a la génesis de lo que él llamó «modo de representación institucional». Estos

<sup>3</sup> Todos los textos de Noël Burch posteriores a *Praxis del cine* (Madrid, Fundamentos, 1970) representan, cualquiera que sea su objeto particular, idéntico empeño metodológico. Además del texto

que utilizamos como base de análisis —El tragaluz del infinito—, integrado por muchos artículos aparecidos en *Aftersimage*, *Ciné-tracts* y otras revistas, conviene revisar la selección castellana preparada por Santos Zunzunegui y titulada *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional de Cortometraje y documental, 1985. Una crítica metodológica que no coincide con nuestros planteamientos puede verse en Kristin Thomson y David Bordwell: «*Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema*» in *Wide Angle* v. 5, n.º 3, 1983, pp. 5-15.

<sup>4</sup> Noël Burch: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>5</sup> El cine de los orígenes, tan hermosamente recubierto por la bruma, nos viene frecuentemente presentado bajo la forma de leyenda. En este período obtienen una inigualable expresión la mayor parte de los equívocos que, más tarde, se consolidarían en la historiografía lineal. En el fondo, este universo de pioneros no es sustancialmente distinto en muchos casos del episodio de la conquista del Oeste.

<sup>6</sup> Burch, op. cit., p. 17.

trabajos son fiel reflejo, por una parte, del renovado interés que en la actualidad presenta la inmersión en la historia del cine, después de un período noble de análisis textuales e indagación teórica; por otra, su lectura, tan sugerente en realidad, ha levantado una agria polémica y han sido sus tesis contestadas con una virulencia tal vez desmedida<sup>3</sup>. Una y otra razón justifican la necesidad de un serio análisis metodológico en la medida en que su propuesta parte de algunas de las consideraciones expuestas aquí y nos permiten, superando sus errores, dar un paso decidido al frente. Nuestra tentativa en esta ocasión se reducirá, sin embargo, a examinar aquellas formulaciones que, por su carácter general, puedan arrojar alguna luz sobre nuestros objetivos actuales, dejando de lado el análisis específico que Burch realiza del período cinematográfico primitivo. Así pues, dado que los múltiples trabajos de Burch confluyen de forma explícita y, si no totalizadora, sí al menos global, en su libro *El tragaluz del infinito*, tomaremos dicho texto como punto de partida de nuestra comprobación e interrogación<sup>4</sup>.

Para empezar, Burch moviliza un doble procedimiento que le permite separarse de dos actitudes metodológicas y, paralelamente, fundar su método en el cruce de dos objetos sólo en apariencia dispares. Por una parte, el autor se opone a una concepción teleológica de la historia del cine, aquélla causalista y empírica que se escribe desde el instante final de su trayecto y con el objetivo, explícito o implícito, de justificarlo, tal y como ha sido descrita y aludida en páginas anteriores. Incluso más, el autor intenta demostrar la inoperancia de dicha concepción en un período concreto de la historia —el llamado cine primitivo o de los orígenes—, dado que éste había sido considerado por la historiografía como lugar mecánico de arranque y génesis no sólo del cine narrativo clásico, sino también de la gramática cinematográfica en general<sup>5</sup>. En dicho período, hasta ahora virginal, introduce el autor, como factor dinámico, la contradicción entre diversos modelos de representación procedentes a su vez de proyectos espectaculares distintos que señalan en su mutua interacción el signo de la pugna y, sobre todo, el lugar donde ésta se produce: el texto fílmico primitivo. En lugar de ser una formalización imperfecta e ingenua del texto clásico en el que estaba llamado a desembocar, el film primitivo aparece como lugar de una batalla entre gérmenes espectaculares distintos, entre proyectos y estrategias de construir espectadores diversos, entre fórmulas de tratamiento del espacio opuestas, etc. Por otra parte, Burch se apresta a proponer, en el terreno de la conceptualización teórica, una sustitución del término «lenguaje cinematográfico» por el de «modo de representación», dado que este último parece liberado del dominio gramatical, coercitivo y programático en el que se movía el anterior.

Ahora bien, el primer problema surge cuando Burch intenta atajar y delimitar el concepto de modo de representación, tan importante como es para su hipótesis interpretativa. En su forma de proceder se advierte la conciencia de una complejidad, pero ésta es sólo reconocida a la hora de enfrentarse a un modo de representación concreto (el primitivo y el institucional), dejando para más tarde la definición del concepto genérico. Aquí es donde surge la primera trampa del método: el concepto de modo de representación, de sesgo general y teórico, queda en la indefinición para sólo tomar cuerpo uno particular, el institucional. Da la impresión de que la rentabilidad teórica del concepto sólo pudiera ser efectiva cuando se trata de modelos concretos y, al mismo tiempo, parece agotarse en ellos, invalidándose, por tanto, como noción teórica. En este momento, Burch parece advertir nuestra sorpresa y acude en nuestro auxilio anunciando la razón de su procedimiento, su intención última: no se trataba tanto de superar la noción, ya inoperante, de lenguaje cinematográfico cuanto de interceptar enérgicamente su identificación con el «modo de representación institucional». Burch es muy explícito al respecto: «Si tiendo a sustituir el término *lenguaje* por el de *modo de representación* no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica, sigo pensando que este sistema de representación institucional es demasiado complejo y demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye (...) para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada»<sup>6</sup>.

En esta cita resulta explícito que el modo de representación a que se alude es en seguida



apellidado institucional asumiendo, en consecuencia, y por desplazamiento sinecdóquico, todas las facultades y funciones que debía asumir el término genérico. En otras palabras, la sustitución propuesta por Burch consiste en reemplazar el término lenguaje cinematográfico por el de modo de representación institucional, es decir, un esquema sincrónico hecho de virtualidades por un modelo históricamente constituido, pero único, reinante y sustentado por no se sabe qué acuerdo legislativo. ¿Qué razones puede haber para que esto suceda así? Podemos distinguir varias. En primer lugar, el término lenguaje es presentado en la historiografía clásica a la que Burch se opone como eterno, ahistórico, como una suerte de esencia constitutiva del propio cine<sup>7</sup>; el de modo de representación institucional incorpora, por el contrario, su dimensión histórica, se fecha, se analiza y, por ende, es desembarazado de las esencias. En segundo lugar, y derivado de lo anterior, el término lenguaje ha sido naturalizado por las convenciones críticas y empíricas y, por tanto, parece transparente, su presencia resulta peligrosamente imperceptible; por el contrario, el de modo de representación institucional, al historizarse, asume la necesidad del conflicto y, de este modo, se «desnaturaliza»: es pensado como una elección y no como una evidencia. Burch lo dice explícitamente utilizando una pedagógica imagen: «...millones de hombres y de mujeres a quienes se enseña a leer y a escribir «sus cartas» no aprenderán más que a leer las imágenes y los sonidos, y por tanto sólo podrán recibir su discurso como «natural». A lo que quiero contribuir aquí es a la *desnaturalización* de esta experiencia»<sup>8</sup>.

Nadie podría reprobar este deseo de inscribir en la historia aquello que era percibido igualmente como natural y ahistórico, pues el método adoptado consiste en problematizar las evidencias y depositarlas en el terreno histórico y, en consecuencia, conflictivo. Pero —si seguimos al autor en todos sus movimientos— veremos que, para avanzar en su caracterización, debe explicitar su elección incidiendo sobre la pareja de conceptos que le preocupan y dejando ya de lado definitivamente la noción genérica: «...este libro pretendía ser, ante todo, la crítica de los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el sistema de representación «hollywoodiense» que sobre todo parecía haber servido para desinformar y adormecer a las masas populares. La primera meta de este libro era, por tanto, construir las bases históricas para prácticas contestatarias»<sup>9</sup>.

Resumamos el trayecto que nos ha conducido a esta última cita realmente ejemplar: la decisión de introducir el conflicto en la historia ha estado en la base de la superación del sintagma lenguaje cinematográfico en beneficio del de modo de representación, pero éste ha sido reducido al más concreto de institucional (MRI) merced a un artilugio retórico de sinécdoque y, ahora, ha sido localizado en la escena histórica mediante su identificación con el cine narrativo hollywoodense, el cual no puede ser agotado por el concepto de lenguaje cinematográfico, pero sí parece poder serlo por el de MRI. Con todo, ha habido —el lector atento no ha podido pasarla por alto— una definición adicional muy relevante de la intención que anima el recorrido: «sentar las bases para prácticas contestatarias». De ahí que se hayan establecido dos puntos de referencia de especial relevancia desde el punto de vista metodológico: por una parte, el MRI, identificado con la institución misma, y llamado a polarizar el estudio sobre los márgenes de su constitución; por otra, las prácticas contestatarias que no son ni más ni menos que la ideología deconstructora cuyo lugar de referencia es la crítica sistemática de las claves espectaculares del MRI. De este modo, lo que parecía determinar la opción ética de Burch no es, al cabo del trayecto, sino una referencia indirecta, bajo la forma del rechazo y la deconstrucción, al único modelo que se reconoce, a fin de cuentas, pleno. Con lo cual el MRI se sitúa, bajo la forma de la denegación, a la cabeza del método adoptado e informándolo de forma invertida.

La razón por la cual el MRI, situado en el centro neurálgico de la concepción metodológica de Burch e iluminando su procedimiento, aparece sólo como un fantasma, sombra de lo reprimido, que planea como referencia pero a cuyo estudio no se le dedican ni unas páginas es un tema que merece la máxima reflexión. Lo cierto es que, en su estudio, Burch se ve obligado por las exigencias de su método y por coherencia ética con sus presupuestos ideológicos a remontarse a aquel período en el cual el MRI no existía, al menos como modo de representación hegemónico (el cine primitivo, al que por contraposición se le denomina

<sup>7</sup> Es necesario distinguir el empleo que aquí se hace del término lenguaje respecto al aludido poco más arriba cuando nos referíamos a las primeras manifestaciones de la semiótica del cine. En el presente caso, se trata de un uso metafórico, sin pretensiones normativas e identificado con el cine narrativo clásico hollywoodense, verdadera «suma» de recursos basados en la economía del *record*.

<sup>8</sup> Burch, op. cit., p. 17.

<sup>9</sup> Burch, op. cit., p. 17.



2. Der blaue Engel.

modo de representación primitivo), y saltar sucesivamente al período en que fue contestado por la narrativa moderna. La elipsis —claro está— elude precisamente aquello que vertebra y da cuerpo al resto: el MRI. Se relata, en suma, su *aún no* y su *ya no*. Y el resultado es que el MRI permanece sin problematizar, sin historiarse, quedando como un dato empírico en lugar de un objeto teórico y, además, permaneciendo de una sola pieza.

Al no analizar sus puntos de fractura, su realización contradictoria y tensional en los textos del período, el MRI revela el segundo punto tramposo del procedimiento empleado por Burch: no sólo se evita la caracterización general del concepto «modo de representación», sino que incluso aquél que articula al resto por reducción —el institucional— aparece elidido. Y es aquí donde descubrimos que, muy a pesar de los hallazgos y del rigor del autor en sus análisis concretos, su método se explica también de forma teleológica, incurriendo en los mismos errores, aunque por medios más sofisticados, que se proponía sofocar. La diferencia radica en que, en esta ocasión, son las prácticas contestatarias las que guían el trayecto y el MRI se convierte para Burch en su *mal objeto*.

Sinteticemos el estado de la cuestión: el MRI apenas caracterizado en sus contradicciones, reinando en una época clásica sin conflictos y constituido en polo de referencia para conceptos teóricos más amplios que él mismo, evidente y de un solo bloque; el punto de arranque y legitimación del trazado histórico, profundamente interesado, situado ahora en las prácticas contestatarias; el modo de representación, en su abstracción, como concepto elidido y eludido... es fácil ver aquí un incumplimiento decepcionante de las promesas de superación de la antigua historiografía. Lo que subsiste, al final del camino, es un mecanismo pseudolegitimador de la ideología destructora de una parte del cine moderno que arrastra empirismo y teleología al mismo tiempo. Pero, volviendo a lo que más nos interesa en esta ocasión, si es digno de reconocerse el trabajo de desnaturalización señalado, de nada sirve cuando el historiador se incapacita para entender las contradicciones que el período clásico engendra, cuando la inscripción del MRI en la cadena histórica es fallida y el desajuste entre los textos producidos durante el período de hegemonía del MRI y este mismo es absolutamente desatendido. Faltando la conceptualización necesaria para establecer los puntos de fractura, los conflictos productivos entre modelos de representación y textos fílmicos, faltando el diseño de los primeros —siempre necesariamente plurales— en un período en donde uno de ellos domina sobre el resto, pero no es el único, no puede tampoco, en pura lógica, historiarse ni su formación ni sus transformaciones ni, por supuesto, el

lento y trabajado proceso de su descomposición histórica. En el caso de Burch, el proceso histórico del MRI es desatendido, el vacío de su indefinición se rellena con todo aquello que no es MRP o escrituras deconstructoras y el texto producido en el interior del MRI no se encuentra jamás problematizado. He ahí por qué, haciendo intervenir los mismos factores que nosotros hemos señalado poco más arriba, la conexión topográfica de los mismos, sus relaciones contradictorias son fallidas y el análisis debe forzosamente resentirse de esta incapacidad articuladora.

## El discurso fílmico y el montaje

Henos, de nuevo, ante los objetos artísticos cuya historia pretendemos trazar: los films producidos bajo la República de Weimar. Como dijimos, hechos irrepetibles, singulares, en los cuales se puede deducir la presencia, siempre en conflicto, de distintos modelos de representación. Definir estos últimos significa ayudarnos a comprender la dimensión histórica también de conflictos microscópicos que se producen en cada film. Pero, ante todo, una vez realizado el esfuerzo de abstracción, será preciso volver a los textos fílmicos intentando extraer de ellos toda su riqueza, sin el perjuicio de obtener de las películas una plasmación, ejemplificación o muestra de nuestras deducciones.

Restituir al texto fílmico, a las películas, toda su densidad, intentar desplegar sus múltiples sentidos tanto en aquello que responde a los modelos que en él se hacen visibles (el plural está conscientemente elegido) como en aquello que nos hace dudar de las certezas abstractas. Captar la singularidad y desplegarla haciéndola perceptible en todos sus recodos; ésta es la tarea del historiador. Tarea complementaria, en el fondo, con la deducción de modelos. Dicho en pocas palabras, el film es el resultado de un trabajo significativo. Y hablar de significativo implica colocarlo en el registro del lenguaje o, mejor todavía, en el registro simbólico, es decir, en aquel universo en el cual el sujeto se reconoce y se desconoce. Pero aun aquí es necesario añadir algo: el lenguaje sólo compete al sujeto en su singularidad cuando éste se lo apropia, cuando lo pronuncia, cuando moviliza —éste es nuestro caso— una superficie significativa. En otras palabras, cuando el lenguaje se convierte en discurso. Y es aquí donde hallamos, una vez más, la singularidad, lo irrepetible<sup>10</sup>.

Nuestra historia de los films estará, por tanto marcada por dos grandes esfuerzos complementarios: abstraer de los films concretos, infringiendo modelos de representación y, por otra parte, analizar estos actos de lenguaje en donde se involucra un sinnúmero de otros textos (pictóricos, literarios, cinematográficos, teatrales), una efectiva variedad de códigos y los sujetos que en la superficie de tal texto se encuentran. A la función de reglamentar la heterogeneidad de estos factores, todos ellos de procedencia diversa, podemos otorgarle la denominación de montaje, tal y como fue elaborada, entre otros, por Eisenstein, a saber: un principio que no se reduce a legislar las relaciones entre los distintos planos, sino que se propone dar cuenta de la forma de articular todo lo que es heterogéneo. Si el montaje, entendido así, llama la atención sobre el hecho significativo de que todo está, al menos potencialmente, en conflicto, será esta noción de gran ayuda para «desmontar» todos los registros del film. Y es que, a la postre, el montaje es el principio del discurso que llama la atención sobre las fisuras, sobre lo heterogéneo, en lugar de hacerlo sólo sobre la coherencia de lo transparente, sobre la clausura de la obra<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> A este punto nos ha conducido también el trayecto de la semiótica moderna: a colocar en el lugar central el concepto de texto y, muy particularmente, el artístico. Pese a ello, cabe añadir un cruce necesario que marca las enormes diferencias entre todas las semióticas de cuño textual: el que se produce con el psicoanálisis. Sólo éste, al señalar el encuentro traumático, gozoso e inefable del sujeto con el significante, provee al texto artístico de aquello que es inequívocamente diferencial e irrepetible, aquello que, en consecuencia, no puede hallarse previsto ni, aún menos, resuelto en lenguaje ni sistema alguno.

<sup>11</sup> El trabajo de esta teoría del montaje actuaría desvelando todos aquellos lugares en los que se juegan las fisuras, tanto en el ámbito de lo narrativo (entre las secuencias), como en lo segmental (en grandes unidades de films no narrativos), entre los planos o en el interior de los componentes del plano. Lo importante, desde este punto de vista, es subrayar el efecto discursivo de lo heterogéneo para, más tarde, analizar cómo, si ello ocurriera, se recomponen la ilusión de homogeneidad. El capítulo tercero y séptimo profundizan en esta temática.

## Capítulo tercero: ENTRE LA VANGUARDIA Y LA ESTABILIZACION

### Algunas evidencias poco evidentes

■ Tanto se insiste a veces en la aplicación de algunos términos a ciertos objetos que, al cabo de los años, la comodidad hace impensable alterar estas denominaciones aún si nadie ignora en realidad los equívocos que engendran. Este es el caso del llamado cine expresionista. No hay apenas historiador que desconozca los orígenes del movimiento que es bautizado con ese nombre durante la primera década del siglo. Nadie, en consecuencia, ignora tampoco que el sesgo espiritual de esta corriente expresionista cuyas más primerizas y brillantes manifestaciones las alcanzaría la poesía y la pintura tenía unas raíces comprensibles única y exclusivamente en el marco centroeuropeo anterior al estallido de la primera guerra mundial. En otro orden de cosas, no es menor el conocimiento y el acuerdo uniforme de la crítica a propósito de la fecha de nacimiento del cine clásico alemán. Aun cuando incurriendo en un mecanicismo exagerado respecto a la significación ideológica, social, política y económica de las fechas, Mitry, Kracauer, Eisner, Henry y todos los demás historiadores admiten de buen grado que no puede hablarse de cine expresionista hasta que las pantallas alemanas ven aparecer al demoníaco doctor Caligari, en medio de las retorcidas telas pintadas y provisto de sus convulsos movimientos.

Dos hechos son, pues, admitidos sin discusión y, a pesar de todo, no han sido planteadas debidamente las consecuencias que su engranaje implica, pues ¿cómo conservar el título «expresionismo» para designar productos que se reconocen tan dispares y, sobre todo, tan alejados en el tiempo? En efecto, si expresionismo alude al clima espiritual que impregna a las artes literarias y plásticas hacia 1905, éste fue mortalmente herido en los campos de batalla donde incluso perecieron físicamente muchos de sus artífices, ¿cómo aceptar sin reparo alguno que el arte cinematográfico bautizado ya por la República de Weimar, en pleno período de estabilización, pueda ser considerado expresionista? Hay, por consiguiente, dos supuestos que evitan cualquier explicación adicional: en primer lugar, que el cine producido a partir de 1919 posee inequívocas características vanguardistas, las cuales son más concretamente de signo expresionista y deben ser interpretadas como la consecución del expresionismo pictórico o literario en el celuloide; en segundo lugar, que las notas características del expresionismo en cuanto sensibilidad propia de principios de siglo no bastan para definir a este movimiento en su nueva dimensión y que, en realidad, debe perseguirse para su captación un concepto mucho más vago e impreciso<sup>1</sup>. Por descontado que nadie sostiene explícitamente tales planteamientos, pero justamente en este hecho radica el peligro, pues se presentan como prejuicios o lugares comunes que no resulta conveniente ni operativo cuestionar y que, en efecto, la pereza dominante deja intactos, muy a pesar de las constantes revisiones.

<sup>1</sup> No olvidemos que una de las acepciones que se le otorga frecuentemente al término expresionismo alude a una constante del arte germánico y no a un período acotado temporalmente del mismo. Su uso es, por así decir, semejante al practicado or algunos con el de barroco o manierismo.

Es así cómo los historiadores del cine expresionista suelen incluir al comienzo de sus libros algún que otro apartado dedicado a la pintura, a la literatura o a los círculos artísticos y editoriales de principios de siglo, detallando de paso el clima espiritual de la vanguardia centroeuropea; más tarde, pasarán a hablar de las manifestaciones en la escena teatral hacia finales de la guerra y, por último, deberán olvidar todo o casi todo lo dicho y, tras haber expuesto la decadencia de dicha sensibilidad en las artes literarias y figurativas, dedicará su empeño en exponer los principios del cine expresionista sin que exista mayor conexión con lo anterior que algunos decorados de films antinaturalistas, ciertos nombres repetidos y una agitada interpretación de los actores. Y cuando el deseo de levantar acta de las interrelaciones aumenta, ¡Dios nos libre de la retahíla delirante y temática de paralelismos! Es como si se pretendiera escribir la historia de un nombre sin preocuparse lo más mínimo por saber qué significa éste en cada ocasión y aplicado a cada arte. En suma, dada la confusión reinante en las aproximaciones al cine expresionista, no nos queda otro remedio que revisar, sin pretensiones de exhaustividad ni detalles, pero sin huir tampoco de sus entresijos, el problema que ello plantea, a saber: el horizonte vanguardista donde se sitúa por inercia al film clásico alemán y el clima de estabilización y racionalización donde realmente tiene lugar su producción. Si a ello añadimos que ambas aseveraciones son más conflictivas y contradictorias que rotundas, se hará inevitable una explicación. Y, por la misma razón que se expondrá en las páginas siguientes, no juzgamos oportuno que un libro cuyo cometido es el estudio del cine realizado en la República de Weimar deba forzosamente iniciarse detallando los avatares originales del movimiento expresionista en las otras artes de un modo mecánico, aunque —eso sí— deberá tenerlos en cuenta en todo aquello en que lo influyen. El razonamiento que nos guía habrá de tornarse pronto más comprensible.

## El expresionismo y la vanguardia

Si huíamos hace un momento del expresionismo como concepto de general aquiescencia, no nos queda más solución que convenir en que el uso del término «vanguardia» no es tampoco una garantía de exactitud. Si su reiteración por doquier induce frecuentemente a una tediosa explicación adicional del sentido que le otorga cada autor, al menos quien alude con él a las producciones de la llamada «vanguardia histórica» y no abriga pretensiones de exquisito rigor teórico en la expresión parece aliviado de un sinnfín de matices y puede aspirar a ser medianamente entendido<sup>2</sup>. Ahora bien, aun así, los deslindes se tornan inevitables. Así pues, si durante muchos años le fue otorgada al superrealismo la representación emblemática y plena de los movimientos de la primera vanguardia, algo como su desembocadura forzosa, y los brotes de los años diez eran infravalorados respecto a lo grandioso y programático del movimiento francés, esta situación ha ido modificándose con el paso de los años y el aumento de la distancia histórica. Movimientos tan escasamente centralizados como el expresionismo, desprovistos de los manifiestos que dieron al superrealismo su tono pontifical, dispersos en el espacio por su multiplicidad de centros (Dresde, Múnich, Berlín, Viena, Praga, etc.), e indecisos en su actitud respecto a la tradición y a las nuevas formas artísticas (cubismo, arte abstracto, fauvismo, etc.), fueron relegados a un segundo plano y, en todo caso, concebidos como un tímido esbozo de lo que explotaría y hallaría su consumación y plenitud con Dadá o con el superrealismo. Hoy, al menos, el panorama de las tres primeras décadas de siglo se nos presenta repleto de grupúsculos de vanguardia, de alcance reducido la mayoría de las veces, pero ya no forzosamente medidos por el patrón de su correspondencia con la normativa estricta de los manifiestos superrealistas. Entre todos ellos, el expresionismo ocupa un lugar muy especial.

Y es que el expresionismo presenta un caso singularmente confuso. Su tono metafísico, su reivindicación de lo romántico y lo gótico, sus gritos desaforados de comunión con el cosmos, su —en palabras de Theodor W. Adorno— «calor animal», son más difíciles de encuadrar en la radicalidad vanguardista que lo era el éxtasis futurista ante la máquina, los acalorados ataques de Marinetti contra la tradición occidental y humanista o *fin-de-siècle* o,

<sup>2</sup> Las tentativas, por elaborar una teoría de la vanguardia, más allá de la aproximación historiográfica, han sido contestadas con bastante justicia por su tendencia a privilegiar unas posiciones respecto a otras. Programáticamente la obra de Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, Barna, Península, 1987, original de 1974) fue respondida en su mismo país de origen en el volumen editado por W. Martin-Lürke, *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürger Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976. Los matices entre diversas tendencias que introdujeron en su momento los textos de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, etc., eran, de hecho, suprimidos en aras de la pretensión globalizadora de Bürger, pero a costa de reducir el significado de la vanguardia histórica a la autocomprensión y rechazo de lo que él denomina «arte autónomo». Desde este mismo punto de vista, la investigación en torno al aura de Benjamin era mucho más compleja.

<sup>3</sup> Desde luego no aburrirémos al lector con un catálogo interminable de definiciones y enfoques. Puede, si así lo desea, consultar el minu-

cioso y exhaustivo trabajo de recopilación realizado por Thomas Anz y Michael Stark, *Expressionismus und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982. También puede serle útil en este sentido el volumen de Otto F. Best, *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart, Reclam, 1976, el cual ha sido revisado y mejorado en 1982. El lector de lengua española posee traducido el clásico de Walter Falk, *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Guadarrama, 1963. Y, más recientemente, son destacables los estudios, en ocasiones parciales, de Jean-Michel Palmier, a saber: *L'expressionisme comme révolte. Apocalypse et Révolution*, París, Payot, 1978; el volumen primero de *L'expressionisme et les arts*. 1. *Portrait d'une génération*, París, Payot, 1979.

<sup>4</sup> Un ejemplo puede encontrarse en esta definición de Hermann Bahr, una de las muchas que se han convertido en clásicas: «Así, arruinados por la civilización, encontramos dentro de nosotros una última fuerza que, pese a todo, no puede ser anulada; la sacamos a la luz impulsados por nuestra angustia mortal; la oponemos a la civilización y se la muestra-

por mantenernos en torno a las mismas fechas, la disolución cubista de la perspectiva lineal en el cuadro, su correlato pluriperspectivista o la introducción del factor temporal. Y ello por no citar las proclamas de la segunda oleada vanguardista, inscrita en llamativos manifiestos (Dada, superrealismo, constructivismo, grupo productivista, Feks, etc.), mucho más elocuentes y clasificables. Y, sin embargo, el término con que se bautiza al que nos ocupa —expresionismo— parece ser tan modesto que, en lugar de definir lo específico, se contenta con aludir al frente común que separaría todas las opciones de principios de siglo de la tradición naturalista-impresionista. La equívoca posición del expresionismo nacería, por tanto, de esta indefinición, de su vaguedad y de su capacidad o, cuando menos, voluntad ecuménica. Así, Herwarth Walden, editor de la famosa revista *Der Sturm*, refería el término a las tendencias progresistas del momento incluyendo en ellas al cubismo, el futurismo y el arte abstracto. Y, en otro contexto todavía posterior, Rudolf Kurtz clasifica en su *Expressionismus und Film* (1926) las obras de Francis Picabia, Pablo Picasso, Marc Chagall, Fernand Léger y otros en las mismas filas de la sensibilidad expresionista.

Si nos adentrásemos ahora en las definiciones que la historia literaria o artística ha dado de este movimiento, veremos con asombro que en ellas suele respirarse cierta incomodidad<sup>3</sup>. A diferencia de lo que sucede con el futurismo —italiano o ruso—, el dadaísmo, el constructivismo, el cubismo, el ultraísmo, etc., en donde una cita literal, un fragmento del acta fundacional o una declaración militante de principios resolvía en buena medida el esfuerzo del crítico, aquí el historiador debe componérselas solo. Necesitado, por tanto, de alguna ayuda que no le viene desde ningún lugar, el historiador la busca en el lenguaje. Y he aquí que resuelve la incomodidad conceptual en grácil pirueta recurriendo a la metáfora para describir al movimiento. Y, en tal acto de lenguaje, el crítico no se percató de que ha actuado por un fenómeno de empatía respecto al tono de los mismos poetas expresionistas cuando alude a las «resonancias del alma», «afinidades espirituales», «comunión con el cosmos»<sup>4</sup>. Así, llegamos a una hartó curiosa situación: el mismo problema que pasaban por alto los historiadores del cinematógrafo —la definición del expresionismo filmico— ha sido también eludido o encubierto tras un singular alarde metafórico en el mismo origen de la corriente vanguardista. Y es que hay una evidente equivocidad en estos términos: impresionismo y expresionismo son palabras que no poseen entidad científica alguna en su origen; surgen, por el contrario, de la crítica periodística y sólo en un momento posterior los historiadores se empeñaron en hallar sólidas correspondencias teóricas para ellos. Si, como es éste el caso, ello no resulta posible, entonces colocan la etiqueta y dejan que ésta determine la historia. En pocas palabras, la historia del expresionismo —pintura, literatura, teatro, cine— no es a menudo más que la historia de un mito que tiene su carácter fundacional en este nombre. Si lo continuamos utilizando es, por lo menos, sabiendo los equívocos que encierra y no otorgándole valor teórico y definitorio riguroso, so pena de incurrir en confusiones adicionales.

## La esquicia del expresionismo: su doble mirada

Si las distintas aproximaciones al movimiento expresionista se han limitado al enfoque parcial y han intentado apresar su «alma», parece ello deberse a la intuición de que en él se juega algo no demasiado concreto y específico. Un término capaz de integrar a Kafka y Kandinsky, a Trakl y a Kaiser, a Schönberg y a Nolde corre evidentemente el riesgo de la imprecisión. Si, por otra parte, el expresionismo jamás tuvo a gala romper con el pasado, como lo quiso con ingenuidad el futurismo marinettiano, el movimiento Dadá con sede en Zurich o, en muchos momentos, el superrealismo ortodoxo bretoniano, sino que, por el contrario, se remonta incansablemente a la sensibilidad gótica, al barroco y al romanticismo en busca de secretos presagios, la dificultad parece alcanzar hasta la misma génesis de la adscripción vanguardista del expresionismo. No puede negársenos, dada la complicación que va tomando el tema, que busquemos una ayuda en el camino para arrojar alguna luz sobre el mismo. Permítasenos, por bien de la exposición, escoger una senda indirecta.

En el curso de los años 1937 y 1938, la revista de los exiliados alemanes *Das Wort* reprodujo en varios de sus números una serie de intervenciones polémicas retrospectivas que desde la ortodoxia marxista abordaron el tema del expresionismo<sup>5</sup>. El objetivo último de estos debates consistía en evaluar la legitimidad revolucionaria de la revuelta expresionista, apoyándola o denostándola por su vivaz contribución a la descomposición del mundo burgués o, en el caso contrario, por su escapismo. No cabe duda de que el interés que reviste en la actualidad esta polémica es muy escaso, pues han envejecido sus planteamientos. Sin embargo, tres aportaciones podrían ser retenidas por su alcance y repercusión generales, dado que encarnan una reflexión analítica en torno a la relación del expresionismo con la vanguardia. Nos referimos a los trabajos de George Lukács, Ernst Bloch y Bertolt Brecht. Lukács, por su parte, se parapeta en la teoría leninista del reflejo y, desde allí, se presta a cuestionar tanto al expresionismo como a una poética más amplia que, según él, se halla condensada en dicho movimiento, a saber, algo capaz de digerir en su interior desde la obra de James Joyce hasta el superrealismo (véase aquí un nuevo ejemplo de la amplitud del término). Y para que esta amalgama cobre sentido la enfrenta a la nueva generación de «realistas modernos» encabezados por Máximo Gorki y Heinrich Mann. En esta oposición queda implícita una clave interpretativa que debemos retener: si Lukács reprocha al expresionismo su escapismo, su revuelta superficial ante una realidad en descomposición, tal reproche debe de ser extensible — y así lo es, en efecto — al conjunto de la vanguardia e incluso a algunos sectores que sólo con mucha imprecisión podrían ser considerados vanguardistas. Coherente con la amplitud de los conceptos y del debate decididos, Lukács propone en el centro de la discusión y de su ataque el uso del procedimiento de «montaje».

Con esto se logra una concreción de la polémica, ya que Ernst Bloch había aludido a este principio como base de su argumentación. Es necesario, por tanto, aclarar que la licitud o no del principio de montaje tiene que ver con un fenómeno de desmembramiento de la obra de arte que «refleja» (o no) la descomposición de la realidad social. El montaje sería entendido como la operación de amalgamar elementos dispares que no encubren su heterogeneidad y diversa procedencia y que, además, se ofrecen como metáfora de un universo de *bricolage*. Lo importante — como vemos — en esta discusión no es tanto el argumento político de legitimación que utilice cada uno de los autores en litigio, cuanto el lugar donde han depositado la discusión sobre el expresionismo. Pues, al colocar el tema del montaje y la teoría del reflejo como puntos en conflicto, ambos autores están enfocando al expresionismo en el interior de un espectro más amplio y, al mismo tiempo, están viendo en él un paradigma de la vanguardia en su conjunto. No en vano, Bloch, el autor de *El espíritu de la utopía*, sería quien más insistentemente pugnaría por conseguir que la cultura de la expresión permeara a la de la racionalización triunfante durante los años veinte.

La intervención de Brecht aclara algo más la particularidad del llamado expresionismo, haciendo hincapié en las contradicciones que atravesaba dicho movimiento y llegando a ubicar la impotencia en el lugar de un principio definitorio. Y, curiosamente, acepta que la discusión sobre el expresionismo pueda enfocarse como un debate sobre el montaje, él precisamente que mantenía una concepción dialéctica del mismo. He aquí definido, pues, uno de los rasgos del expresionismo: su carácter paradigmático de la vanguardia, su definición como un momento aglutinante de su primera generación. Y puede verse aquí también definido aquello que hace de los textos expresionistas formalizaciones de vanguardia: su uso del procedimiento del montaje, su renuncia a cubrir la obra de arte con una coherencia verosímil ya en descomposición tras la fractura naturalista de finales del XIX.

Ahora bien, el puerto al que hemos arribado no puede por menos que decepcionar al lector nuevamente y aún en mayor medida: en primer lugar, hemos alcanzado estas conclusiones tan parciales y romas asumiendo unos principios sólo válidos en la teoría marxista y aun en la más militante; y, en segundo lugar, lo que hemos descubierto en el expresionismo no es sino algo que podríamos describir en casi cualquier movimiento de vanguardia y probablemente incluso con mayor motivo en muchos de ellos. De hecho, definir al expresionismo por el uso del montaje es, además de una verdad a medias, incapacitarse para diferenciarlo respecto al constructivismo, al cubismo, al futurismo o a tantos otros. Esta polémica

mos como conjuro: señal de lo desconocido en nuestro fuero íntimo, en lo que tenemos confianza pensando que nos salvará. Señal del espíritu cautivo y dispuesto a evadirse de la cárcel, señal de la alarma de todas las almas angustiadas, esto es lo que da el expresionismo». O la que nos ofrece Hermann Hesse: «Yo, en mi privada teología y mitología, llamo expresionismo al sonar de lo cósmico, al recuerdo de una patria primigenia, al sentido atemporal del mundo, a la conversión lírica del individuo con el mundo, la autoconfesión y el entendimiento de sí mismo en un símil cualquiera». No menos llamativa es la de Kasimir Edschmid formulada en 1917: «El expresionismo no ve, mira. No describe, vive. No reproduce, crea. No selecciona, busca». La lista podría ser interminable.

<sup>5</sup> Hoy estas intervenciones están recogidas en el libro preparado por Hans-Jürgen Schmitt, *Die Expressionismusdebatte, Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973. Los trabajos a que hacemos referencia son los siguientes: de Georg Lukács, «Es gibt um den Realismus»; de Ernst Bloch,

«Diskussionen über Expressionismus»; de Bertolt Brecht, «Die Expressionismusdebatte», «Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie» y «Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie».

<sup>6</sup>La tesis doctoral de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, escrita en 1907 y publicada al año siguiente en Múnich por Piper Verlag (edición en español con el título *Abstracción y Naturaleza*, México, F.C.E., 1953), ejerció un notable influjo sobre esta generación y aun mucho más tarde. Worringer se inscribe en la escuela de la visibilidad pura y se funda, por una parte, en la idea de «*Kunstwollen*» expuesta por Alois Riegl en su *Spätromantisches Kunstindustrie* (1901), según la cual la voluntad artística que define los estilos depende de conceptos tales como visión táctil, visión óptica, visión plástica, etc. Pero, por otra parte, Worringer recoge la idea de proyección sentimental o empatía —«*Einfühlung*»— de Theodor Lipps, para quien el arte se define por la proyección de contenidos emotivos en los objetos inanimados. Ahora bien, Worringer postula que la «*Einfühlung*» no es válida para analizar

apunta, en consecuencia, algo que no es falso, mas sí de todo punto insuficiente. Indaguemos.

Habíamos anunciado una dualidad de miradas en el expresionismo. Y, efectivamente, junto a la vocación vanguardista, el expresionismo apunta también hacia otro lugar y hacia otro tiempo. Hay algo en el expresionismo que no se deja explicar desde el espíritu rupturista y constructor de la vanguardia ni desde la idea de montaje. Pues en él se dan cita atavismos irracionales procedentes del arcano romanticismo alemán que incluso alguien tan influyente en la época como Wilhelm Worringer quiso remontar al espíritu del gótico septentrional <sup>6</sup>. Pues, a diferencia de la voluntad y acaso espejismo vanguardista que pretendiera partir de cero —véanse, si no, las declaraciones de Marinetti o de Breton, los manifiestos de Tzara o del grupo constructivista—, de hacer tabla rasa con el pasado, el expresionismo jamás deja de asimilar y desarrollar su compulsión a la repetición del pasado, con sus representaciones demoníacas y su angustia ante los espacios abiertos. Entiéndasenos bien: no se trata sólo de que se filtre el pasado y la tradición en lugar de su ausencia, sino de que este pasado se reproduce de un modo inquietante en el presente, reaparece y se perfila espectralmente y, en consecuencia, no puede ser abandonado. En efecto, muchas de aquellas manifestaciones de dolor en el cosmos, de animación de los objetos y de lo inerte en general, de «entusiasmo e inquietud», que fueron constante expresión de poetas expresionistas, deben ser avivadas con este fuego. Porque la angustia expresionista viene de la parte más oscura del Romanticismo alemán, aunque —como veremos en seguida— no se agota en él.

Desde esta óptica, si bien es fundamental comprender la relación que une el expresionismo con la vanguardia, no es posible olvidar los lejanos pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos que tanto la antropología como el psicoanálisis intentarían definir con precisión poco tiempo después <sup>7</sup>. Es, en suma, lo siniestro teorizado por Freud y la angustia que procede del fondo de su historia, la cual obtuvo una brillante congelación en el espíritu gótico septentrional y cuyas formulaciones serán lejos de científicas sumamente imprecisas, un curioso y extraño contrapunto al espíritu vanguardista de principios de siglo. Lo que deja su impronta indeleble en el movimiento expresionista es precisamente este cruce entre aquello que lo separa del resto de la vanguardia haciéndole —digámoslo gráficamente— mirar hacia atrás y el hecho de que esta mirada sólo brote con virulencia cuando el mundo occidental se halla en franca decadencia —tal circunstancia separa tajantemente al expresionismo de la que acaso fuera la primera vanguardia histórica, el romanticismo alemán—.

Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa subterráneamente la historia del arte y de las mentalidades —que mucho tiene que ver con el pensamiento primitivo— con el advenimiento de un período en el cual la cultura occidental acusa claramente su «debilitamiento», su ocaso o decadencia, el expresionismo puede verse convertido en un síntoma de dicho fin. Un movimiento impreciso que nace del encuentro entre la más oscura tradición romántica y la crisis de un universo. Puede afirmarse que el temor primigenio halla una nueva confirmación paradójica en la incertidumbre occidental y el síntoma de este inusual encuentro es el expresionismo. Si se busca lo específico de éste, no cabe duda de que sólo podrá descubrirse en esta contradicción y no en una conceptualización precisa. Una especificidad colocada en la encrucijada. Profundamente agresivo en su disolución del universo estético surgido del renacimiento, 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 de ruptura. Y esto es justamente lo que el expresionismo añade a la tradición romántica alemana y aquello por lo que se separa también del resto de las vanguardias. No cabe duda ya, a la altura de estas conclusiones, que el espíritu vago del expresionismo, su construirse en la encrucijada habían de quedar disueltos por el viento cuando estalló la primera guerra mundial. La materialidad de la muerte, la necesidad del compromiso, el retroceso o el adelanto hacia un mundo literalmente descompuesto constituía la más radical y definitiva acta de defunción para el movimiento expresionista. Una sensibilidad como ésta, edificada en torno al espíritu, había de afrontar un reto que le



costaría la vida: la técnica del mundo moderno. ¿De dónde, pues, iba a nacer el cine expresionista que se construyó tras las cenizas de la derrota?

## El ambiguo universo de Weimar

Cuenta una convención casi convertida en leyenda que cada siglo posee unos años capaces de definir su entera trayectoria y representar emblemáticamente todos sus traumas. Si algo de cierto hubiera en ello, no carecería de sentido atribuir este protagonismo en nuestro siglo a los años veinte tal vez en más de un sentido. En él nacieron o, al menos, tomaron cuerpo y vigor en total contradicción tres modelos de sociedad que, más tarde, serían convenientemente separados: los «rugientes» años veinte vieron, en primer lugar, nacer el desarrollismo soviético, el acelerado proceso de industrialización de la URSS tras, y aun antes de, la muerte de Lenin; asimismo asistieron al ascenso y vertiginosa caída del proyecto wilsoniano, cuya hecatombe precisamente acontece a finales de la década obligando al Estado a tomar cartas en el asunto a fin de equilibrar el desarrollo del capitalismo liberal; por último, vieron también estos años la transformación de la estructura social europea, la rápida burocratización de la sociedad, el crecimiento de los sectores «de cuello duro» y el protagonismo creciente de las clases medias, uno de cuyos efectos, tras el fracaso revolucionario, sería el sorprendente ascenso de los fascismos y, particularmente, el arrasador triunfo del partido nacionalsocialista alemán. Tres modelos —como puede deducirse de lo dicho— que no se agotarían en esta década, sino de cuya pugna y correlación de fuerzas es aún en parte heredero el mundo moderno.

¿Qué papel juega la Alemania nacida de la humillación legendaria de Versalles en este panorama? Un papel nodal en la medida en que a ninguno de los modelos anteriores sería ajena esta nación. Los mismos avatares históricos que la atraviesan son bien explícitos al respecto: por un lado, la derrota militar, la miseria, la inflación, la ocupación de Renania; por el otro, la depresión, la caída de los valores bursátiles, el desempleo. Y en su transcurso, una revolución socialista frustrada, un golpe militar fallido, la creciente amenaza nacionalsocialista, ingenuamente despreciada, la incapacidad de las instituciones para lograr equilibrios duraderos. Acaso sea la más absoluta contradicción la que campe por sus respetos durante estos años de la tortuosa y torturada república; pero contradicción que tiene su génesis histórica en la mastodónica transformación sufrida por el imperio alemán en los tres decenios que precedieron al comienzo de la guerra. Como algún sociólogo se encargó de anotar, ascenso, culminación y caída de Alemania fueron vivencias de una sola generación, que tuvo que dejar que todo ello ocurriera, pero que sólo hasta cierto punto estuvo en posición de vivir dos veces la brusca mudanza de la ascensión hasta la cumbre y la caída desde ella<sup>7</sup>. Y es que Alemania se convirtió con sus enormes modificaciones de estructura social y de experiencia histórica en un foco desplazado de enfrentamientos que oponían a modelos económicos y políticos más decididos en otros países —el wilsoniano y el leninista— y los cuales en este marco tan contradictorio pugnaban con un tercer factor de raíz histórica profunda, el conservadurismo alemán. En este contexto cobra su máximo sentido el surgimiento de una ideología tecnocrática de nuevo cuño y desconocida en este país, cuya expresión política tenía mucho que ver con el espíritu reformista de la socialdemocracia<sup>8</sup>.

Es un hecho, por tanto, que el incontrolable despegue económico y la burocratización consiguiente a una nueva estratificación social sobre la que Max Weber llamó la atención al instante quedaban lastrados por el receloso peso del conservadurismo histórico. Así pues, los intentos más radicales tuvieron que experimentarse en esta república (revolución espartaquista, revolución nacionalsocialista); pero también las más confusas formaciones conciliadoras o simplemente ambiguas (los llamados *Vernunftrepublikaner* o los intentos racionalistas restañadores del *Frankfurter Zeitung*); o, por último, las propuestas ya directamente disparatadas, tales como la famosa *Revolution von Rechts*, propuesta por Freyer, o la de Moeller van der Bruck, quien en 1922 publica su libro *Das dritte Reich* (El tercer Reich) adhiriéndose a Karl Marx y enfrentándose al conservadurismo arcaico, al socialismo sindicalista y a

todos los períodos de la historia del arte. Es más, algunas manifestaciones primitivas se caracterizan por todo lo contrario, por el gusto de la belleza inorgánica, por lo que él denomina «lo cristallino». En estos pueblos de que habla —por ejemplo, el egipcio—, la angustia que provoca la presencia de lo orgánico es resuelta por las formas geometrizarantes que obedecen a una mirada interior. Así pues, si la «*Einführung*» representa una confiada comunicación panteísta del hombre con la naturaleza, la abstracción es exponente de una intensa inquietud interior del hombre ante la naturaleza. Worringer define esta actitud como agorafobia espiritual, resto de una etapa evolutiva del hombre en que éste precisaba del contacto con el espacio. Se trata, pues, en esta tan influyente como poco científica posición, de hacer al objeto inmutable, de privarlo de vida, de llevarlo a su valor absoluto.

<sup>7</sup> Las incursiones de Freud en temas antropológicos tienen una excelente formalización en su libro *Tótem y tabú* (1912), donde, recogiendo las investigaciones de Frazer, Freud sustenta su teoría, desarrollada con detalle en muchos textos posterior-

res, de una afinidad estructural entre el comportamiento infantil, el de los neuróticos y el de los pueblos primitivos.

<sup>8</sup> Werner Conze: «La peculiar posición política de Alemania en los años veinte» in Leonhard Reinisch (ed.), *Sociología de los años veinte*, Madrid, Taurus, 1969, p. 51.

<sup>9</sup> El lector interesado en estos acontecimientos y en su análisis detallado podrá encontrar, sin duda, una extensísima bibliografía, pues la rabiosa actualidad con que se presentan estos años veinte se ha traducido en amplitud editorial. Puede consultarse, entre las obras más clásicas e ilustrativas y a título meramente indicativo: Peter Gay, *La cultura de Weimar*. La inclusión de lo excluido, Barna, Argos Vergara, 1984; Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo*, Barna, Gustavo Gili, 1979; John Willcet, *El rompecabezas expresionista*, Madrid, Guadarrama, 1970; Enrico Rusconi, *La crisi di Weimar. Crisi di sistema e sconfitta operaria*, Torino, Einaudi, 1977; Walter Laqueur, *Weimar. A cultural History 1918-1933*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974.

la burguesía liberal. Su lema fue: «lo que hay que conservar es aquello que originalmente hubo que ganar»; y, acto seguido, se apresta a hablar de «ataque conservador» contra la defensa conservadora. En estos factores se advierte con claridad una suerte de filosofía de la nostalgia ante un mundo en demasiada transformación para que no resultara algo inquietante.

Tal confusión baña el conjunto de estructuras de la sociedad weimariana cuya particularidad reside, tal vez, en el vertiginoso acceso a una sociedad nueva en la que la misma herencia inmediata resultaba difícilmente reconocible. De ahí que el estupor, el extremismo político, el ostracismo y las soluciones radicales no fueran tan incomprensibles como a simple vista pudiera pensarse y, en cualquier caso, resulta curioso que todas ellas tomen como blanco de sus dardos las conciliadoras estructuras de la moderna sociedad surgida del desastre de la primera guerra mundial y del fracaso revolucionario. La debilidad es lo único que no podía satisfacer a nadie y la república estuvo condenada al fracaso durante todos sus años de existencia, incluida la debilidad simbólica y mitológica. Este hecho que fue comprendido en toda su profunda significación por Adolf Hitler como demuestra su *Mein Kampf*.

Este somero resumen que acabamos de realizar no tiene pretensión histórica global. Su único objetivo consiste en facilitarnos el acceso al tema que se vivía obsesivamente en todos los campos de la sociedad y que exigía una respuesta inminente, a saber: el desarrollo industrial y, ligado a él, la técnica. Es, sin ninguna duda, la técnica el problema central de los años veinte, problema que se presenta al historiador con un sorprendente didactismo, pues apunta a todos los lugares de interés: la técnica es, en primer lugar, el motivo de esta radical transformación de la sociedad alemana, como lo había sido igualmente de la americana; pero se convirtió asimismo en problema político —o lo era en realidad desde su comienzo—, pues reclamaba una decisión sobre el tratamiento y dirección que a la técnica se le daba. Con ello se enfrentó en la URSS el mismo Lenin una vez consumada la revolución de 1917. Pese a todo, no se detenía ahí el conflicto pues la técnica presentaba una nueva faceta: la destrucción de la concepción humanista del universo, cuya situación trágica fue subrayada muy pronto por la filosofía. Ahí están para testificarlo las reflexiones de Max Weber, Georg Simmel, Kapp, Popper, desde principios de siglo. No podía extrañar que si la técnica era la expresión privilegiada de las contradicciones sociales y económicas, no estaba llamada en menor medida a determinar el lugar de la obra de arte (vanguardista y no vanguardista) en el conjunto del universo social. Pero aún con mayor motivo y de forma más radical, la técnica iba a ser el foco de reflexión más profunda para la obra de arte: no sólo su espíritu estaba en cuestión, sino que el material mismo de la composición se hallaba en tela de juicio. Allí era donde Walter Benjamin, con una agudeza y precisión sin mácula, había depositado la moderna obra de arte desde que fue acometida por el fenómeno fotográfico: ante lo que él denominó la pérdida del aura y ante la técnica de su reproductibilidad al infinito<sup>10</sup>. Ahora, enfrentado a la técnica, el arte podía usarla en su sentido más productivo, podía —con el término que haría más fortuna— someterla al principio de montaje. Y, en efecto, había de ser el montaje, este concepto elaborado al calor de las revoluciones pictóricas de principios de siglo pero también impregnado del espíritu constructivo de la ingeniería, el encargado de ocupar un sorprendente protagonismo durante los años veinte. Pero no vayamos demasiado rápidos.

## Expresionismo estabilizado y nueva vanguardia en Weimar

Casi en el preciso instante en que se proclama la república de Weimar y sus dirigentes firman el armisticio con las tropas aliadas tiene lugar un fenómeno generalizado de institucionalización del movimiento expresionista. Fischer edita en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo titulada *Die Ehrebung* al cuidado de Alfred Wolfenstein; al mismo tiempo, Rowohl da a la luz *Menschheitsdämmerung*, al cuidado de Kurt Pinthus, la más famosa colección de poesía expresionista y acaso la postrera reunión de ciertos nombres antes de la dispersión definitiva. Unos años más tarde, le toca el turno a la

prosa de la «escuela» con Die *Enfaltung*, esta vez al cuidado Max Krell. Todo ello es síntoma inequívoco de la aceptación del expresionismo como un valor cultural y su efectiva conquista de un público del que antaño carecía. Es ésta una notable paradoja: el instante en que las proclamas del movimiento se dan de bruces con esa acepción de la técnica que tanto ignoran, coincide con una recuperación de su espiritualismo por un mercado editorial que supo sopesar adecuadamente el valor de sus quejidos.

El hecho, muy llamativo durante la primera mitad de los años veinte, es que resulta sumamente difícil, también y sobre todo en las artes plásticas, sustraerse a la influencia de los expresionistas, pues incluso las más radicales protestas contra su carácter arcaico llevan en el fondo su impronta, si bien —eso sí— a modo de una herencia cada vez más difusa. Es así cómo un miembro del llamado *Novembergruppe* fundado en 1918, Otto Freundlich se apunta a una suerte de «comunismo cósmico» que, añadiendo el fenómeno de la politización de moda, mucho recordaba los motivos expresionistas de principios de siglo. Ahora bien, este sustrato del que hablamos no es óbice para que los movimientos surgidos durante estos años presenten unas preocupaciones y objetivos cada vez más incompatibles con las ideas expresionistas. Podría incluso afirmarse que la problemática de la técnica y la relación con los mass-media, extendiéndose día a día como el gran monstruo de Weimar, implicaron a la nueva vanguardia y solicitaron de ella respuestas en la misma medida en que el expresionismo iba convirtiéndose en una suerte de inspiración cada vez más lejana e imprecisa. Y es que, de hecho, la vanguardia que sustituyó al expresionismo y que fue, en realidad, paralela al éxito mercantil de éste, vino de la mano de la experimentación con la técnica o, mejor, de la conversión de la técnica en un problema que afectaba tanto al material compositivo de la obra de arte como a su consumo e inscripción social. Dicho con otras palabras, el problema —extraño a los expresionistas— que debían afrontar las nuevas vanguardias era el de la racionalización capitalista y sólo a través de su comprensión debían de encarar su actividad en un sentido cada vez más politizado.

Si recogemos el problema allí donde lo abandonamos poco más arriba, deberemos de proseguir diciendo que, dado que la vanguardia más radical de los años veinte se halla ante el problema ineludible de la técnica, expresión privilegiada y aun emblemática de la racionalización y el desarrollo capitalista, serían los artistas soviéticos, aquéllos capaces de ofrecer una dirección determinada a la técnica, los que más influyeron en Berlín. Enfrentados con el arduo problema de la alfabetización maquinística, recogiendo del futurismo italiano esta fascinación por el universo industrial, pero agregándole una dirección política precisa y una voluntad artística experimental, fue el grupo constructivista el que más influyó en la capital alemana. Investigando en el principio del montaje, tanto en la fotografía —fotomontaje, fotograma— como en la pintura y el cine, marcaron sus autores muy profundamente su paso por Berlín a partir de las frecuentes exposiciones, una de las cuales —la Primera Exposición del Arte Ruso 1922—, cuyo comisario fue esta figura puente entre el Este y el Oeste llamada El Lissitzky, estuvo organizada por el gobierno soviético. Pero, aun en este caso, conviene ser cauteloso y dar la razón a Simón Marchán cuando habla de un *Berlin konstruktiv* en lugar de hacerlo de «constructivismo» en su sentido estricto y fundacional, ya que todas las obras que en este marco se originan son «fruto de una situación, como la berlinesa, que con dificultad se sustrae al expresionismo como “herencia de esta época” y, rara vez, traspasan los umbrales de la inobjektividad»<sup>11</sup>.

Al influjo del constructivismo soviético, digno de mención, pero no muy extenso y masificado, debe añadirse una fuerza mucho más relevante durante estos años. Dadá. El final de la guerra detecta en el grupo de Berlín una politización inmediata de la que carece el círculo más escuetamente provocativo que tuvo su sede en Zurich. Y estos revolucionarios y provocadores a un mismo tiempo arremetieron desde muy pronto contra el expresionismo por su «pathos», su lirismo y su éxtasis vacío. La importancia nodal de este círculo se materializó en su capacidad de convocatoria, pues en 1920 se celebraba en Berlín la Primera Feria Internacional Dada, organizada por Georg Grosz, Raoul Hausmann y John Heartfield.

Así las cosas, podemos encontrarnos ante una situación bastante caótica, pero de una inequívoca riqueza: restos de expresionismo todavía pesando sobre el ambiente, lugar privile-

<sup>10</sup> Tal efecto de la fotografía corre parejo en la historia del siglo XIX a la conciencia de la pérdida del aura. Tal vez sea la obra de Charles Baudelaire el más bello y extremo testimonio de este proceso. No en vano Benjamin dedicó a este autor, entre otras obras, su inacabado *Das Passagen-Werk*.

<sup>11</sup> Simón Marchán: «Berlín, punto de encuentro de lo moderno en Berlín, punto de encuentro», Catálogo de exposición del Centro Reina Sofía, Madrid, 1989, p. 37.



### 3. Der müde Tod.

giado de Europa de la recepción soviética y también de exiliados húngaros, centro de radicalismo del dadaísmo berlinés. Entre ellos y las preocupaciones globalizadoras de la Bauhaus, surgió, para tornar la cosa más intrincada todavía, un producto genuinamente confuso de la vanguardia alemana, o, tal vez sería mejor decir un producto que nació del cruce entre el espíritu vanguardista y esta naciente cultura de la racionalización, cuya muestra más impresionante la constituyeron los medios de comunicación de masas. Nos referimos a la *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad. De hecho, su promotor Gustav Hartlaub sostiene con motivo de la exposición celebrada en 1925 en la Kunsthalle de Mannheim (aquella que da carta de naturaleza a esta corriente existente desde algún tiempo atrás) que el espíritu de este movimiento está relacionado con el sentimiento generalizado en Alemania de cinismo y resignación que sigue a un período de exuberantes esperanzas. Sin embargo, una revisión detallada de la Nueva Objetividad revela que las audacias vanguardistas no han desaparecido en absoluto, pues el uso del montaje, el fotomontaje, la fotografía, la aplicación del fotomontaje a la pintura, etc., son muy abundantes entre sus obras. Hay incluso quien —como E. Collotti— ha llegado a afirmar que la Nueva Objetividad puede ser efectivamente la expresión privilegiada de la era weimariana por una doble razón: por una parte, integra la experimentación vanguardista, sin retroceder al naturalismo decimonónico, mientras, por otro, practica un retorno, falsificado y fraudulento —según algunos—, a una poesía de lo real, a lo decorativo de la miseria; pero, en todo caso, una vuelta efectiva a lo real. De ello se desprende una doble indefinición no menos esclarecedora, 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 habrá de ser 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.

He aquí la situación de conjunto: fetichización de la técnica, sí; pero, en el extremo opuesto, nueva consideración de la cultura de masas en una voluntad revolucionaria. Es lógico pensar que en este universo no había ya espacio real para el profético expresionismo y éste, a fin de cuentas, había de sucumbir en una sociedad y ambiente cultural e ideológico que le era extraño. Otra opción le quedaba todavía: integrarse al mismo perdiendo precisamente los rasgos que lo definían e individualizaban antaño. Pero, en cualquier caso, esto ya no era función suya, sino de los otros, de los mercaderes. El sesgo primigenio, arcaizante, del expresionismo era difícilmente pensable con el creciente protagonismo de la técnica y la racionalización capitalista. Y estos factores eran encauzados mucho mejor por las imitaciones del arte soviético (constructivismo, productivismo, etc.), igualmente impracticables sin el apoyo institucional que en la URSS prestaba el gobierno.

La Nueva Objetividad sería, por tanto, una expresión cuya relación con la técnica en el arte tenía mucho que ver con el nacimiento de la crónica moderna, el fotomontaje, el reportaje y la cultura de masas. Se enfrentaría a la misma situación que la Bauhaus, el constructivismo o el dadaísmo, pero optando por una salida distinta, racionalizadora. Pero esto tampoco bastará, porque el mismo Hartlaub reconocía en ella la existencia de dos alas opuestas que tornan nuestro panorama más inexplicable: una radical, que tomaría estos efectos en un sentido semejante (aunque no idéntico) a los experimentos soviéticos o los de un Lazlo Moholy-Nagy. Esta es el ala verista. Otra, la segunda, representado por la racionalización plena de la técnica en el mundo capitalista a través de la cultura de masas, más cercana a lo que sin gran precisión dio en llamarse «realismo mágico». Y la primera de ellas —la llamada verista— vería circular los mismos nombres que se adherían al politizado dadaísmo berlinés (Otto Dix, Georg Grosz, los hermanos Herzfelde), nada ajenos por cierto al crecimiento de la cultura de masas, como lo demuestra la publicación de los dibujos satíricos de Grosz tanto en los periódicos del KPD (partido comunista alemán) como la revista *Die Pleite*, de inspiración dadaísta.

Es así como Weimar se presenta habitado por dos culturas y dos «almas» —por utilizar la expresión de Tomás Maldonado<sup>12</sup>—: el alma de la expresión, aquello que quedaría transformado desde la profecía expresionista, su espíritu; y, por otro lado, el alma de la racionalización, el signo de los tiempos y la mediación de la técnica. No obstante, lo que hemos expuesto hasta aquí nos descubre la pobreza de esta disyuntiva, pues muchos y muy contradictorios serán los movimientos de vanguardia que intenten responder a los debates planteados. Un estudio en profundidad revelaría matices que nuestra breve descripción no ha sido capaz de exponer: las ideas de unión arte-técnica de Walter Gropius y las teorías en torno al fotograma de Moholy-Nagy, la práctica del agit-prop, el teatro de Erwin Piscator con sus proyecciones cinematográficas, los experimentos excéntricos y revolucionarios de Bertolt Brecht, el círculo del cabaret entendido como una *Kleinkunstbühne* o pequeño teatro artístico, los debates de los partidos obreros sobre los medios de masas y sus intentos de intervención a través de las nuevas revistas ilustradas y, en otro orden de cosas, la más radical reflexión sobre la cultura de la racionalización ejercida por la teoría crítica nacida durante este período en Frankfurt, no cabe duda de que enriquecerían nuestras posiciones, fortaleciendo todavía mucho más las ideas expuestas. Lo que, sin embargo, queda de sobra probado —y nunca insistiremos lo bastante en ello— es la necesidad que siente lo artístico de resolverse en un lugar hasta pocos años antes ajeno o incluso a definirse —como diría Bejamin en su texto más radical, *El autor como productor*<sup>13</sup>— en su relación con la técnica y la producción.

Es éste el complejo panorama en el cual nace y se desarrolla el cine de Weimar. Y no puede ser indiferente este hecho. Precisamente es el decisivo: si la técnica es el concepto sobre el que pivota la vanguardia de los años veinte, si la formalización artística de este concepto es el montaje, ¿cómo puede ser extraño a este hecho el cinematógrafo? Antes bien, no cabe duda de que es el cine el arte que parece —como la fotografía o la arquitectura— más cercano a esta revolución y a todas sus repercusiones. Que sus producciones lo realicen o no

<sup>12</sup> Tomás Maldonado: «*Le due anime di Weimar*» in Giovanna Grignaffini y Leonardo Quaresima (eds.), *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, Venezia, Marsilio, 1978.

<sup>13</sup> Walter Benjamin: «*El autor como productor*» in *Tentativas sobre Brecht*, Iluminaciones III, Taurus, Madrid, 1975.

del modo esperado resulta, desde luego, problemático. Pero no cabe duda de que en este dilema se encuentra: unido con una mano a la cultura de masas y con la otra a la vanguardia. Es a estas alturas de nuestra exposición cuando podemos entender la afirmación hecha por Walter Benjamin en su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde pone el dedo en la llaga: el dadaísmo —señala— pretendía con los medios de la pintura o la literatura producir los efectos que el público busca hoy en el cine. «Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa»<sup>14</sup>. En consecuencia, el cine —entendamos esta afirmación en su más vasto y anfibológico sentido, regresivo y progresivo al mismo tiempo— ha liberado por su estructura técnica al efecto físico de choque del embalaje moral en que lo retuvo el dadaísmo. Es claro que tal expresión ha de entenderse tanto en las posibilidades que los cineastas soviéticos —Eisenstein a la cabeza— descubrieron en el aparato técnico cinematográfico, en el montaje, como en su sentencia de muerte firmada contra el espíritu ilustrado y el aura de la obra de arte autónomo. Se había producido, pues, también la apertura al mundo de la reificación que desplegó la cultura de masas y, por supuesto, el cinematógrafo.

Por todas las razones expuestas aquí, cuyo desarrollo detallado no pretendimos jamás, juzgamos que si para el estudio del cine realizado bajo estas condiciones las referencias a la pintura, la literatura, el teatro o a la sensibilidad expresionista en general, no han de serle negadas, no cabe duda de que constituye un craso error darlas por asentadas y establecer una continuidad directa y natural entre el pasado expresionista y el cine nacido en 1918-1919. A partir de aquí y aclarado esto, no puede dudarse de que, al igual que la sensibilidad expresionista era una herencia de época en alza incluso, pese a encontrarse algo descafeinada a principios de los años veinte, idénticamente el cine alemán se inspiraría y, sobre todo, divulgaría hasta 1923 ó 1924 algunos restos expresionistas bajo la forma de decorados de films, rasgos de interpretación de los actores, fuentes demoníacas (que el mismo expresionismo había recogido del romanticismo) y otros muchos elementos a los que es forzoso hacer referencia. De ahí a dar por hecha la existencia de un cine «expresionista» media un abismo.

<sup>14</sup> «*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, p. 5.

## Capítulo cuarto: TRES MODELOS DE REPRESENTACION EN CONFLICTO

### En busca de un criterio formal

En el curso de los tres capítulos precedentes hemos tenido ocasión de pasar revista a las actitudes de la historiografía ante la situación vivida por el cine alemán durante estos quince años; una situación marcada por un equívoco e impreciso vanguardismo, un cine de masas que ha sobrevivido en muy escasa proporción, unos géneros mezclados muy frecuentemente y, para colmo de desafueros, una progresión y transformación histórica que tornaba todo este entramado más impracticable todavía. En realidad, nuestro propósito era, más que presentar un paisaje apacible y seguro, levantar el velo que cubría un universo en conflicto y deficientemente analizado. Era necesario —estamos convencidos de ello— desmontar muchos tópicos e insistir en las dificultades allí donde reinaba el empirismo y la convención. Pero si éste fue un momento inevitable de nuestra tarea, su continuación exige componer un orden distinto, proveer al lector de los utensilios analíticos indispensables para interpretar el cine de Weimar de una manera más productiva de lo que se ha hecho hasta ahora y, al propio tiempo, ofrecerle la posibilidad de juzgar todas estas obras desde el punto de vista de lo que son —discursos fílmicos— y no como prejuicios privados que sólo en parte tienen que ver con las películas. Se trata, en suma, de preservar la identidad de cada una de las películas sin por ello detener en ellas la caracterización. Es, entonces, indispensable escoger los rasgos formales que permitan dar cuenta teórica de todo este arsenal de películas. La pregunta, en términos muy elementales, podría ser: ¿qué elaboración teórica podemos hacer más allá de los films concretos?

Un panorama caótico sale al paso si paseamos nuestra mirada a lo largo de los productos de todos estos años. Identificar, como se ha hecho a menudo, tres o cuatro rasgos olvidando el resto ha ayudado a exorcizar este caos, pero con un coste muy elevado. Una mirada equilibrada, empero, sin prejuicios y sin elecciones empíricas no puede evitar enfrentarse con lo más complejo para operar sobre ello con mayor eficacia. Así pues, desde un primer punto de vista económico e industrial, el film alemán producido entre 1918 y 1933 se hace eco de infinidad de vicisitudes, crisis, rectificaciones de la producción, estandarización de las películas, coproducción, etc. La centralización estatal de la UFA, creada por decisión del Alto Comando Alemán, su paso a manos privadas con posterioridad, la dispersión y convergencia de las pequeñas empresas de producción, la crisis de 1924 que motivó la intromisión del capital norteamericano tanto como de las producciones hollywoodenses, la intervención radical, aunque tal vez escueta, de los films obreros amparados por la producción de las empresas de los partidos SPD y KPD, cuya productora —la Prometheus— dio frutos realmente notables. Es claro que todo esto debe ser concebido y atendido, pero desde un lugar más preciso.

Ahora bien, si desde esta primera perspectiva la situación es difícil de describir, no lo es menos desde otra más cercana a las películas. Los llamados géneros por los que se suele dar cuenta de una dimensión histórica presentan en el cine de estos años muchas particularida-

des. La primera de ellas es que no son géneros todos aquellos a los que se alude en la historia: no lo es el expresionismo ni el *Kammerspielfilm* o el realismo. Es curiosa la situación, ya que cuando se habla de géneros se produce una mezcolanza graciosa de clasificaciones en las que cada casillero se define por rasgos distintos a los del siguiente. En pocas palabras, si no resulta absurdo otorgar a la división en géneros algún valor informativo, lo que ya roza el delirio es colocar junto a los films exóticos, los de trajes, los de aventuras, los de montañismo, los documentales de la UFA, las leyendas o cualquier otro, titulares que se superponen parcialmente a ellos como el expresionismo, el realismo, el *Kammerspielfilm*, etc. Sólo la confusión puede sancionar esta situación. Es necesario, entonces, señalar que estas clasificaciones no ordenan absolutamente nada, delimitan menos las fronteras y oscilan entre lo más abstracto y lo más concreto sin determinar el espacio en el que se mueven. En suma, el criterio válido para unos no lo es en modo alguno para los restantes.

Seamos concisos: se produce con estas clasificaciones algo muy semejante al afán de distribución primitivo que citaba Borges en un texto de *Otras inquisiciones*. En una enciclopedia china —decía Borges— «los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas»<sup>1</sup>. La cita es tan explícita y exagerada que nos exime de todo comentario y nos permite, por su exceso, comprender qué sucede cuando, pongamos por caso, un film «expresionista» de tema legendario, se descubre inmerso en el género de aventuras, provisto de una decoración característica del film de trajes y con una pizquita de atmósfera. Si seguimos por este camino la locura nos atraparará muy pronto. No se trata —hemos de añadir— de que no debamos atender a estos elementos, sino de que el rasgo ordenador no puede venir de aquí.

Si, entonces, nos presentamos ante los objetos empíricos, ante las películas, encontraremos —esto es casi una perogrullada— que la dispersión es mucho mayor. Sin embargo, pese a esto, es de ellas paradójicamente de donde habremos de extraer los criterios que nos permitan una máxima generalidad. Así pues, tal y como dejamos señalado en el capítulo segundo, la textura de las películas y sólo ella nos provee de todos aquellos factores que establecen sus semejanzas y sus diferencias, los que permiten que la reflexión sea uniforme, en el sentido en que todas éstas sean abordadas desde la misma perspectiva: la textura, la concepción narrativa, el tratamiento del tiempo y del espacio, el montaje, el proyecto de relación con el espectador que proponen. Y, entendiendo esto así, podremos trascender estos textos concretos para hablar de tendencias generales a partir de los elementos compositivos irrenunciables del discurso. Un estudio textual concreto, el más apegado a los textos nos ofrece, paradójicamente, gracias a la habilitación de un dispositivo teórico, la posibilidad de mayor abstracción. Y no cabe duda de que, procediendo así, no existe renuncia a lo más intransferible e individualizador de cada película: el criterio ha sido homogéneo, tanto en lo más concreto como en lo más general.

Ahora bien, antes de penetrar en la definición abstracta de los tres modelos de representación que proponemos a lo largo de estos quince años de cine, no seríamos justos si no reconociéramos que el estudio del expresionismo cinematográfico, plagado de tentativas infructuosas y brillantes deducciones colocadas a menudo en un lugar incierto, han ayudado mucho a descubrir ese criterio formal de un modo paradójico y, aún más, informan adicionalmente sobre callejones sin salida verdaderamente instructivos para la historiografía. Así pues, mientras la descripción del realismo, del *Kammerspielfilm*, del melodrama, de los films de trajes ha procedido de una convención en la que una herencia del teatro, de la pintura o de la literatura o bien una convención genérica se ha impuesto sin mayor elaboración teórica, el llamado expresionismo sí ha suscitado una descripción de procedimientos formales de signo completamente distinto. Su estudio nos insinúa y huye alternativamente de nuestro camino teórico. Así pues, el expresionismo, tal vez por su carga culta, tal vez por su conexión con el resto de las artes, o acaso incluso por el poder pragmático que levanta la palabra, ha sido definido de modo teórico. Con mayor o menor éxito, con recurrencias y

<sup>1</sup> Citado por Jorge Luis Borges en «El idioma analítico de John Wilkins», *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 142.



recañadas en el empirismo o con pretensiones totalizadoras, el expresionismo no ha vivido, en casi ningún libro, la ignorancia teórica que han sufrido los demás términos y conceptos. Se ha visto en él el *hago programático*, algo que precisaba ser elaborado. Y, aunque ha sido confundida frecuentemente su descripción con la de otros modelos, se le ha extendido hasta ocupar casi todo el cine alemán de los primeros cinco años de Weimar (o incluso más) o se le ha reducido a un solo film, sea como fuere —decimos—, casi ningún historiador ha podido ni querido sustraerse a definirlo. Y es que, a propósito del expresionismo, surge precisamente la conciencia de una necesidad de criterio formal, esto es, un criterio que tome en consideración los valores discursivos del film, su montaje y el espectáculo que propone.

## Definición del expresionismo cinematográfico: una astucia retórica

Es sumamente curioso, cuando no francamente divertido, asistir a las operaciones que los historiadores han movilizad a la hora de definir el expresionismo cinematográfico. Si dejamos de lado aquellas posiciones ya criticadas con anterioridad, cuyo objetivo era meramente historicista, descubriremos en otras tentativas más serias la existencia de una verdadera obsesión por acertar en la definición para, con ella, resolver todos los problemas planteados. Y los resultados presentan una paradoja de difícil intelección: cuanto más lograda parece estar la definición teórica, cuanto más rigurosos han sido los instrumentos utilizados para alcanzarla, cuanto más cautos han sido incluso los historiadores en la formulación de sus hipótesis teóricas, más incomprensiblemente lejanos parecen estar los resultados obtenidos de los films concretos, más incongruente e indemostrable aparece su conclusión y más inoperante resulta ésta desde un punto de vista histórico. Tal estado de cosas merece, por su particularidad, ser debidamente atendido.

Y es que esta molesta situación parecía, en un siniestro efecto de *boomerang*, devolver la razón a aquellos historiadores cuya pretensión más modesta y ambigua mantenía al abrigo de sinsabores tan visibles como descorazonadores, a saber, aquéllos tildados de causalistas, estilistas, archivistas y demás. De ese modo, el panorama, por lo que nos atañe ahora, alcanzó un perfil harto curioso, repleto de definiciones dotadas de indudable brillantez o, en otros casos, de visible consecuencia teórica, a las cuales, sin embargo, debían de oponer aquéllos mismos que las habían formulado su escasísima rentabilidad histórica, su aplicabilidad reducida, en el mejor de los casos, a un número exiguo de films, cuando no a uno o dos de entre la totalidad. En suma, la situación abría una disyuntiva de decisión incierta: o bien el cine expresionista era ajeno a la pureza de la definición, o bien se reducía, en la práctica, a uno o dos films y algunos restos imperfectos, con lo cual de nada podía servirnos la corrección teórica para escribir una historia del cine de Weimar. ¿Era, entonces, el expresionismo cinematográfico una simple anécdota en el cine alemán de los años veinte?

A tenor de lo dicho, después de intentar con llamativo rigor teórico definir el expresionismo cinematográfico por su adherencia a una concepción de la metáfora, nacida del tratamiento de la puesta en escena y de la relación del demiurgo con la narración, Michael Henry llega a la quizá inevitable, pero no menos sorprendente, conclusión de que *Das Cabinet des Doktor Caligari*\* habría de ser el único film plenamente expresionista, si bien restos del modelo se dejan ver aquí y allá durante algunos años<sup>2</sup>. Por su parte, Lotte H. Eisner sale al paso de la tendencia, reinante durante un cierto tiempo, a atribuir la característica de «expresionista» a todo film producido bajo la República de Weimar: «Hay que concluir —señala cautelosamente en una ocasión— 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»<sup>3</sup>. Y en otro lugar añade: «No hay,

\* Mencionamos siempre los títulos originales de las películas. Al final del libro, en la filmografía, aparece el título español, caso de estrenarse la película en nuestro país.

<sup>2</sup> Michael Henry: *Le cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?*, Fribourg, Ed. du Signe, 1971, p. 26.

<sup>3</sup> Lotte H. Eisner: «*Contribution à une définition du film expressionniste*» in *L'Arc* n. 25, Aix-en-Provence, 1964, p. 84.

<sup>4</sup> Lotte H. Eisner: «*Ambivalences du film expressionniste*» in *L'expressionnisme allemand, monográ-*

fico de la revista *Obliques*, París, Borderie, 1981, p. 173.

<sup>5</sup> Mario Verdone: «*Elementi per una analisi del cinema espressionista*» in Mario Verdone (ed.), *Carl Mayer e l'espressionismo*, Roma, Bianco e Nero, 1969, p. 17. El mismo autor, que no presenta el mínimo embarazo al contradecirse a cada línea, dice más adelante: es expresionista el film en el cual coinciden la componente psíquica con la espacial. Claro que, aunque algo haya de cierto en esta afirmación, no podemos congratularnos demasiado, pues se trata más de una expresión afortunada que del fruto de una reflexión teórica. En otro lugar el propio Verdone extiende el expresionismo, el cual —como vemos— es una suerte de goma de mascar interminable, desde 1913 hasta 1933. No hay duda al respecto: unos films serán «más» expresionistas, otros «menos» expresionistas... y, puesto a añadir, otros «nada expresionistas», otros «bastante expresionistas», otros «razonablemente» expresionistas y tantas casillas como adverbios conoce su lengua natal.

<sup>6</sup> Intervención de Giovanni Calendoli al debate reproducido en el citado libro *Carl Mayer e l'espressionisme*, p. 204.

pues, sino pocos films íntegramente expresionistas, es decir, donde el tema, los decorados y trajes, la iluminación así como los actores correspondan a dicho estilo<sup>4</sup>.

A diferencia del esfuerzo caracterizador de Henry, ¿hay que suponer que para Eisner la definición del expresionismo va de suyo? ¿O será que la suma de todos los componentes «expresionistas» hacen la totalidad expresionista? Pero, de ser así, nos hallaríamos ante un expresionismo interpretativo, un expresionismo de decorados, un expresionismo teatral, etc. Ante esta situación, no puede extrañar demasiado que la autora atribuya en alguna ocasión a Von Morgens bis Mitternacht el carácter íntegramente expresionista, acaso porque la adición de elementos es numéricamente más elevada en esta ocasión: su origen en la obra de teatro del dramaturgo expresionista Georg Kaiser, la puesta en escena por el también expresionista Karl Heinz Martin, con decorados de Robert Neppach, su interpretación por el convulsivo actor Ernst Deutsch... No hay, desde luego, definición alguna, aunque —eso sí— precauciones mil por deshacerse de una simplificación clasificatoria.

El criterio aditivo es aquí altamente sospechoso, pero no parece haber planteado demasiados problemas; cosa que sí sucede, acaso misteriosamente, con Michael Henry quien, tal vez debido a su rigor teórico, nos llama la atención por la escasa rentabilidad histórica que extrae del mismo. Es —como comprobamos de nuevo— quien más ahonda en la definición aquél también que más se da de bruces con los films. Su tentativa de definir en términos formales el expresionismo pone de manifiesto un tope incomprensible. Y, sin embargo, hay algunas razones sencillas que se reproducen en otros dos ejemplos de investigaciones que tomamos, si no al azar, casi: el inefable Mario Verdone, por ejemplo, nos ofrece una muestra candorosa de hasta dónde puede llegar la irresponsabilidad cuando se carece de criterio y, además, se declara casi sin tapujos. Obsérvelo el lector en la regla destinada a esclarecer el problema del expresionismo cinematográfico: «...si es expresionista el director-arquitecto, el film es expresionista. si el director no es expresionista, si la interpretación no es expresionista, pero lo son la arquitectura, el tema, existe una insuficiencia de algunos componentes del film, que será "menos" (sic) expresionista, permaneciendo, sin embargo, en el ámbito de la familia expresionista»<sup>5</sup>.

Pero esta situación se encuentra ya tan enrarecida que sólo puede ofrecernos una clave el nuevo tropiezo en el que incurre quien, como Henry, persigue la caracterización teórica. Por el contrario, la irresponsabilidad teórica o incluso la chapucería es fiel garante de que el edificio no se derrumbe, tal vez porque nunca fue construido con mayor pretensión que la de elevar una choza para salir del paso. Con penetración se esfuerza, por contra, Giovanni Calendoli por encontrar esta clave tan buscada del film expresionista, demostrando que el uso que se le atribuye a cada una de ellas (interpretación, escenografía, etc.), procede de convenciones venidas de otros campos y que no forman estructura alguna en el film. Y así, concluye que un film es expresionista cuando todos estos elementos —insuficientes en sí— se inscriben en el contexto de una poética cinematográfica expresionista, la cual consiste en la poética del ojo interior: allí donde la cámara es ojo que ve y organiza una cierta realidad, se define un cierto tipo de montaje que tiende, a través del engarce y la conexión entre las imágenes, a dar una representación de esta realidad, sobre todo en su aspecto dinámico; y allí donde, por el contrario, la cámara se plantea como un instrumento operativo que produce, objetiviza esta visión del ojo interior, el montaje no obedece a ninguna exigencia de organicidad<sup>6</sup>. Loable esfuerzo por deshacer los cómodos tópicos reinantes ante cuyo resultado se encontrará el autor, una vez más, con enormes dificultades para aplicar sus criterios a los films concretos.

¿Por qué —podríamos preguntarnos a estas alturas— tal paradoja no cesa de presidir cualquier aproximación teórica hasta el punto de que hace correr a la definición el inmediato riesgo de su inoperancia? Esto sucede, a nuestro juicio, por tres razones relativamente sencillas, cuya constatación permitirá recuperar las notables aportaciones de algunos de estos historiadores, dejando definitivamente de lado aquellos aspectos historicistas con que se hallan mezcladas: en primer lugar, porque no se hace el hincapié necesario en que con estos u otros mecanismos teóricos se estaba infiriendo un modelo y no levantando acta de uno realmente existente en la práctica. Este hecho reviste la mayor importancia, pues

cuando decimos «inferir» estamos implícitamente suponiendo dos necesidades: por una parte, su validez general; por otra, lo innecesario de su localización en estado puro en ningún film concreto. Y es que se trata, en el fondo, de un modelo teórico, como tuvimos ocasión de plantear en el segundo capítulo. Prosigamos, entonces, con las consecuencias que se derivan de aquí. En segundo lugar, el hecho de encontrar algunos de los rasgos determinantes hipotetizados en el modelo plasmados en la práctica concreta de los films es, sin duda, prueba de validación de lo certero de su caracterización teórica. Sin embargo, precisamente debido a la falla que se sigue de su insuficiente aplicabilidad a la totalidad de los films, es necesario considerar este modelo en pugna con otros. Si no se hace así, tan sólo se consigue —y ello en el mejor de los casos— definir la mayor o menor relación de los textos filmicos de Weimar para con el modelo expresionista, no sabiendo qué hacer con ellos una vez organizados por su mayor o menor proximidad con el expresionismo cinematográfico. En tercer lugar, en fin, es de todo punto urgente huir de los equívocos que engendra la caracterización de expresionismo para dicho modelo. Como vimos con cierto detalle en el capítulo tercero, el expresionismo influye sobre el cine de Weimar, del mismo modo que lo hace sobre la totalidad de su cultura. Pero, en modo alguno, puede fundarse una caracterización de la puesta en escena en la denominación expresionista, pues ésta no trata de un modelo cinematográfico, sino que alude a una vaga e imprecisa influencia. Al proceder de manera incomprensiblemente contraria a la descripción formal, los historiadores estaban obligados a esforzarse por justificar el carácter expresionista —por demás, a menudo inexistente— de su modelo y basarlo en rasgos externos —la pintura: el ojo interior de Kandinsky, por ejemplo—, o bien construirlo sobre algo que nada tenía que ver con el expresionismo pictórico, literario ni teatral.

¿Por qué, entonces, este modelo metafórico de Henry es denominado expresionista? ¿Por qué Eisner se esfuerza en precavernos contra la extensión inadecuada de expresionismo si todavía no nos ha dicho qué es? ¿Por qué ese ojo interior es el rasgo determinante del expresionismo cinematográfico si no se define la manera exacta en que ello se «pone en escena»? Tal vez el lector considere ociosas estas preguntas y piense que bastaría con suprimir el nombre para dejar intacta la definición. Pero ello no es así, porque, pese a los indudables aciertos que contienen algunas de estas caracterizaciones —la de Henry, en particular—, sólo pueden hallar su sentido teórico, analítico e histórico si se incorpora a ellas el principio de la contradicción, el conflicto. Y éste falta por completo en tales aportaciones, pues la contradicción no radica en la mayor o menor fidelidad de las películas concretas respecto a un modelo, sino también en la pugna de modelos, en el cruce de textos y en el cuestionamiento complejo de todas las fidelidades.

## Cuadro de los tres círculos modélicos

Aunque criticado por una insuficiente elaboración teórica, por su confusa relación entre teoría y materialización textual y por la inexistencia de regímenes de oposición y semejanza con otros modelos, no cabe duda de que el «expresionismo» del que se ha hablado en las páginas precedentes contiene algunas deducciones formales dignas de consideración, en la medida en que la materia significativa ha sido abordada en términos de discurso. Este hecho, sin menoscabo de nuestros reproches, se revela de gran utilidad para nuestro proyecto, siempre y cuando seamos capaces de superar sus insuficiencias y situar el modelo en el registro adecuado de abstracción teórica. Así pues, la primera transformación que debemos emprender respecto a él consiste en tornar coherentes los rasgos decisivos del modelo, desde su concepción escénica hasta sus mecanismos enunciativos, desde el modo en que concibe el mundo construido por medio del lenguaje hasta cómo propone al espectador una forma para penetrar en su universo ficcional. En relación proporcional al grado de coherencia ha de ir perdiéndose forzosamente la posibilidad efectiva de hallar sus rasgos determinantes plasmados en films concretos. Esto no puede, al menos en un primer momento, asustar. Ahora bien, la segunda y decisiva transformación que hemos de operar consiste en deducir, al

mismo nivel de generalidad y abstracción que este modelo, otros que intervienen igualmente en la escena histórica. Con estos otros proyectos espectaculares mantendrá el primero, una vez corregido y ordenado, una relación de oposición y convergencia, cuyo campo de ejercicio no puede ser otro que las películas concretas y cuyos ingredientes irán modificándose de modo complejo en instantes diferentes del trayecto histórico.

Así pues, y de acuerdo con lo anterior, distinguimos en el más alto nivel de generalidad tres modelos discursivos cuya presión es activa, aunque por supuesto contradictoria, en estos años que pretendemos historiar. Son ellos susceptibles de subdivisiones ulteriores, no ya en un sentido generativo global, sino con frecuencia a partir del tratamiento que practican de muchos de sus rasgos. Por ello, la generalidad no está reñida con el matiz incluso minucioso: este libro tiene precisamente la misión prioritaria de demostrarlo. Denominamos a estos tres modelos por su actitud discursiva ante el significante: hermético-metafórico, narrativo-transparente y analítico-constructivo. Es claro que una definición pormenorizada y medianamente coherente de cada uno de ellos requiere un espacio extenso: a dicha tarea dedicamos respectivamente los capítulos quinto, sexto y séptimo. En ellos tendremos ocasión de detallar la coherencia interna que mantienen entre sí sus unidades de discurso, así como las formas por las que penetra y ejerce su influencia en el cine weimariano. Su dominio contradictorio y presencia en los films concretos será motivo de un estudio que ocupa la parte más vasta y prolija de este libro, la segunda.

Sin embargo, consideramos de suma importancia exponer de modo comparativo y en sus mutuas relaciones los rasgos esenciales de cada modelo sin, por supuesto, pretender agotarlos. Este registro sintético y comparativo abordará los tres modelos de representación a partir de la consideración de los siguientes apartados, que a su vez integran factores de importancia menor: el primero se refiere al tratamiento figurativo, a la construcción del espacio, la actitud hacia las unidades significantes y el tipo de clausura que propone; el segundo afecta a las estructuras narrativas y al ámbito retórico —metafórico o me-tonímico— de que cada modelo se sirve para constituir su discurso; el tercero tiene que ver con la estructura enunciativa y el tipo de incorporación que propone cada modelo a su espectador. Es harto visible que cada uno de estos apartados encierra en su interior elementos significantes muy complejos, cuyo desarrollo será esbozado en las páginas que siguen para prolongarse en los tres capítulos próximos. En consecuencia, se trata en esta ocasión de oponer cuidadosa pero embrionariamente todavía tres lógicas discursivas que presentan —en seguida lo veremos— suficientes elementos distintivos<sup>7</sup>.

En cuanto al primer ámbito discursivo en el que se oponen los tres modelos, podríamos ofrecer el siguiente cuadro:

MODELO HERMETICO-METAFORICO	MODELO NARRATIVO-TRANSPARENTE	MODELO ANALITICO-CONSTRUCTIVO
Plástica del plano = plástica espacio Opacidad Figurativa Claurusa figurativa por hipertrofia significante plástico. (Pictorizante/Arquitectónica)	Transparencia Figurativa: Homogeneidad icónica Borrado noción del plano	— Descomposición analítica de significantes internos del plano — Opacidad/Transparencia figurativa
— Montaje de planos = sucesión de espacios plenos	— Imperio del raccord — Clausura narrativa (Percepción de secuencia —unidad de acción— y no de plano —unidad de discurso—)	— Conflicto entre planos — Heterogeneidad icónica

<sup>7</sup> La exposición comparativa que planteamos en este capítulo carece de ejemplos porque su misión es exclusivamente teórica. Esto no sucede, sin embargo, en el curso de los capítulos quinto, sexto y séptimo que aparecen ilustrados y con algunas indicaciones de historización. Por ello, si el lector se sintiera perdido en la abstracción y brevedad de esta comparación de rasgos, nos permitimos recomendarle que vuelva a ella después de haber leído los tres capítulos siguientes.

Como puede comprobarse en el cuadro anterior, el modelo hermético-metafórico presenta una concepción muy intensa de cada uno de los significantes mínimos que componen el plano (fragmentos de decorado, iluminación, líneas, movilidad del actor, trucaje de la imagen, etc.), todos ellos de algún modo hipertrofiados, sometidos a un desarrollo excesivo, arbitrario y, por tanto, privados de la mínima transparencia icónica (primer rasgo de posible referencialidad). Ahora bien, como contrapartida y a fin de evitar la dispersión, este modelo imprime un cerrojazo al plano mediante su clausura figurativa llegando a trabar con especial celo todos estos significantes y evitando su fuga al exterior merced a una conexión interna minuciosa, como si ésta fuera la única posibilidad de garantizar su permanencia en el interior de la estructura. Como resultado de ello, se produce una inesperada y brusca homogeneización de las unidades mínimas, la cual es conquistada al precio de un altísimo grado de opacidad a la impresión de realidad. Aquí se gesta el hermetismo al que alude el nombre con que lo hemos bautizado. Ahora bien, los medios arquitectónicos o pictóricos de que se vale el modelo para obtener esta construcción abren la posibilidad de una bifurcación de variantes, así como, en el interior de la opción pictórica, se oponen las variantes de figuratividad o abstracción. Es ahora fácil deducir que el ámbito en el cual se opera la homogeneización es el plano y éste aparece, entonces, aquejado de una clausura figurativa fruto de la arbitrariedad con que se ha construido. Toda sucesión de espacios de la ficción coincide milimétricamente con la sucesión de planos. O, en otros términos, plano —superficie plástica— y espacio —ámbito de la acción— se hallan rigurosamente identificados.

Por contra, el modelo narrativo-transparente se sitúa en las antípodas de esta concepción en todos y cada uno de sus pormenores. En este segundo modelo, el espacio es percibido como el producto de la combinación de todas las superficies plásticas —planos— implicadas, lo cual equivale a decir que la materialidad plástica del plano resulta imperceptible, pues ha sido borrada en beneficio de una unidad superior: la secuencia. El hecho es muy significativo porque implica dos factores complementarios: en primer lugar, la impresión de realidad se funda en los códigos fotográficos dominantes y, de este modo, se logra una primera transparencia de la imagen; en segundo, se postula una relación de intercambio entre los distintos planos en la cual el cosido de las relaciones es tan perfecto que produce la impresión de hallarse ante un espacio no segmentado. En este sentido, la noción de *raccord* se convierte en su instrumento fundamental, pues ésta alude a la perfecta concordancia entre distintos planos. En otros términos, si la clausura del modelo hermético-metafórico era figurativa (se resuelve en el orden morfológico), la del modelo narrativo-transparente es narrativa (lo hace en el sintáctico) y se realiza en la proyección hacia adelante del discurso, en el ámbito, pues, de la acción mínima perceptible, la secuencia.

Por su parte, el modelo analítico-constructivo adopta una posición intermedia muy curiosa entre los dos anteriores desde este punto de vista: coincide con el hermético-metafórico en la importancia concedida a cada significante particular, pues éste aparece individualizado, intensificado, considerado como una unidad independiente y, por tanto, fracturado, siquiera sea en un primer momento, respecto a la estructura global de la imagen. Ahora bien, si la renuncia transparente define la convergencia de ambos modelos, allí donde el hermético-metafórico imprime un gesto que clausura el plano y consigue homogeneizarlo de nuevo, el analítico-constructivo mantiene el conflicto entre los significantes mínimos lo más abierto posible, exhibiendo su heterogeneidad y convirtiéndola en el primer factor productor del sentido. Precisamente en esta descomposición radica su carácter analítico que, desde esta óptica, no puede estar más enfrentado al hermetismo del primer modelo. A pesar de ello, el soporte figurativo o abstracto del material de base abre la posibilidad a una subdivisión en el modelo, como también lo hace la referencialidad inmediata o no de cada uno de los elementos compositivos, en la medida en que la consideración autónoma de cada unidad no significa forzosamente que exista en ella renuncia a los códigos fotográficos dominantes. Y lo que acabamos de describir en el orden de las unidades mínimas es igualmente válido para la relación entre distintos planos: el montaje mantiene visible la heterogeneidad entre las distintas circunscripciones espaciales del mismo modo que lo hacía con los fragmentos de la figuración.

La segunda constelación de rasgos que nos permite practicar una nueva oposición puede, sintéticamente, ser expuesta así:

MODELO HERMETICO-METAFORICO	MODELO NARRATIVO-TRANSPARENTE	MODELO ANALITICO-CONSTRUCTIVO
— Desdoblamiento espectaculares de la narración	— Narración lineal — Encadenamiento de acciones motivado	— Dominio del discurso (VS. narración)
— Ambito metafórico (contagio y desplazamiento)	— Ambito metonímico (causa efecto)	— Interpolaciones constantes (por metáfora y metonimia)

El modelo hermético-metafórico presenta una estructura narrativa muy extraña, pues ésta se encuentra aquejada de una notable deficiencia en todas sus conexiones. Los relatos se desdoblan, las voces se multiplican, los personajes se contagian, los encadenamientos entre acciones no deben nada a una lógica causal y progresiva. Precisamente todo lo contrario de lo que sucede en el modelo narrativo-transparente, el cual se caracteriza — como afirmamos poco más arriba — por una clausura de cuño narrativo. En este segundo, ningún cabo queda suelto, todo está atado y las acciones se encadenan por un procedimiento particular perteneciente al registro de la metonimia que consiste en una inexorable relación de causa a efecto, hasta el punto de que cualquier efecto se convierte en una nueva causa y así sucesivamente. Según esta lógica, van avanzando decididamente las secuencias hacia el final, lugar desde donde se clausura el relato y se recobran y organizan todas las isotopías del discurso. Por su parte, el modelo hermético-metafórico mantiene, por su inestabilidad, un régimen de contagio que lo hace moverse en el eje de la metáfora, es decir, a base de similitudes y sustituciones. Sus vaivenes lo hacen incierto y poco estructurado. En lo que se refiere al modelo analítico-constructivo, descubrimos una lógica sustancialmente distinta de las dos anteriores. En él, la narración es sistemáticamente dominada, y aún ahogada a menudo, por la mano visible del discurso, el cual introduce continuas interpolaciones que se mueven en un terreno intermedio y oscilante entre los tropos de la metáfora y la metonimia, siempre que por ésta entendamos un abanico de posibilidades compositivas más amplio que la forma restrictiva empleada como norma general por el modelo narrativo-transparente. De este modo, se incorporan formas tales como la sinécdoque (*pars pro toto*), la sustitución del continente por el contenido y viceversa, etc. Sin embargo, el lugar desde el cual el discurso se impone admite una gran cantidad de variantes en el interior de este modelo analítico-constructivo, pues aquéllas pueden vacilar entre la desaparición completa de la diégesis y una diégesis punteada poéticamente mediante un sistema de subrayados que la dirigen.

La tercera constelación a la que hacemos referencia afecta a la relación espectacular. Con ella abordamos, en realidad, dos fenómenos complementarios, pero didácticamente separables: en primer lugar, aludimos a la estructuración del conjunto de voces que se oyen en el texto fílmico, a su jerarquía e interconexión; en segundo, al tipo de relación que el espectador mantiene con dichas voces y con el discurso que ellas sostienen o, dicho en otros términos, a la forma de interpelación que la enunciación establece en dirección al espectador hasta lograr colocarlo en el interior del texto. Gráficamente podría representarse así:

MODELO HERMETICO-METAFORICO	MODELO NARRATIVO-TRANSPARENTE	MODELO ANALITICO-CONSTRUCTIVO
Enunciación delirante	Enunciación invisible	Enunciación constructiva
— Vivencia de inestabilidad — Vacío-siniestro	Vivencia del enganche-sutura	— Vivencia racional — Registro metalingüístico

El modelo hermético-metafórico presenta una pluralidad de voces —no debe confundirse esto con la existencia efectiva de muchos narradores internos<sup>8</sup>— cuya articulación es contradictoria y, sobre todo, deficiente. La enunciación se presenta, entonces, sosteniendo un discurso fracturado, en el que todo significantes está permanentemente hablando, sin permitir el más mínimo silencio. Esta característica corresponde plenamente a una enunciación delirante. El espectador encuentra caminos mil para penetrar en el film, tal y como sucede con los demás modelos. Lo que sucede es que estos campos no han sido desbrozados, se presentan como inciertos y, aún más, son a menudo contradictorios entre sí para la intelección del relato. Esta carencia de una entrada simbólicamente ordenada a través de los significantes, esta imposibilidad de reconocerse en una travesía única produce un cortocircuito del sentido que abisma la mirada del espectador en la experiencia de lo siniestro, aun si dicha experiencia, por sus características, no puede ser estructural sino momentánea. Todo lo contrario, por tanto, de lo que ocurre en el modelo narrativo-transparente, donde la voz, por abundante que pueda ser, ha logrado una vez más uniformarse, homogeneizarse, jerarquizarse, y la entrada del espectador en la ficción se produce por la vía de un enganche entre el imaginario, dual y especular, donde el inconsciente del espectador se proyecta, y el simbólico, que le provee de un hilo fabricado con el lenguaje hasta la clausura definitiva. Esto es lo que denominamos la sutura.

El modelo analítico-constructivo presenta una fractura de lo narrativo, si bien no siempre ésta posee la misma intensidad. La enunciación, tan encubierta en el narrativo-transparente detrás de los acontecimientos bien estructurados que se narraban, es aquí visible, pues el registro en que se mueve es el metalingüístico. Tal vocación crítica y reflexiva sobre los mismos materiales significantes tiende a colocar al espectador ante una experiencia (shock, excentrismo, extrañamiento) que lo expulsa fuera del texto. De ahí la tendencia pragmática que impregna y anima este modelo.

## Conflictos entre modelos e historización

No ignoramos que algunas de las afirmaciones asentadas en el apartado precedente pueden resultar todavía al lector demasiado bruscas y contundentes para que las acepte sin dudar. Por otra parte, éstas, así como las comparaciones efectuadas, poseen una segunda dificultad que se deriva de su excesiva abstracción. Puede pensar lícitamente el lector que la generalidad nos ha dominado y poner en duda la rentabilidad de nuestro esquema. Es claro que el problema más grueso que encierran estas objeciones no puede ser resuelto de modo directo y en pocas palabras, pues a ello dedicamos el conjunto de nuestro ensayo. Pero sí cabe, no obstante, probar de modo ejemplar la capacidad de nuestro esquema para dar cuenta de algunos objetos que la historiografía ha considerado bajo una óptica empirista. Coherentes con la idea de que lo definitorio de cada modelo es también lo imposible de su encarnación, no podemos escudarnos en ello para evadir una entrada en los mismos objetos que cualquier historia del cine ha abordado. Si nuestro método sirve de algo, también ha de ser útil para explicar y rebasar las otras opciones que han sido desechadas.

Así, pues, y aun a pesar de que el sentido último y la coherencia de estos elementos teóricos se verá en funcionamiento a lo largo de los tres capítulos siguientes —descripción siste-

<sup>8</sup> En todo film, cuando se opta por escoger distintos puntos de vista, tanto respecto a la diégesis como respecto a una acción determinada, existe forzosamente distintos puntos de vista con los que la enunciación se hace cargo de la historia y a través de los cuales el espectador penetra en el texto. El hecho de que estos puntos de vista se figuricen en narradores internos es de suma importancia en el análisis de cada film, pero no debe ser confundido con la existencia real de dichos puntos de vista. Por ser claros, digamos que allí donde aparece lo que vulgarmente se ha denominado una inconsecuencia del punto de vista se revela la existencia de más de uno, aunque encubiertos por una única figura diégetica e, igualmente, allí donde dos personajes relatan lo mismo contado desde la misma óptica se confirma la existencia de un único punto de vista, aun si éste ha sido yehiculado formalmente por dos figuras diégeticas. Si en una película se plasman distintas voces narrativas, hablare-

mos de ellas sin dejarnos engañar por la aparente existencia de un solo narrador. Así pues, el modelo hermético-metafórico pone en escena a menudo narradores internos, pero, aun cuando esto no ocurre, es necesario detectar la posible existencia de distintas voces.

mática de los modelos y grados de formalización de los mismos— y su aplicabilidad será profusamente puesta a prueba en la parte segunda de este libro, no carece de interés sugerir las posibilidades de relectura del film alemán a la luz de lo establecido hasta este momento, si bien nuestra pretensión tan sólo es demostrativa y únicamente podrá ser juzgada plenamente —repetimos— a posteriori.

Tomemos para ello, casi al azar, un estilo de film —no podríamos ser más precisos a estas alturas— que ha sido consagrado por la historiografía oponiéndolo generalmente al expresionismo y dotándolo de una identidad lograda por la reiteración de ciertos guionistas, por su procedencia teatral, por el gesto emblemático ante el espacio circundante y por el tipo de tramas sobre las que se enhebra. Nos referimos al llamado *Kammerspielfilm*. A primera vista, éste no tiene cabida en nuestro esquema y muy difícil parece que pueda extraerse una explicación plausible del mismo con las herramientas disponibles. Podríamos pretextar —y no nos faltaría razón— que nuestro proyecto no consiste en salvar de la quema una terminología imprecisa y dispar, sino contrariamente en prescindir de ella y proponer una lectura más coherente. Pero, al menos momentáneamente, podemos asumir el riesgo que se nos propone, pues desembocaremos en una mayor riqueza de caracterización al tiempo que veremos perderse en el horizonte la misma noción de *Kammerspielfilm* a su debido tiempo.

La historiografía —lo sabemos— ha retenido pocos elementos del *Kammerspielfilm*. Su origen teatral, basado en estos dramas cotidianos desarrollados bajo los auspicios de Max Reinhardt; su *Stimmung* o atmósfera que rodea a los personajes, siempre pensativos, enfrentados a sus tragedias de cada día, abstrayéndolos de la realidad en que aparentemente viven; lo estilizado de la representación y la llamativa tendencia a la escasez o incluso supresión de los carteles. Estos son, en síntesis, los rasgos considerados suficientes para una definición. Ninguna coherencia encontramos en ellos: si, por una parte, todo parece agotado por una estética teatral tan poderosa, extraño resulta que ella aparezca paradójicamente unida a la capacidad visual plena, a la inexistencia de la palabra y la ausencia casi absoluta de carteles. Además, así contemplada, la breve historia del *Kammerspielfilm* nos resulta críptica: nace en paralelo al llamado hasta aquí expresionismo y da paso al «realismo» hasta el punto de que algunos autores han preferido denominar realismo abstracto al *Kammerspielfilm* (Borde, Buache y Courtrade) o incluirlo incluso en la amplia categoría de expresionismo, toda vez que éste ha sido desgajado del «caligarismo» (Mitry). La propia evolución del *Kammerspielfilm* resulta con estas herramientas incomprensible: o bien éste desaparece casi inmediatamente en la historia o bien hemos de considerar *Kammerspiel* muchas películas que están enclavadas en la estética melodramática, como es el caso de *Varieté*, *Die freudlose Gasse* o incluso en parte *Der letzte Mann*. ¿Que podemos hacer con nuestro esquema para aclarar algo la situación? Aceptemos, de entrada, el término de modo tácito, aunque para verlo diluirse después.

En primer lugar, el *Kammerspielfilm*, en sus orígenes cinematográficos, se mueve en una contradicción llamativa: acoge del modelo hermético-metafórico la intensidad en la construcción del plano y a ella supedita todos los factores de organización del espacio (iluminación, cromatismo, ritmo de la interpretación del actor, integración escénica del decorado). Sin embargo, este rasgo se halla, al mismo tiempo, en cuestión, pues no desmiente la transparencia figurativa y tampoco se encuentra sometido a la identificación entre plástica del espacio y plástica del plano. Los significantes del plano se sitúan, por tanto, a medio camino entre la plenitud y su depuración y homogeneidad. Pero esto es todavía poco decir. Si en un aspecto, que podríamos referir de forma imprecisa a la filiación teatral, el *Kammerspielfilm* recoge algo del primer modelo, nada más extraño a él que todo el artificio narrativo: la simplicidad enunciativa y una sencillez de la trama se imponen en cambio. Todo ello parece militar en nuestro segundo modelo, pero también con un matiz necesario: una llamativa resistencia a la voracidad, a la metonimia causalista que caracterizaría al modelo narrativo-transparente. Si la metáfora es lo que diferencia a nuestro primer modelo del *Kammerspielfilm*, si ésta le imposibilita penetrar en sus redes, el símbolo, la detención narrativa que implica, separa al *Kammerspielfilm* de nuestro segundo modelo. Una constante suspensión se opone a la economía del mismo. De este modo, no sólo se trata de decir que se encuentra





en medio de ambos —tal afirmación no significa estrictamente nada—, sino de explicar cómo y en qué lo está. El símbolo resulta más apto a la conversión narrativa que la metáfora, pero su abstracción tampoco le permite plegarse sin violencia a los imperativos de la diégesis.

Ahora bien, lo anterior resulta todavía muy pobre e insuficiente. Porque de lo que se trata aquí es de trazar un trayecto histórico. Y en este momento el término *Kammerspielfilm* ya no nos sirve o incluso se convierte en un bloqueo si queremos convertirlo en concepto. ¿Qué sucede entonces? Que por el desplazamiento que se produce entre el primer modelo en dirección al segundo podemos dar cuenta de la transformación sufrida por el llamado *Kammerspielfilm*. En efecto, desaparición progresiva —no se entienda como lineal y sin contradicciones— de la densidad del plano, disolución de sus significantes en la linealidad de la secuencia, ingreso del símbolo en la economía relacional propia del segundo modelo, cesión de las suspensiones en beneficio de la metonimia causal, todo ello describe el hecho por el cual, desde el seno del llamado *Kammerspielfilm*, surge hacia 1924 la formalización más radical del modelo narrativo-transparente, capaz incluso de ponerse a la cabeza en algunos aspectos del modelo a escala mundial. Este es el trayecto que media entre *Die Hintertreppe* y *Der letzte Mann*.

Y el proceso anteriormente descrito coincide curiosamente desde el punto de vista histórico con la desaparición del modelo hermético-metafórico en sí, o al menos, con su reducción a mera retórica que, esporádicamente, invade algún que otro plano de ciertos films. No deja de ser significativo que esta fecha 1924-1925 presencie la caída de la coherencia discursiva del modelo primero, su consecuente y lógico repliegue respecto a influencias ejercidas sobre films pertenecientes a otros proyectos distintos y, sobre todo, el hecho históricamente relevante de que en estas fechas tenga lugar una invasión programada de las películas

#### 4. Die freudlose Gasse.

norteamericanas en Alemania, dado que este país acepta el Plan Dawes y entra a formar parte del sistema económico de los aliados. Que el cine alemán no podía sustraerse a este influjo parece probado, pero además —y esto es lo relevante— este fenómeno atraviesa de parte a parte el denominado *Kammerspielfilm*, seccionándolo en partes irreconocibles.

Póngase ahora en relación los elementos extraídos de nuestras últimas deducciones con algunos otros, tales como la crisis generalizada de los films de procedencia escénica o tratamiento teatralizante (históricos, de trajes), crisis de géneros pictorizantes o de fortaleza del decorado, surgimiento y desarrollo, casi encadenado con fin del *Kammerspielfilm*, del melodrama o del film social. Añadamos a todo esto el creciente influjo de las vanguardias soviéticas a través de las exposiciones berlinesas, y retengamos el hecho de que este último eslabón del *Kammerspielfilm* —el melodrama—, cada vez más alejado de su abstracción, va a ir admitiendo en su interior rasgos de montaje que no sólo lo aproximan a la temática social, sino que expresan la influencia creciente del modelo analítico-constructivo. El trayecto, por supuesto, no nos explica cómo funciona cada film, pero sí contribuye a presentar emblemáticamente un hecho altamente significativo, a saber: que estos tres modelos suelen hallarse implicados siempre, aun cuando sus conflictos se organizan por pares. Así pues, la pugna se produce preferentemente por parejas y el pujante ascenso del modelo analítico-constructivo viene a coincidir —por supuesto, contradictoriamente y en cuanto modelo fuerte— con la disolución o marginalización del hermético-metafórico.

En el sentido indicado con anterioridad, la fecha 1924-1925 se presenta como una cesura significativa en el cine de Weimar: hacia atrás, el lector contempla las intersecciones de los dos primeros modelos y de todas sus variantes posibles; hacia adelante, la cesión del primero corre pareja a la intervención del analítico-constructivo, si bien algunos instantes privilegiados pueden hallarse bosquejos de los tres en una misma película. Pero esta cesura nos impone otra obligación adicional: perfilar con más detalle las distintas formulaciones que pueden adquirir estos modelos aun dentro de las coordinadas espectaculares programáticas en las que se mueven. No conviene olvidar, a este respecto, que los textos fílmicos —el capítulo segundo fue explícito en este sentido— siempre son descentramientos del modelo y en su interior admiten muchas variantes. Sería absurdo, llegados a este punto, intentar extraer mayor rendimiento de nuestro esquema a través de la imprecisión de los estilos y clasificaciones de la historiografía. Si el ejemplo nos ha servido para insinuar el clima de contradicciones que nos hace vivir nuestro cuadro proyectado sobre la escena histórica, el trabajo que nos resta para formalizar nuestra propuesta histórica no puede arrancar de conceptos empiristas para destruirlos desde dentro, sino del minucioso estudio de los modelos teóricos y el todavía más concienzudo análisis de los textos. En esta dirección nos moveremos a continuación.

## Capítulo quinto: EL MODELO HERMETICO-METAFORICO

### El hermetismo del plano

Una vez que hemos logrado superar la cómoda, pero generadora de múltiples equívocos, designación de expresionismo para definir el primero o cualquiera de nuestros modelos, nada puede impedir que recurramos a los rasgos enumerados por nosotros en el cuadro anterior, muchos de los cuales estaban ya presentes en la caracterización realizada por Michael Henry. No obstante, por mucho que hayamos insistido hasta el momento en el signo abstracto y modélico de las características que apuntaremos, ha de resultar todavía compleja su intelección. Por ello, coherentes con la idea ya expresa de que los textos filmicos disponibles no se adaptan a tales modelos, pero necesitados al mismo tiempo de brindar apoyaturas concretas a nuestra exposición, tomaremos fragmentos o rasgos particulares de algunos films con el único fin de hacer comprensibles estos rasgos virtuales, aclarando desde el primer momento que nada nos legitima a encuadrar los films a que se refieren tales fragmentos en el modelo de que hablamos o, al menos, no más allá de lo estrictamente comentado. Por otra parte, en aquellos instantes en los que el comentario de algún aspecto del modelo vaya a ser analizado con profundidad y detalle en la parte segunda de este libro, allí nos remitiremos a fin de preservar la unidad expositiva.

Retengamos, pues, el primer dato decisivo del modelo, que podría ser enunciado como la identidad virtual entre plástica del espacio y plástica del plano. Este rasgo es altamente significativo, pues anuncia, al menos en una primera lectura todavía no matizada, un explícito rechazo de la vocación sintagmática y narrativa que suele atribuirse por definición al discurso filmico. Convendría, por tanto, detenerse en ella. Advertimos, entonces, en estas texturas una suerte de «resistencia del encuadre», de sus bordes, a la exterioridad, cualquiera que sea su procedencia; una renuncia a proyectarse hacia otro lugar que no sea precisamente aquello que se encuentra visualizado en el plano. Adherencia, pues, de la configuración plástica representada respecto al espacio evocado en la mente del espectador: ésta es la definición, tal vez, más correcta. Si separamos ahora con cuidado los dos factores que se encuentran implicados en ella, podremos fácilmente distinguir, en primer lugar, un rechazo a la exterioridad aludida y compuesta por los planos sucesivos, esto es, la negativa a construir un espacio compacto, evocado en la mente del espectador, que fuera el resultado del cruce y articulación de todos los planos, de todas las instancias técnicas. Pero, en segundo lugar, existe, en igual manera, una voluntad de aniquilar cualquier prolongación del campo más allá de sus extremos, de su marco. Y esta retirada de la prolongación imaginaria del espacio es explícitamente complementaria de la anterior —renuncia a figuración externa y renuncia a evocación espacial externa—, pues ambas se logran merced a un curioso tratamiento centrípeto de la imagen.

En efecto, la imagen o, mejor, todos sus componentes quedan dispuestos de modo que provocan una centralización de la mirada a través de líneas de fuerza, proyección imaginaria en profundidad, reducción de los movimientos de los actores a la simetría y equilibrio o, por no enumerar punto por punto todos los elementos, del resto de las unidades disponibles en el interior del plano. Voluntad, pues, centrípeta de esta imagen que no está refñida con una notable capacidad evocadora ni con un dinamismo que será comentado más abajo.

En pocas palabras, el espacio no construye su homogeneidad referencial en virtud del engarce de diferentes planos, sino que espacio y plano coinciden idealmente y, para que ello suceda, los significantes del plano se comportan de modo tiránico, cerrándose sobre sí mismos. He ahí, pues, lo decisivo: clausura figurativa en el espacio representado, en el plano. Pero, dado que dicha clausura posee vocación de totalidad, se convierte en un explícito hermetismo. Denegado un fuera de campo plástico (hay un agujero, pero corresponde —como veremos más adelante— a otro registro), impedida la relación productiva con planos contiguos en su sentido de elaboración de la topología dramática en el espectador, provista la plástica de una clausura figurativa, no cabe duda de que el hermetismo es complementario de una tiranía de todos los elementos compositivos, de todas las unidades que funcionan en el interior del plano. Iluminación, decorados, actores, vestuarios, mobiliario, espacialidad, profundidad de campo, todo ello debe de proceder a una minuciosa relación combinatoria interna que no deje fisura alguna susceptible de comunicar con el exterior. Y ello significa, asimismo, que todos estos rasgos deben haber sido previamente privados de referencialidad cada uno por separado: su tendencia consiste en no desprenderse de la totalidad a fin de impedirse a sí mismos un referencialismo parcial entre representación y objeto. Tal sentido de bloque será logrado merced al hermetismo de la composición.

Piense el lector en los planos que representan la feria de Holstenwall en *Das Cabinet des Doktor Caligari* o incluso en la mayor parte de las formulaciones espaciales de este film o incluso de aquellos otros que, según su ejemplo, proceden con decorados en telas pintadas<sup>1</sup>. Cualquiera que fuese su valor concreto, existe una voluntad de plenitud significativa en esa plástica donde el plano es —o quiere ser— síntesis de todo lo evocable: cada rasgo simbólico es recogido por una línea, por una figura (redondeada, puntiaguda), por una sombra, sin dejar nada en manos de un exterior cada personaje se resume en el encuentro entre las figuras dominantes, hacia lo fundamental dramáticamente hablando conduce la red de líneas y planos del encuadre. Es harto evidente que la abstracción figurativa de que están dotados estos films en cuanto a trajes, objetos, rostros, escenarios, etc., favorece —y hace más comprensible aún hoy— la operación descrita. Pero limitar por ello el modelo a estos films o encontrar en ellos la más elevada plasmación del mismo es confundir la manifestación concreta con el rasgo genérico. Porque lo decisivo de esta concepción modélica no está en que cada objeto o signifiante sea o no, considerado por separado, referencial. De lo que se trata, por contra, es de la estructura del encuadre, pues aun si alguno de estos significantes posee una capacidad referencial mínima, naturalista, es la representación del plano, la que, sumergiéndola en la estructura de combinaciones internas, hace perder a cada objeto su vínculo con la exterioridad para definirse exactamente por el haz de interrelaciones que se describen en el plano, por la intersección de sus líneas de fuerza. La organización centrípeta de la imagen es la que define su estructura en vez de la figura más o menos convencional de los elementos incluidos en ella.

Así pues, el hermetismo de la composición está igualmente presente en muchos planos de *Der müde Tod*, *Nosferatu*, *Faust*. Planos todos ellos, a su vez, muy distintos: en unos casos se trata de citas más o menos literales, o de complejos juegos intertextuales con el paisajismo romántico, en cuyo proceso el espléndido Kaspar David Friedrich ocupa un lugar de honor; en otros casos, se trata de referencia o, incluso, manejos de cuadros de Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio, Vermeer y otros muchos. En todas estas configuraciones espaciales, se respira esta autarquía del plano que las hace percibir como pictóricas y autosuficientes, sin precisar, en una primera lectura, de la sucesión, de la diégesis. En pocas palabras, lo que define el modelo es esta petrificación fijista de los encuadres, que parecen haber rescindido su contrato con la continuidad y que, virtualmente, se ofrecen a ser degustados en sí, sus-

<sup>1</sup> Véase un estudio pormenorizado del espacio de esa feria en el capítulo noveno.



5. Metropolis.

traídos de lo anterior y lo posterior. El atento espectador habrá podido sentir, en estos casos, hasta qué punto la continuidad inevitable de los planos provoca un dolor por la pérdida tan rápida de los valores de esta imagen, una consciencia inmediata de la imposibilidad de su lectura. Dicho, pues, en términos sencillos, es esta sensación de imposibilidad de desciframiento lo que es aquí analizado, pues ella depende de la hipertrofia de todos los significantes del plano.

Ahora bien, la referencia pictórica, tan abundante así como fácil y hermoso de rastrear en el cine alemán de los primeros años veinte, es tan sólo un síntoma explícito y convincente de nuestras hipótesis, pero en manera alguna su manifestación privilegiada, como tampoco lo eran los films de telas pintadas. En efecto, pues muchos otros planos tienden a reproducir idénticas estructuras pictorizantes, cerradas sobre sí mismas, sin necesidad de estar consruídas como referencias a cuadros preexistentes en la historia del arte. El hecho de que la concepción del encuadre se realice de acuerdo con estas premisas, coloca, en sustancia, a estos planos «originales» en el mismo lugar modélico que las citas, si bien su valor textual concreto bien pudiera ser diferente y merecer un estudio particularizado. En consecuencia, tanto las citas explícitas, las evocaciones en muchos encuadres del sabor del paisajismo romántico, de los contrastes barrocos o la mera concentración de los efectos pictorizantes de la imagen militan en la misma concepción modélica. El hermetismo significa, en este sentido, sustitución de las reglas narrativas por la simultaneidad de la tela o, en este caso, de la pantalla. Formulémoslo de este modo, aun si más tarde habrá de ser convenientemente matizado.

Pero, así como advertíamos anteriormente que no sólo la manifestación más evidente era la única, hemos también de convenir en que el hermetismo a que aludimos no tiene su sola formalización en la referencia pictórica. Definido por su generalidad, si bien apoyado en nuestros ejemplos por sus manifestaciones, militan en idéntica actitud muchas formaciones arquitectónicas, generalmente góticas, que invaden *Der Golem*, por ejemplo, siempre que la evocación —claro— esté lograda por el tratamiento centrípeto de esta imagen y no por sus valores referenciales. O también la plenitud compositiva y simétrica de muchos planos de *Die Nibelungen* o, para que se vea claramente que no hay restricción alguna por motivos temáticos, las formaciones espaciales clausas que figuran la arquitectura del futuro en



6. Von Morgens  
bis Mitternacht.

Metrópolis o incluso algunas construcciones cerradas sobre sí mismas realizadas a partir de la distribución de masas humanas o con la combinación de elementos arquitectónicos con dichos volúmenes humanos. Por supuesto, no se trata de extenderse hasta toda formalización espacial plena o bien compuesta intentando ver en ella una manifestación diáfana de estas tendencias, pues, de ser así, podríamos extender el modelo tanto como deseásemos. Es necesario que se cumpla el requisito de esta sustracción a la continuidad y esta clausura de los límites, al mismo tiempo que una vocación centrípeta capaz de construir estructura plena en el interior del plano. Visto así, podría, a título puramente de guía, citarse también aquellas formalizaciones abstractas de decorados simbólicos que remiten al teatro, siempre y cuando —repetimos— subsistan las características anteriores. Tal es el caso, por ejemplo, de Von Morgens bis Mitternacht.

Tal vez a la luz de las anteriores explicitaciones diferenciales entre la manifestación concreta —variada y cambiante— y lo que, por el contrario, define al modelo genérico, nos

hallamos ahora probablemente en mejores condiciones de entender aquello que fue denominado por distintos historiadores, con un saborcillo empirista, pero con indudable intuición, la «arquitectura escénica». Si queremos recuperar esta inteligente terminología para nuestros objetivos, debemos de reconocer que ésta no alude, al menos en su significación más profunda, a la centralidad en el proceso de producción de la figura del decorador, ni a la colaboración estrecha que tenía lugar entre los miembros del equipo artístico; estos hechos, sin carecer de importancia, son una vez más expresiones visibles de algo que tiene su más alta formalización en un modelo. De lo que se trata, en cambio, es de una concepción plena y contundente del espacio, literalmente imposible de desmontar y, fuera de cuya totalidad, ningún elemento posee valor alguno. Tal vez por esta solidez y rotundidad que se le supone es válida y elocuente la metáfora que la califica: arquitectura. Y, acaso, ahora igualmente entendamos qué significa en el terreno de la definición pertinente de rasgos esta primacía del decorado, esta abstracción convulsiva de la interpretación de los actores, estas técnicas tan logradas de iluminación, etc. En ellas se expresan las manifestaciones concretas o, mejor, los síntomas de la concepción hermética. Decorado o arquitectura, aquí se alude a un rasgo de montaje que es textualmente verificable, no limitándose ni mucho menos a describir su factura concreta. Es el producto resultante el que condensa su proceso de trabajo. Incluso —valga en este momento la apreciación— el hecho de que se pongan en juego elementos significantes procedentes del expresionismo teatral o pictórico —como vemos— no está en contradicción con su incapacidad en sí mismos de definir estas concepciones escénicas.

La caracterización realizada hasta el momento podría inducir a un malentendido en el lector, pues hemos hecho especial hincapié en aspectos compositivos que se realizan en el interior del encuadre. Así concebido, puede suponerse que militan en este circuito sólo aquellos elementos estáticos, pictóricos, arquitectónicos o como quiera que sean, cuya particularidad reside en el estatismo. Nada de eso. Junto a esta expresión estática de raíz pictórica, hemos aludido también —el lector lo habrá advertido— a la interpretación convulsiva del actor, e igualmente a las líneas de fuerza que describen los movimientos de los personajes en el interior del plano, los cruces entre las líneas de profundidad y las horizontales, la movilidad, a veces muy abundante, de los objetos, accionados por personajes, impulsados por los efectos cambiantes de la luz, etc. Es claro que al introducir esta movilidad se corre el riesgo inminente de que el encuadre salte hecho pedazos, si no por la presencia de otros planos colindantes, sí, al menos, por la insinuación del fuera de campo que producen todas las entradas y salidas de campo de los personajes, así como sus miradas al off. En efecto, tales circunstancias no hacen sino resaltar la tendencia del modelo, pues, con todos estos riesgos, es todavía más notoria en muchas ocasiones la resistencia a prolongar el campo más allá de lo figurado. Y —claro está— por la misma razón también se produce la fuga en este punto de muchos otros planos.

Toda vez que hemos diseñado la estrategia espectacular de estos planos herméticos en su vocación más abstracta, no sería incorrecto atisbar las formaciones más impuras del fenómeno. En efecto, éstas son fáciles de percibir en múltiples films ajenos casi por completo a las particularidades que acabamos de definir. Y es que el film alemán, incluso el más alejado de esta corriente, acusa su presencia a partir de la retorización de algunos planos, de su aparición extraña fuera del proyecto de espectáculo global en el que cobra su sentido pleno. Y, quizá por esta razón, el tan cacareado influjo universal que se le atribuye al expresionismo o a la «escuela alemana» tenga mucho que ver con lo que aquí estudiamos. No es, en suma, cualquier juego contrastado de luces y sombras, cualquier efecto antinaturalista del decorado ni una deformación inverosímil de la figuración lo que reclama el sello expresionista (sólo si así fuera podría hablarse, por ejemplo, de expresionismo a propósito de Orson Welles o del cine negro norteamericano de los años cuarenta); sino, más bien, de la tendencia señalada al hermetismo, a lo centrípeto, a la suspensión pictorizante y fijista de algunos planos, aun si ello ocurre en franca contradicción con el resto del film. Sin duda alguna, ésta debía ser la herencia, ya muy formalizada, de un modelo de representación como el que ahora examinamos.

## El espacio del montaje y el punto de vista

¿Significa todo lo anterior que el montaje no existe en este modelo de films? Esta cuestión, con la que damos paso a la segunda característica, es bastante espinosa de definir, pues fácilmente puede invalidar la corrección y, sobre todo, la utilidad del modelo. En realidad, esta interrogación en torno al montaje encubre dos problemas distintos que deben ser analizados por separado. El primero de ellos ha de ser necesariamente respondido en sentido negativo: el montaje existe ampliamente en este modelo, al menos si somos coherentes y aceptamos la concepción de este término según las premisas asentadas en otros capítulos. Ahora bien, su ámbito de aplicación privilegiado radica en el juego de unidades comprendidas en el interior del plano y no en el encadenamiento o prospección del plano hacia los colindantes; o, incluso, sería más acertado decir que la mayor parte de las operaciones significantes que el modelo narrativo transparente realiza en el engarce de planos son aquí trabajadas, con un sentido —por supuesto— distinto, en el interior del plano. Con esto determinamos dos ámbitos del discurso privilegiados en cada uno de los modelos. Y, así, puede afirmarse que el espacio queda tanto más minuciosamente compuesto de milimétricas unidades cuanto que acapara lo que en el modelo narrativo-transparente se perfila y desenvuelve en el nivel de la secuencia. A pesar de todo, la complejidad de elementos significantes en juego —obviamente más abundantes, pues asumen múltiples funciones que a menudo son confiadas a otros estratos del discurso— no conduce a una dispersión precisamente por la oportuna intervención del rasgo anterior, del hermetismo, e, igualmente, de la abstracción. Ambos mecanismos imponen un orden férreo que dota a estos planos de una inusitada clausura figurativa. Descubrimos, por tanto, que existe un funcionamiento textual compensatorio respecto a la superabundancia de unidades formales aparentemente discordantes y repletas de significación.

Ahora bien, nos queda por responder al segundo sentido que creímos advertir en la interrogación anterior. En un sentido puro, todo parece llevarnos a concluir que, dado que un plano hermético actúa siempre en contradicción con los restantes, se produce un rechazo inevitable de la diégesis y, por consiguiente, una renuncia a inscribirse en la cadena narrativa. Esto nos conduciría a defender algo impracticable, a saber: que la plasmación ideal del modelo sería idéntica a una concepción pictórica, estática, sin movilidad alguna. Y, sin embargo, esto es de todo punto errado. Pues cuando afirmamos, de acuerdo con nuestra caracterización, que la concepción espacial tiende al hermetismo no se sigue de ello —como vimos al final del aparato anterior— el estatismo, sino que tal concepción no resulta incompatible con un considerable lugar conferido al montaje. En primer lugar, la movilidad en el interior del campo y del encuadre no ha sido en absoluto erradicada por nuestra definición, tanto más cuanto que tiende a lo centrípeto; y, en segundo lugar, el modelo no rechaza la continuidad de planos en modo alguno, sino que más bien hace depender cada una de sus evocaciones espaciales de una plástica del plano, lo que es cualitativamente distinto. De ahí se sigue que la sucesión de planos —el montaje— tiene vía libre —y aún resulta de todo punto necesaria— para dar cuenta de la evolución narrativa de cada escena, es decir, de cada espacio, de cada plano plásticamente compuesto. Lo único, en consecuencia, que actúa en contradicción con el hermetismo es la segmentación de distintos planos en el interior de cada espacio plásticamente constituido. Es sólo esta fragmentación la que resulta innecesaria y molesta. La opacidad de cada plano, de cada espacio, la identificación señalada al comienzo, proveen precisamente de esta función: no rechazar la sucesión, sino limitarla a la continuidad de cuadros, plenos de significado cada uno de ellos; en su interior, en el ámbito de los espacios (planos), la fragmentación, existente desde luego en los films, entrará en conflicto con el rasgo anterior.

Lo importante, sin embargo, a estas alturas de la descripción consiste en advertir que la tendencia ideal de nuestro primer rasgo y la del segundo, si bien se hallan potencialmente en contradicción, no son, pese a todo, incompatibles en su esencia. Es precisamente esto lo que abre considerablemente las posibilidades de estudio, pues el análisis textual deberá ser capaz de dar cuenta de las particulares relaciones de superposición y articulación con que resuelve



cada film esta abstracta contradicción, pues en ello nace el específico discurso filmico. Así, pues, un film puede ser concebido como la sucesión de totalidades herméticas que presentan, por una parte, una fuerte resistencia a ser segmentadas y, por otra, a coordinarse en su desplazamiento, siempre y cuando por tal desplazamiento entendamos el movimiento de estas formaciones espaciales y no su descomposición y fragmentación.

No sería demasiado difícil imaginar, aunque por supuesto esta idea no es seguida al pie de la letra por film alguno, *Das Cabinet des Doktor Caligari* como la continuidad de planosescena autárquicos que deben al rasgo primero su carácter centrípeto y hermetismo compositivo y al segundo su avance narrativo. Pero, desprovistos del hermetismo anterior, pese a su considerable densidad espacial, y, por tanto, en los márgenes del modelo descrito, se muestran también algunos productos del llamado *Kammerspielfilm*, definidos por espacios densos apenas segmentados y siempre identificados con un emplazamiento de cámara. Es así como actúan algunos planos de *Scherben*, donde lo que falta es la abstracción, pero no la densidad. No obstante, la tendencia sintagmática de este film es contradicha en más alta medida por la adherencia al decorado que presenta *Hintertreppe*, aun a pesar de estar ambos incluidos en el *Kammerspielfilm*. En todo caso, la prueba de validación está siempre en el análisis de la composición, pues si tal rasgo no fuera tenido en cuenta en primer lugar, incurriríamos en el lamentable error de colocar en este lugar cualquier manifestación primitiva de film en cuadros.

Ahora bien, hemos referido una tendencia al hermetismo del plano y otra al sentido de las articulaciones entre distintos planos, la cual —como hemos visto— sólo era plenamente coherente con la anterior mientras se trataba de nuevos espacios narrativos. Pero la articulación sintáctica, ya esbozada parcialmente en este aspecto, posee un sentido adicional que afecta a la concepción narrativa del film. Si la sucesión de espacios se mostraba tendencialmente igual al encadenamiento de planos, podríamos preguntarnos ahora cómo se organiza el discurso narrativo en su conjunto, cómo es distribuida la función del tiempo y de la acción, junto a la del espacio. Tal interrogante nos lleva a tropezar con los registros enunciativos sobre los que se organizan los films que idealmente encarnan este modelo. ¿Quién habla? ¿Quién ve? ¿Quién sabe? son, desde luego, las preguntas tipificadas. Pero no en menor medida debemos poner en el blanco de nuestra investigación esta otra cuestión: ¿puede descubrirse en la regulación enunciativa del film una correspondencia con las características anteriores? Y, planteado de esta manera el interrogante, nos sorprende una insospechada coherencia cuya primera manifestación hemos de ver en la diversidad y compleja estratificación de los registros enunciativos.

El relato no se genera y clausura desde un mismo nivel de narración, sino que, idealmente al menos, tiende a desdoblarse sin fin, no sólo integrando en su interior —relato marco— distintas historias o relatos de segundo grado, sino también convirtiendo a estas mismas historias en inesperado espejo por reducción del relato de primera instancia el cual, al menos teóricamente, las contiene. No se trata ya del rasgo formal tan tipificado en la época denominada *Rahmenhandlung*, sino de algo bastante más complejo, aunque bien puede verse en esta obsesión por encuadrar historias que en nada se adecuan, por otra parte, al modelo una secuela que demuestra su latencia. Lo que está en cuestión es, a fin de cuentas, un tratamiento tal de las distintas instancias de la narración, de las voces que rigen los destinos del relato que parece imposible poner orden en su interior, tanto más cuanto que estos rasgos narrativos son difícilmente uniformes en los films y, una vez que renunciamos a permanecer en la superficial retórica, tampoco hallamos demasiadas constantes.

*Nosferatu*, por ejemplo, se abre con una voz narrativa encarnada por el competente historiador de Bremen; más tarde, una carta en clave cabalística adelanta el esqueleto de la acción posterior, un misterioso libro anuncia a cada personaje cómo desentrañar la situación, etc. *Der müde Tod* presenta una historia marco y tres historias contenidas, todas ellas dispuestas con la misma estructura atemporal e idénticos resultados estructurales; sin embargo, esta disposición se torna enigmática cuando descubrimos que tales historias han surgido en un instante no transcurrido, originadas por un encuentro no vivido y motivadas por la lectura de un texto cuyas coordenadas narrativas no son jamás explicitadas<sup>2</sup>. Que films

<sup>2</sup> Puede consultarse el capítulo decimoquinto en el que se explica el caso de *Faust*. Los ejemplos son innumerables, tal y como demuestra su pervivencia en una película tan tardía como *Das Testament des Doktor Mabuse*, cuyo estudio emprendemos en el último capítulo.

7. Das Wachsfigurenkabinett.



como Tartüff estén enmarcados o que un sinfín de películas exóticas también recurran al procedimiento en cuestión (*I.N.R.I.*, *Lebende Buddhas*, *Das Wachsfigurenkabinett*, *Schatten...*) revela a las claras el gusto, en estos casos reducido a lo más superficial, por las estratificaciones enunciativas.

Pero si observamos más de cerca el resultado que implica la diversidad de procedimientos apuntados respecto a la narración, descubriremos sin lugar a dudas que el fenómeno común que produce esta proliferación de relatos consiste en la inestabilidad general de las distintas instancias. En efecto, el primer rasgo determinante, desde este punto de vista, radica en que las certezas y los asentamientos de los registros anteriores comienzan a temblar y a menudo se tornan imposibles de determinar. En pocas palabras, lo definitorio no está en la variedad de registros narrativos, en las separaciones virtuosas existentes entre distintas enunciaci-ones; lo particular reside en la incertidumbre constante del lugar desde el que se habla, de la entidad misma que cada una de estas historias ocupa en la estructuración de los films, en el lugar desde el cual tiene lugar la enunciación y la génesis del relato. Es el estatuto de cada historia lo que está en juego y, por ende, los desdoblamientos provocan y acentúan la falta original. Sólo entonces descubrimos que las relaciones de las distintas historias suelen hallarse desdibujadas o imperfectamente clausuradas por sus referencias y encabalgamientos mutuos, por el contagio de estructuras, por la fuga misma de elementos figurativos. Todo esto podría ser definido, si sólo albergáramos un deseo de aproximación poética, como sombras del relato, espejos, contagios. Por supuesto, que enunciarlo así no es del todo riguroso, pero pronto comprobaremos que apunta más a la verdad de lo que ahora mismo sospechamos.

Inestabilidad del relato, decíamos. Pero esto todavía es insuficiente para ofrecernos la clave decisiva, aun si contribuye a hacerla emerger, pues falta lo determinante: el relato que se especulariza a cada instante, cuyos registros no se hallan firmemente determinados, es un relato aquejado de deficiente clausura y la clausura es, a la postre, lo único que permite en un sentido estricto otorgar y distribuir el sentido. Y es que este relato resbaladizo e incierto no sólo está débilmente determinado por sus registros, sino que mantiene igualmente fracturadas sus conexiones. Este sí es de todo punto un gesto relevante: las conexiones, los engar-

ces del relato, aquéllo que, en el modelo narrativo-transparente, hace avanzar a cada instante el conflicto hacia su resolución final (aunque, aparentemente, nos aleje de ella) permanece aquí extrañamente abierto a una tan múltiple como indecisa continuidad. En suma, hace falla la clausura, esa posibilidad terminante de otorgar sentido a las fases, de determinarlas incluso; pero hace falta también el orden lógico y causal de las implicaciones.

Y, entonces, si este encadenamiento lógico por implicación presenta un déficit, podríamos preguntarnos qué rasgo de discurso rige la continuidad. No hay duda: el rasgo de discurso de que se trata en la estructura de este relato se teje por vías asociativas de signo metafórico más que por implicaciones de causa a efecto, es decir, más que por esa restricción tan particular de la metonimia de que usó la narrativa clásica novelesca y, luego, fue adoptada por el cinematógrafo desde los tiempos de Griffith. Nos enfrentamos, pues, a un hecho decisivo porque de él depende todo el resto de la construcción fílmica y, en su estado puro, del modelo. Los acontecimientos representados no se constituyen en causas que generan efectos inexorables o, al menos, que así simulan ser a ojos del espectador. No. Por el contrario, las representaciones se asocian por dos sistemas: metáfora y metonimia, es decir, por condensación y desplazamiento. Es este rasgo el que permite que una escena determinada pueda dar lugar a otra donde falta toda consecución, donde no se desarrolla lo abierto en la anterior, sino que se enlaza por una semejanza formal o por una implicación no objetivada.

Desplazamiento y condensación. No cabe duda de que éstos son los dos rasgos determinantes por los que se constituye el discurso, los ejes de la metonimia y la metáfora, pero para que ellos funcionen en la lógica narrativa es necesario que se encuentren sujetos a la clausura narrativa y que, de acuerdo con esta última, haya sido reformulada su capacidad de maniobra. No siendo así, nos encontramos igualmente con el funcionamiento asociativo propio del sueño. Aquí debe estar el nudo de la cuestión. Para plantearlo en términos rotundos: es una suerte de imprevisible encadenamiento o implicación psíquica y no verosimilizada de acuerdo con normas narrativas externas lo que provoca las sucesiones y, en este proceso, el relato parece abismarse a cada momento, perder pie y ofrecerse continuamente abierto, sin clausura, pese a que un repentino corte simule la vuelta al orden.

Ahora bien, si meditamos serenamente sobre este último rasgo, descubriremos enseñada que su valor es mucho más vasto que el que se deduce de nuestras palabras, pues esta forma asociativa de funcionamiento que aquí sustituye a una lógica narrativa posee la enorme virtud de arrojar nueva luz sobre la misma figuración, sobre la configuración herméutica de los planos, es decir, alcanza también a la figuración y a todos y cada uno de sus mecanismos. Y, así, produce un efecto paradójico: por una parte, es aquéllo que garantiza y otorga sentido a la clausura figurativa que señalábamos al principio; por otro, permite efectivas fugas de aspectos diversos de la figuración. Lo que sucede es que dicha figuración no se conecta por encadenamiento de planos, sino que lo hace por el mismo esquema de asociaciones que descubriríamos en el tratamiento narrativo. Sólo desde este punto de vista es operativo señalar la inestabilidad de la figuración, el hermetismo y las inconexiones, así como la deficiente clausura.

Un discurso, por consiguiente, en el que todo está virtualmente en contacto con todo, en el que las fronteras entre los objetos y los sujetos no han sido legisladas, un universo donde —la coincidencia es significativa— lo humano y lo inhumano se encuentra incluso mal definido, donde el objeto vive, espía, donde el sujeto se desdobra, donde la ley del lenguaje no ha sido impuesta y, por tanto, no ha conseguido operar activamente la discriminación. No es nada difícil deducir que todos los elementos de la figuración, tanto como los narrativos, se encuentran dominados por esta devoración que caracteriza al registro de lo imaginario, de la relación dual, donde los trastornos del lenguaje son su metáfora más fecunda. Pero ¿quién organiza este discurso asociativo? Desde luego una voz que se rige por tales criterios, a saber, una voz presa en el registro imaginario.

A tenor de lo dicho, sería realmente muy sencillo establecer una conexión, por demás frecuente y verificable en la práctica, entre dichos trastornos del lenguaje y la voz delirante que guía los destinos de muchos films que se someten en buena medida a este modelo. Ahora

bien, conviene ser precavidos y no dejarse engañar por las apariencias, pues de lo que se trata aquí no es de la justificación de un discurso por la puesta en marcha —por embrague y desembrague— de una voz que se atribuye el registro primero y virginal del relato, sino que debe apuntarse más bien a la estructura misma de este discurso. Dicho con otras palabras, no hablamos del sujeto de la enunciación en la medida en que éste aparece como narrador en el texto, sino del proceso mismo de la enunciación, el cual produce sus marcas delirantes en las conexiones del discurso y sólo en una fase posterior tiene relevancia decidir si puede remitirse o no a un narrador determinado. Sería un lamentable error exigir en el modelo una justificación interna, por desdoblamiento narrativo, de los trastornos de lenguaje a que aludíamos (fracturas causales, relaciones especulares, contagios). De hecho, muy pronto se advirtió que, o bien este modelo incurría en la repetición de una fórmula que podría ser denominada «caligarismo» por tratarse de «historias contadas por delirantes», o bien se recurría a dicho «caligarismo» por la vía de la decoración sin más apelativos. Aun si el «caligarismo» es la representación más elocuente y explícita de lo que decimos, lo es sencillamente porque exhibe los hilos que en otros casos permanecen encubiertos.

Concebir, después de todo, el modelo por la exigencia del delirio es tomar lo accidental por lo determinante. Y, efectivamente, este discurso sin conexiones lógicas, plagado de mecanismos que se encuentran igualmente en el trabajo del sueño y en el delirio del psicótico, es la característica definitoria y no en manera alguna su justificación (figurativización) narrativa. En otras palabras, este discurso formado por la relación imaginaria, tanto —hipotéticamente, al menos— en la figuración como en sus conexiones secuenciales, encuentra su grado puro, tal vez, en aquellas escasas manifestaciones en las que todo esto se encuentra motivado desde el interior del relato, pero, del mismo modo, una lectura atenta revela fácilmente que, en la mayoría de los films que asumen este mecanismo, la justificación narrativa es, en el fondo, profundamente deficiente, siendo incapaz de resolver todos los problemas planteados. Que la figura del narrador exista o no es, desde luego, una posibilidad que debe ser contemplada en el análisis concreto de cada film, así como ha de ser atendido el proceso de desdoblamiento de la narración. Pero no es esto lo determinante, sino, más bien, la existencia efectiva de una lógica discursiva construida por movimientos reticulares que, para avanzar, quedan apresados en una maraña de conexiones donde hacen falta las discriminaciones claras que el lenguaje, sólo el lenguaje, hizo posible para la humanidad.

El lector puede reparar en algunos films cuyas conexiones son menos evidentes que las del consabido *Das Cabinet des Doktor Caligari*. Piense, por ejemplo, en la lógica de *Doktor Mabuse. Der Spieler*: ningún narrador hay presentado ahí, ningún desdoblamiento es explícito en el terreno enunciativo. Y, no obstante, la lógica por la que camina el film anuncia esta demiurgia más allá de las formaciones narrativas: un demiurgo se encubre tras distintas máscaras, tras distintas acciones que otros llevan a cabo, todos sienten su peso. No otra cosa sucede con el eje vertebrador de *Spione, Haggi*. Y ¿qué decir de este *Das Testament des Doktor Mabuse* en el cual la lógica del folletín se ha metamorfoseado hasta adquirir toda una implacable multiplicación de signos de un cuerpo vacío, un cuerpo que habla y se expresa a través de otros cuerpos y otras voces? Y, en no menor medida, volvemos a un film como el espléndido *Nosferatu*, donde el minucioso e inapelable montaje delirante no puede jamás ser agotado por sujeción a la voz de aquel competente historiador de Bremen mencionado en el primer cartel, como tampoco a Hutter ni al vampiro, ni a ningún otro ente figurativizado en el film. En suma, explicar al demiurgo por su figurativización es una incorrectísima reducción en la que no podemos caer: las características del modelo son, en el fondo, características del discurso y, desde ahí, nos permiten leer de nuevo y otorgar nuevo sentido a los rasgos de la figuración, imposibles de interpretar si limitamos su lectura a la proyección del punto de vista interno.

En este momento ya nos sentimos capacitados para volver sobre un aspecto que dejamos abierto con anterioridad. Indicamos que el hermetismo del plano parecía sugerir la autarquía del mismo, su reducción a una figuración hipertrófica, repleta. En realidad, ello se producía por un doble efecto del que sólo retuvimos una primera fase: la del hermetismo. La otra consistía en la apertura a un fuera de campo, que no podía —tal era su particularidad—

ser definido por su concomitancia con otro espacio cercano. No, este fuera de campo aludido era metáfora de la demiurgia, en la medida en que el síntoma es metáfora. Y, abriéndose a un fuera de campo, lo hacía paradójicamente negando lo cercano y proyectándose hacia todo lo demás, hacia el mundo mal organizado de las proyecciones, de los contagios, de la devoración. Así como Cesare es devorado por el decorado que lo figura, así como el doctor Baum es penetrado por el cuerpo de Mabuse y, antes fascinado por su voz, así el relato demiúrgico hace planear sobre cada uno de estos espacios inconcebiblemente clausos un fuera de campo constante, que no los abandonará jamás, cerca y lejos, porque el pensamiento delirante no ha aprendido estas distinciones del lenguaje común, o al menos, las resuelve sin ayuda de él o, si así se prefiere, realiza el lenguaje en la clave imaginaria que le es ajena por definición. Y es que el plano del modelo hermético-metafórico es, más que un plano cerrado, un plano aquejado de forclusión: todo en él es metáfora de su exterior, pero, por la misma razón, ese exterior es irrepresentable. Ocupado militarmente por un sinfín de significantes, éstos no actúan como tales, porque aquello que podría otorgarles su sentido, su orden, está vacío. El orden en que se juegan no es sino un agujero negro. Y ¿no es lo siniestro este agujero negro de la psicosis de que tanto nos hablaron algunos films alemanes<sup>3</sup>.

Un ejemplo nos lo explica con claridad. El vampiro de Nosferatu no es casi nunca elidido a lo largo de todo el film. No hay rastro alguno de temor al representar a este personaje filiforme, anguloso, gótico y acaparador del encuadre. En cambio, en los momentos cruciales de la agresión, en los instantes en los que su figuración presumiblemente es invadida por algo incomprensible y extraño, los rostros de las víctimas suspenden una mirada fuera de campo sin que contracampo alguno nos ayude a descubrir el motivo que petrifica sus miradas. En estos momentos, y sólo en ellos, el vampiro no puede ser figurativizado. En ellos se condensa un terror que no se agota en el objeto de la agresión en cuanto actante físico. Sólo esos rostros presos del terror e inmóviles de Hutter o su esposa aparecen ante nosotros cuando sobre ellos se cierne una sombra, expresión del momento límite de la representación.

## El dominio histórico del modelo

Si el desarrollo anterior tenía la misión de caracterizar sincrónicamente el modelo hermético-metafórico, en su definición más coherente, los ejemplos, en consecuencia, han sido utilizados únicamente a título de ilustración de dichas tendencias. Es, entonces, de todo punto necesario situar ahora las coordenadas históricas en las que este proyecto espectacular se ubica y deshacer algunos equívocos que pueden surgir de su inscripción en la historia. Y ello porque, a diferencia de los dos modelos cuyo estudio vamos a emprender a continuación, este «específico weimariano» ocupa un abanico de tiempo relativamente mucho más breve, en el cual ya no ejerce un dominio, sino incluso en el que es fácilmente perceptible y analizable. En realidad, su período de mayor relevancia oscila entre 1919 y 1924, si tomamos la precaución de no exigir a tales fechas rigor terminante alguno. Lo cierto es que, examinando el film alemán de estos años, se descubren con facilidad manifestaciones muy distintas de esta latencia.

Es claro, por tanto, que, si bien la particularidad de cada manifestación es empresa que deben resolver los análisis textuales, es conveniente distinguir entre, al menos, tres estratos en los que es posible reconocer el modelo, aun en el período de su mayor influjo, cada uno de los cuales suscita problemas y apreciaciones distintos. Así pues, entre 1919 y 1924, advertimos, en primer lugar, una influencia que podríamos calificar de directa y fuerte, una presión que deja huella indeleble en múltiples films y a partir de la cual hemos podido en realidad inferir el modelo. Es ello perceptible particularmente y, de hecho, son su campo de ejercicio principal las películas de voluntad pictorizante donde se funde la evocación barroca o romántica con la formalización de los encuadres, o también es reconocible con facilidad en aquéllas otras que apelan a las telas pintadas para construir sus decorados com-

<sup>3</sup> Lo siniestro era situado por Freud del lado de la neurosis como es explícito en su texto «*Das Unheimliche*» que data de 1919. Los trabajos de Jesús González Requena, sólo en parte publicados hasta la fecha, sitúan lo siniestro como una desgarradura del sentido propia de la lógica psicótica. Esta es la fuente de nuestro tratamiento y de ella somos deudores.



8. Faust.

pactos y antinaturalistas, apoyados en ocasiones por la misma abstracción en la interpretación de muchos actores. Como hemos podido ver, el período dorado de ese modelo no suele rebasar la fecha superior señalada, sino que, por el contrario, hacia dicha época tan sólo sobrevive un reducidísimo porcentaje de films. Ejemplos como *Faust*, *Metrópolis* y algún otro son, de hecho, resabios del gran estilo U.F.A. que se presentan, en este sentido, anclados a un tratamiento arcaizante de la imagen precisamente con la voluntad explícita de mejor exportar la «especificidad alemana» y resistir la competencia de los films norteamericanos. Y, del mismo modo, el segundo *Der Student von Prag* o incluso algún otro se justifican explícita y exclusivamente como remakes en un momento en que, con excepciones como la de *Alraune* u otros films fantásticos de la segunda mitad del decenio, el género y las tendencias de montaje anteriores se encuentran ya en franca inferioridad y se presentan a las claras como una rareza en la pantalla alemana.

En segundo lugar, distinguimos igualmente un influjo más indirecto o distante de este modelo y, por tanto, menos fácil de discriminar. Se hace éste reconocible en aquellos films procedentes de la tradición, desde el *Kammerspiel* hasta los films de trajes o históricos o incluso las comedias primitivas. En todos estos casos, nos encontramos con una influencia más confusa y, si se quiere, pactada con otros modelos que son incluso dominantes respecto al hermético-metafórico. Tanto es así que nada nos induciría, a partir de su análisis, a inferir el modelo <sup>4</sup>. Pese a todo, la renuncia a la segmentación —siempre relativa— viene acompañada por un trabajo de atmósfera con la iluminación y la disposición del decorado que revelan, pero no mimetizan, las fuentes escénicas de las que proceden al tiempo que obedecen a las constantes mínimas de este modelo. Esto plantea un problema específico que podría ser interrogado del siguiente modo: ¿no se tratará aquí de primitivismo en lugar de una manifestación del modelo hermético-metafórico? Detengámonos brevemente en esta consideración.

<sup>4</sup> Particularmente el tratamiento lineal de la narración y la opción por la continuidad de los planos se adscriben decididamente al modelo narrativo-transparente.

En efecto, existen algunas coincidencias superficiales entre nuestro modelo hermético-metafórico y los rasgos de primitivismo que descubrimos en estos films. Es claro que la autarquía de cada plano, la renuncia a la continuidad y, en el mejor de los casos, la consideración del film como una sucesión de cuadros, son rasgos de primitivismo que parecen estar cerca de la consideración del plano en nuestro modelo. Por demás, también el carácter inaugural de este modelo, su «superación» progresiva en los años posteriores parecen coadyuvar a esta idea de primitivismo, si tenemos en cuenta que el film alemán obtuvo un desarrollo bastante tardío. Sin embargo, la imagen de la que aquí tratamos se distingue de la primitiva en multitud de factores, fundamentalmente en los siguientes: en lugar de una imagen acéntrica, obtenemos una imagen ultracentrada, en lugar de una imagen azarosa, nos hallamos ante una producción hipertrófica del discurso, en lugar del encuentro con el exterior, nos tropezamos con la más radical evacuación de cualquier exterioridad, en lugar de una imagen abierta, por último, nuestro modelo representa la imagen más clausa posible. Es de todo punto evidente que no puede hablarse de primitivismo en esta situación y que, en todo caso, se trataría de algo bastante más complejo.

Ahora bien, la distinción realizada arriba no contradice un hecho general producido en toda Europa y que en la Alemania de los años veinte tuvo una particular manifestación: el peso de las tradiciones cultas artísticas (pintura y teatro, básicamente), tal vez logró imponerse y forjar una forma compacta en contradicción con la narrativa literaria. Que la procedencia de los actores y directores cinematográficos de los años veinte lleve el signo del teatro, con la escuela de Reinhardt a la cabeza, no parece casual. Que los decoradores y los arquitectos filmicos procedan tan directamente de la pintura y la arquitectura de vanguardia, aun si se mostraran eclécticos en sus proyectos para el cine, tampoco carece de valor histórico. No tenemos, por tanto, nada que oponer a esta idea según la cual el modelo hermético-metafórico podría haber tenido su origen, históricamente hablando, en el encuentro, imposible en Hollywood por ejemplo pero inexistente igualmente en el resto de Europa, entre las tradiciones artísticas burguesas y vanguardistas y el nuevo cine. Aún si ello no fue tan mayoritario como los documentos que hoy han sobrevivido nos pueden hacer sospechar, es evidente que resulta admisible esta hipótesis. Pero ello no está en contradicción alguna con la caracterización teórica, la cual se mantiene a enorme distancia de cualquier tratamiento apto para ser tildado de primitivo.

En tercer lugar, y después de esta disquisición, podemos distinguir un último estrato en el que se manifiesta el modelo estudiado durante estos cinco años. En éste no existe coherencia del modelo, sino que, por contra, en un marco inadecuado, esto es, en un film de tendencia narrativa lineal, descubrimos esporádica e incomprensiblemente formaciones espaciales que nos remiten a nuestro modelo. Tal vez por ello resulte tanto más significativo advertir, fuera del contexto necesario y coherente, estas suspensiones repentinas de la narración, estas plasmaciones pictorializantes que, acto seguido, desaparecerán del mismo modo en que habían surgido. La práctica totalidad de los films alemanes de Murnau o Fritz Lang, buena parte de films exóticos o de aventuras, sobre todo cuando cuentan con depurados técnicos, muestran por momentos, integrados o no en las pautas anteriores, una tendencia llamativa a la detención; situación absolutamente incomprensible desde el punto de vista histórico, si no se tiene presente la enorme relevancia que adquirió el modelo durante estos años.

Hemos distinguido, sin perjuicio de los matices que introduciremos en la segunda parte de este libro, tres estratos distintos en la manifestación de este modelo durante el período de su dominio. Por supuesto, es posible igualmente distinguir todos los grados que el lector desee o su extensión a otros rasgos restantes, pero para ello se precisaría, no ya de una clasificación, sino de un análisis particularizado de cada film <sup>3</sup>. Y tampoco cabe la menor duda de que, más allá del período áureo de este modelo, también podremos descubrir múltiples manifestaciones del mismo, hecho que nos confirma que hablamos de una pérdida de hegemonía histórica hacia 1924, pero en absoluto de su desaparición. Lo que deseamos en esta ocasión es hallar los ecos del modelo mucho más allá de aquellos films en los que resulta fácil su reconocimiento, total o parcial. Pero tampoco esto nos basta, pues, pese a ello, la descrip-

<sup>3</sup> Todo esto posee un valor de ejemplo. Lo mismo podría aplicarse a la inestabilidad de la narración, la cual puede descubrirse en multitud de películas que, sin embargo, no se rigen por los patrones espectaculares del modelo.



9. Hintertreppe.

ción permanecería todavía demasiado estática a pesar de las distinciones efectuadas. Vayamos, pues, con la evolución.

También la sucesión de los géneros y las modas de «época» contribuyen a ilustrar los avatares de este modelo durante estos pocos años. Así, se produce una curiosa coincidencia: algunos géneros nacidos con anterioridad a 1919 adoptan, a partir de esta fecha, una tendencia más marcada a la densidad del espacio, como sucede en los films históricos o de trajes. Pero, igualmente, el trayecto de ciertas concepciones genéricas, como es el caso paradigmático del *Kammerspielfilm*, da perfecta cuenta de la disolución creciente de la atmósfera del plano en la continuidad del raccord y en la sustitución de la abstracción por una verosimilitud más próxima al modelo narrativo-transparente. Es así como puede leerse —y aclaramos que no es pretensión nuestra incurrir en linealismos de ningún tipo— el itinerario que media entre *Scherben* o *Hintertreppe* y *Der letzte Mann*, film extremo en términos de flexibilidad de montaje, pero todavía ubicado por los historiadores en el ámbito del *Kammerspielfilm*. Tal



situación fronteriza será ya absolutamente irreconocible en *Varieté*, construido en un universo que nada tiene que ver con el *Kammerspießfilm*, pese a ser de algún modo consecuencia directa de los aspectos formales investigados en el film de Murnau. No insistiremos sobre el particular porque a ello dedicamos un capítulo completo, pero podemos añadir, para mayor abundamiento, la transformación por esas fechas en los llamados films de la calle, desde el inaugural *Die Strasse*, plenamente recreado por obra y arte del espíritu *Kammerspießfilm* y el siguiente *Die freudlse Gasse* que escora hacia la dinamización de todos los significantes y la linealización del desarrollo de los restantes *Strassenfilme*.

En suma, hacia 1924 se producen situaciones muy curiosas en el cine weimariano que son explícitos síntomas de la pérdida de la hegemonía histórica del modelo hermético-metafórico y que acabarán por reducir su peso a una presencia marginal o decorativa. En primer lugar, desaparecen prácticamente los géneros de signo pictorizante o teatralizante; tiene lugar, en segundo lugar, la transformación del *Kammerspießfilm* —su desaparición— y de los «films de la calle»; en tercer lugar, el uso y abuso de la intertextualidad artística, la búsqueda de fuentes iconográficas en las artes cultas, cede a un influjo poderosamente creciente: el novelístico. Pero estos hechos no son sino la expresión de otros de mayor alcance: la apertura interartística del cine alemán a dos fuentes distintas, de influjo desigual pero de imprescindible consideración. La primera de ellas es, indudablemente, el cine norteamericano, el cual comienza a penetrar sistemáticamente a través de las fronteras germanas. La aceptación de Plan Dawes por Alemania, su ingreso en el sistema financiero de los Aliados tuvo serias repercusiones en el mercado cinematográfico, desde la primera sería crisis de la industria cinematográfica germana hasta la necesidad de expansión de los estudios alemanes más allá de las fronteras naturales. No cabe duda que el influjo de este modelo narrativo institucionalizado por Hollywood y que ahora invadía las pantallas alemanas iba a detectarse de un modo tan radical que incluso los estudios alemanes se pusieron a la cabeza de su vertiente experimental, con el uso libre de la cámara y la supresión de los carteles. A pesar de todo, sería un error identificar este influjo norteamericano con un modelo único. Por ello preferimos hablar de modelo narrativo-transparente, ya que éste, normalizado sobre todo en la práctica cinematográfica hollywoodense, ya se encuentra en formulaciones embrionarias presente en el período 1919-1924 en Alemania, como podremos detallar en el capítulo siguiente.

Pero una segunda influencia comenzaba igualmente a hacerse notar. La Exposición Internacional del Cine de Vanguardia celebrada en Berlín en 1925, con la impactante proyección de *El acorazado Potiomkin*, fue un síntoma, ilustrativo y elocuente, de la pregnancia creciente del cine alemán a las tendencias de la vanguardia que, como ya dejamos escrito en el capítulo tercero, habían encontrado en Berlín un fermento adecuado. La vía de entrega del constructivismo y de las vanguardias soviéticas en general fue confusa y tamizada por las técnicas de la cultura masas. Pero en este ambiente, cuya manifestación más ambigua fue la Nueva Objetividad, era claro que una influencia distinta, opuesta por tantos conceptos a la narrativa hollywoodense, también se dejaba sentir. Que el cine alemán la recibiera en muy contados momentos no es óbice para reconocer que estaba realmente en el ambiente. Y entre el modelo narrativo-transparente y la entrada en juego de éste que hemos denominado analítico-constructivo, el modelo hermético-metafórico hubo de ceder su predominio histórico para colocarse en lugares más discretos.

Que aquí se inicie una etapa de producción en serie, de mecanización de la producción de films, que los historiadores interpreten este declive del modelo analizado como una crisis mortal del cine alemán es algo sobre lo que no nos pronunciaremos, pues pertenece al campo de las opiniones personales. Pero levantar acta de esta defunción, ya sea en 1925 o en 1927, hablar de este período como de agonía supone —como ya hemos podido comprobar al repasar la historiografía— una dimisión histórica y una declaración de impotencia para entender que todo, especialmente en estos críticos instantes, vive en el conflicto <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Es sabido que la mayoría de los historiadores escriben por estas fechas el epitafio del cine alemán, haciéndolo coincidir con la caída en la hegemonía de lo que nosotros denominamos modelo hermético-metafórico.

## Capítulo sexto: EL MODELO NARRATIVO-TRANSPARENTE

### Algunas precisiones sobre la extensión del modelo

El modelo que pasamos a definir a continuación presenta considerables dificultades, tanto en su caracterización sincrónica como en la delimitación del período histórico al que se aplica. Ya de entrada, si el modelo hermético-metafórico había nacido al calor de las producciones germanas, en cuyo interior resultaba plenamente reconocible, aun a pesar de no limitarse a él, y poseer incluso formalizaciones en el cine sueco anterior que aquí no hemos mencionado, esto no sucede con el que pasamos a estudiar ahora. Por contra, este modelo narrativo transparente resume, en su grado más incontaminado, las características de lo que se ha dado en llamar el «cine narrativo clásico», el cual no parece haber obtenido en el cine alemán su más rica y modélica plasmación. Si bien esto no debiera importarnos demasiado en sí, no podemos evitar el reconocimiento de que la amplitud del universo al que puede aplicarse este modelo presenta un problema adicional de adecuación. En suma, nos encontramos ante dos series de problemas que amenazan con reducir a la inoperencia nuestra investigación acerca del modelo: por una parte, el hecho de que —aparentemente, al menos— no es el cine alemán su lugar más significativo de plasmación; por otra, que en su enorme extensión este modelo parece campar por sus respetos a lo largo de la práctica totalidad de la historia del cine, hasta el punto de constituir su cuerpo central, al margen del cual a menudo da la impresión de sólo existir contestaciones, primitivismo y las más o menos escuetas y recientes escrituras modernas.

Por supuesto, en estas dos apreciaciones hay mucho de impresionismo y poca exactitud, pero no por ello dejaremos de advertir que algo de verdad encierran. Será, en consecuencia, necesario establecer cuidadosamente la caracterización en sus distintos matices, lo que supone añadir particularidades que en el modelo anterior resultaban innecesarios o que respondían a subdivisiones del modelo. Y esto no tanto por reconocimiento de la debilidad de sus rasgos abstractos y generales —todos ellos perfectamente coherentes, como veremos—, sino porque la realización de las tendencias del modelo sufre una considerable transformación histórica y de ella depende en buena medida su ajuste y utilidad para nuestros fines. Ello, no obstante, no debe ir en detrimento de lo abstracto de la definición, por lo que habremos de separar y hacer comprensible al lector la distancia que media entre las tendencias más generales del sistema (amplísimo en el tiempo y abstracto en su sincronía) y sus formulaciones distintas no tanto textuales (éstas pertenecen a un grado todavía segundo), como pertenecientes a la generalidad del modelo dominante en cada época. Téngase, por tanto, presente esta operación que consiste en introducir variantes muy significativas en el interior del «círculo representacional» al que nos referimos. Nuestro objeto de estudio ha de consistir en explicitar las intenciones espectaculares del sistema en su sentido más abstracto, pero matizar, acto seguido, las particularidades, también abstractas, pero de un

grado inferior de generalidad, cuando hablamos de este modelo tal y como puede ser inferido de los textos filmicos weimarianos. De hecho, en el grado máximo de generalidad, nos encontramos aproximadamente con aquéllo que vimos calificar a Noël Burch con el nombre de modo de representación institucional y que fue revisado críticamente en el capítulo segundo de este libro <sup>1</sup>.

Para ser algo más claros, diremos, adelantándonos al desarrollo posterior, que la tendencia a la invisibilidad de la voz enunciativa y la economía general del *raccord*, así como la construcción de un espacio habitable por el espectador en la ficción son rasgos irrenunciabiles del modelo (lo cual no supone que no puedan hallarse en conflicto con otros). Es decir, que tales premisas no pueden ser cuestionadas sin poner en tela de juicio la economía del edificio. Sin embargo, el grado de formalización de esta invisibilidad, el dispositivo de *raccords* en funcionamiento, lo depurado de las figuras de montaje, incluso la naturalización del sonido, caso de existir, son factores variables y, desde luego, no tienen por qué hacer peligrar la hegemonía del modelo. La estratificación de que hablamos, esta mediación entre el dispositivo más genérico y formaciones históricas más matizadas, resulta, dada la extensión y variables del modelo, imprescindible mientras era de todo punto innecesaria a la hora de abarcar el modelo anterior.

Ahora bien, la particularidad esencial de este modelo, el hecho que lo torna tenazmente resistente al análisis y, a veces, realmente impenetrable, no radica exclusivamente en el extensísimo abanico temporal en que ejerce su dominio, sino, sobre todo, en la carga naturalizadora que implica, en su —digámoslo con palabras rápidas— identificación con el cine en general. Y es que siempre que al escribir cualquier historia del cine, al intervenir sobre el carácter estético del séptimo arte o al enumerar las complejas particularidades del montaje, se ha supuesto la existencia de un progreso cinematográfico hacia su madurez, los autores en su conjunto han pensado en este modelo, tanto en lo que respecta al punto de llegada y plenitud como a la más acabada gramática cinematográfica. Nos encontramos, pues, ante una especie de programa normativo muchas veces legitimado con valor de ley, pues con él se han juzgado frecuentemente delitos de coordinación, de narratividad u orientación del espectador. Es en este modelo, como se deduce con facilidad de lo anterior, donde la metáfora lingüística más simple (la gramatical) y la jurídica o legislativa se dan cita y se compenetrán para lanzarse a un largo recorrido por la historia. Como señalábamos en el curso del capítulo segundo, caracterizar teóricamente y estratificar debidamente en la historia son dos operaciones complementarias que tienen como enemigo principal la gramaticalización que imponen los tratados de montaje (inmunidad a la historia) y el carácter de ley que impone su uso, su rigidez.

## El régimen de la coordinación y la metáfora del *raccord*

Un primer rasgo espacial define a este modelo por rigurosa oposición respecto al anterior: mientras allí regía el hermetismo y la clausura figurativa del plano, aquí se instaura una cuidadosa operación según la cual el espacio de referencia se obtiene por la articulación de todos los fragmentos del mismo —planos— que han sido representados. No se trata, en realidad, tan sólo de que el espacio sea homogéneo, sino de que dicha homogeneidad es construida a través de una discontinuidad técnica y lingüística —los planos—. Pero —he aquí el rasgo decisivo— tal discontinuidad real ha sido cuidadosamente borrada por la intervención del montaje. En otras palabras, si el montaje fue definido por nosotros más arriba por su toma en consideración de la discontinuidad y heterogeneidad del material compositivo, el trabajo fundamental emprendido por este modelo radica en el borrado de tal discontinuidad y, en consecuencia, en el borrado de las limitaciones del encuadre (imperceptibilidad de sus bordes, continuidad del campo más allá de lo figurado, reversibilidad de

<sup>1</sup> Además de los planteamientos teóricos de Noël Burch, tenemos una coherente y alternativa elaboración que sí aborda sin huidas de ningún tipo la caracterización del modelo narrativo clásico hollywoodense, si bien desde una perspectiva histórica. Se trata de la contribución de David Bordwell al libro escrito en colaboración con Kristin Thompson y Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

lo visible...)). Dos rasgos complementarios se nos presentan entonces: desplazamiento de la percepción del espacio desde el plano a la intersección de los mismos planos, es decir, declaración de la insuficiente figurativa del plano y, por otra parte, imperceptibilidad de tal operación o, mejor, borrado de las aristas que podía dejar abiertas tal discontinuidad. Esto ha llevado aparejado una primera depuración significativa del plano, definido por una transparencia figurativa situada en las antípodas de la hipertrofia que caracterizaba al modelo hermético-metafórico.

En otras palabras, la nueva unidad sobre la que decide trabajar este modelo es la secuencia, y ello posee un sentido adicional, pues se trata de elegir una unidad de acción. Este hecho merece toda nuestra atención, pues en él reside el objetivo a cuyo servicio se pone toda la capacidad retórica del modelo: retener una unidad de la historia, de la acción, olvidando las unidades discursivas que la hacen posible, no es, a fin de cuentas, sino el lógico resultado espectacular de la imperceptibilidad de la discontinuidad. Significa esto que las acciones representadas poseen una segunda transparencia, de acuerdo con la cual no se evocan hechos de discurso, sino que se revela la existencia de una continuidad y homogeneidad aparentemente anteriores a la propia figuración. Esto es, por supuesto, una ilusión, pero en dicha ilusión se basa la estrategia del modelo. Hemos alcanzado, pues, el término de transparencia provisto de una doble dimensión: por una parte, figurativa, ya que, frente a la opacidad del modelo anterior, en el cual todos los significantes, privados de impresión de realidad, remitían infatigablemente a las redes que los conectaban sin poder desbordar la estructura, aquí nos encontramos ante la necesidad de reconocer en un sentido primario la mayoría de los significantes de la figuración, en la medida en que se atienen a las convenciones de la representación pictórico-fotográfica dominante desde tiempo atrás.

Pero, además, el término transparencia alude también a la naturalización de los engarces entre los planos. Pues si la materialidad del plano no es percibida como tal es porque esta unidad ha quedado borrada, disuelta, por el montaje. Ello se debe a que la transparencia anterior no se agota en la apariencia de neutralidad de la representación de cada plano, sino que apela infatigablemente a una continuidad, en su proyección, mejor, hacia los planos contiguos. Es en esta vocación sintáctica en donde se resuelve la relación metonímica de los planos: cada uno demanda una continuidad, ya sea por exigencia de la figuración, por la promesa de mejor contemplar la escena o por cualquier otra razón. Pero aquí no podemos ser engañados en absoluto: esta exigencia de mejor ver o esta proyección sobre los planos contiguos no es natural —pues es obvio que no coinciden en todos los modelos de representación—, sino que se encuentra, más bien, naturalizada, es, en última instancia, un efecto de discurso.

Ahora bien, esta caracterización de la transparencia figurativa y de la transparencia sintagmática al nivel de la relación entre planos (todavía hay una tercera que examinaremos más tarde) es profundamente coherente, pues responde a un desplazamiento que se produce desde la densidad del plano —característica del primer modelo, pero, en un sentido diferente, también presente en formas primitivas del cinematógrafo— hasta la percepción narrativa de la unidad de acción secuencial. Y ello requiere un considerable utillaje provisto por las gramáticas del montaje clásico, cuyo punto central es la economía del *raccord*. Este término francés que significa relación y que pone por encima de toda otra calidad discursiva su efecto de borrado, de enganche entre los distintos planos. Tras esta noción, la cual responde tan plenamente a la transparencia, se encubre también una función precisa asignada al espectador y una consecuencia intersecuencial que obtienen la más plena coherencia dentro del modelo. Vayamos, sin embargo, a destripar este concepto de *raccord* que ha sufrido tal vez el más elevado peso de naturalización a lo largo de decenios de teorías del montaje, historias del cine, gramáticas del mismo y análisis concretos de films, hasta el punto de que se ha querido ver en él la regla de oro del relato fílmico y, por extensión, del cine mismo.

«*Raccordar* —nos dice en su clásico libro Karel Reisz— quiere decir unir dos planos de manera que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos, que rompería la ilusión de estar viendo una acción continuada»<sup>2</sup>. Efectivamente, están aquí

<sup>2</sup> Karel Reisz: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1960, p. 194. El término en el que insiste el texto original de Karel Reisz es doble: «*smoothness*» y «*matching*». Aunque el sentido de ambos se refiere a la fluidez y al engarce, la traducción sintáctica de ambos es la de «*raccord*». Véase para estas comprobaciones, Karel Reisz, *The Technique of Film Editing*, London, Focal Press, 1953.

puestos los elementos fundamentales: coordinación, ilusión e invisibilidad del corte que se produce entre los dos planos. La expresión de Edward Dmytryk en un texto más reciente añade, en este sentido, una valoración más llamativa por su inocencia: «Si el film está bien rodado y bien montado, el espectador lo percibirá como un cuadro en movimiento que parece fluir en un continuo e ininterrumpido movimiento de una parte de la película»<sup>3</sup>. No caeremos en la tentación, verdaderamente intensa, de pasar revista a otras declaraciones, a veces más cándidas, a veces más disparatadas, que abundan en multitud de libros, pues ello nos alejaría de nuestro cometido. Pero, a no dudarlo, hay que ver en los equívocos generalizadores que se gestan aquí el inicio más ingenuo de todas las concepciones sobre el lenguaje cinematográfico, el código del montaje y las más variopintas metáforas lingüísticas, morfológicas y sintácticas, que abundan por doquier. Es así como, mucho antes de la semiótica cinematográfica, ya se hablaba de lenguaje y código, pero para designar estas normas de la buena conducta transparente que se denominan las reglas del *raccord*, cuya conculcación sólo es permitida en contadísimas ocasiones y siempre que obedezca a una razón «expresiva» (*sic*) dramática<sup>4</sup>.

Sin afán enumerador, pero con el fin de que el lector pueda comprender los disparates a que se ha llegado en las comparaciones morfosintácticas, véase la afirmación de Antonio del Amo, cuyo interés reside en representar el saber común aceptado al respecto. Para este autor el montaje es «sintaxis de una lengua o lenguaje que empieza a buscar su desarrollo...», 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». Y, avanzando en una paroxística comparación, concluye relacionando al *raccord* con «la preposición y la conjunción y las relaciones de número, género y caso, abarcando éste el movimiento entre otras cosas y su adverbialización»<sup>5</sup>.

Que también la historia del cine haya sido relatada pensando en la mismísima trayectoria y ampliación del montaje y que éste haya sido elevado a sinécdoque del séptimo arte, es algo que viene a confirmar todavía más nuestra afirmación anterior<sup>6</sup>. Es importante, empero, desglosar todo el aparato sincrónico que compone la estructura del *raccord*, no desde el punto de vista de su constitución histórica, sino desde el de su rentabilidad teórica. Convertido en la norma básica de la continuidad, su garante, vemos en seguida que su función radica en hacer posible la transparencia antes indicada a ojos del espectador. De ahí su cuidadosa ramificación o las formas concretas en que se expresa: el *raccord* de dirección, por ejemplo, permite orientar al espectador teniendo en cuenta su posición frontal a una superficie bidimensional; el *raccord* en el eje, por su parte, hace posible aproximarnos o alejarnos de la acción respetando la posición de cámara escogida con anterioridad. Este último hecho resulta sumamente significativo para las ambiciones del sistema, pues, dada la variación entre un plano y otro de la escala, es conveniente preservar todos los demás parámetros de la imagen, so pena de provocar una deficiente orientación o una molestia inmediata en el espectador. Igualmente, el *raccord* de miradas consigue perpetrar la unión más perfecta entre un plano y el siguiente, siendo frecuente incluso la sucesión de distintos planos con miradas que se cierran mutuamente el círculo espacial. En ello se advierte, de nuevo, que el objetivo radica en enmascarar la discontinuidad entre un espacio (plano) y otro por medio de una implicación causal entre ambos. Podríamos continuar, pero la enumeración que todas las teorías del montaje hacen del particular desde al menos treinta años, independientemente de su valor concreto, nos exime de ello. Si a todo ello añadimos el sistema de regulaciones secundarias, no elevadas al rango de ley, pero sí dominantes con frecuencia (ley de los 30°, por ejemplo), no nos cabrá duda de que el *raccord* es metáfora de la transparencia en lo que se refiere a la relación entre los planos. Nuestro objetivo ha de consistir en describir con cuidado la función espectacular que adquiere todo este utillaje.

Sin embargo, hay un *raccord* que expresa con singular valor todo lo que estamos intentando explicar y aún habrá de conquistar una posición muy destacada en la historización del proceso y en la contribución realizada por este cine alemán de los años que estudiamos. Nos referimos al llamado *raccord* en el movimiento. De una manera obligada (en otros tipos de

<sup>3</sup> Edward Dmytryk: *On Film Editing*, Boston, Focal Press, 1984, p. 12.

<sup>4</sup> Nuestro libro en prensa *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

<sup>5</sup> Antonio del Amo: *Estética del montaje. Cine, TV, vídeos*, Madrid, edición del autor, 1981, p. 80. Podrían citarse muchos otros textos sin que lo dicho variara en lo fundamental, particularmente si nos atenemos a los libros de didáctica del montaje, máximo exponente, por su sencillez, de las convenciones al uso. Puede consultarse, por ejemplo, en un sentido muy semejante al anterior, el libro de Rafael C. Sánchez, *Montaje cinematográfico. Arte del movimiento*, Barna, Pomaire, 1970.

<sup>6</sup> Los avatares de la historia del cine son descritos por los historiadores más lineales como un progreso de las técnicas del montaje. Como un bello ejemplo de esto, puede consultarse el clásico de Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, Barna, Lumen, 1971. Es de todo punto innecesario catalogar los ejemplos que según esta óptica proceden, pues la mayoría de historiadores clásicos pueden ser agru-

pados en estas convenciones, incluyendo a Georges Sadoul o, incluso, en parte a Jean Mitry, en cuya *Historia del cine* se advierten aplicaciones del estilo citado.

raccord no es forzoso y en la mayoría no tiene lugar), el *raccord* en el movimiento posee la particularidad de dividir una única acción, un solo movimiento (unidad de la instancia representada) en dos unidades significantes discontinuas (dualidad de la instancia de la representación). El cambio de plano que se produce implica una diferencia escalar y, en ocasiones, acarrea también transformaciones en alguno de los demás componentes de la imagen (cambio de angulación, por ejemplo). Lo curioso y emblemático de este *raccord* para nuestras premisas consiste en que la lectura unitaria de la acción determina la imperceptibilidad del salto, es decir, de las unidades implicadas en su consecución. En otras palabras, que la discontinuidad discursiva ha sido borrada por la presencia de una unidad superior, la de la historia. Pero para que el efecto de fluidez (precisamente la particularidad de este tipo de *raccord*) esté plenamente lograda, ha sido mantenido también el mismo espacio.

Y esto sí es sustancial en el proceso de fragmentación: la mayoría de los *raccords* se realizan en espacios distintos, si bien con el cometido de suturarlos. Así pues, en una primera formulación —conservada en la diacronía, pero que, no en vano, corresponde a los primeros tiempos—, el *raccord* en el movimiento se hacía coincidir con un cambio completo de espacio (recuérdense los celeberrimos *raccords* de puertas en los cortometrajes de Griffith para la *American Biograph*), de modo que la aparición de un elemento figurativo nuevo podía justificar el salto, el cual, por otra parte, preservaba por lo general el mismo grosor de escala. Pues bien, la formulación que aquí comentamos —cambio de escala sobre el mismo espacio, regido por la unidad de acción de un movimiento en sí indivisible— posee una virtud casi emblemática de representar el borrado de la discontinuidad, de explicitar cómo este modelo recubre su discontinuidad con continuidades forzosas.

Siguiendo con este ejemplo que puede servirnos de pieza de convicción para desentrañar muchas consecuencias presentes en grados inferiores en otros tipos de *raccord*, pero al servicio de idéntica concepción, nos dice Karel Reisz: «Un aspecto más difícil del problema es que las acciones y movimientos consecutivos se continúen de un plano a otro. Si un actor inicia un movimiento —por ejemplo, abrir una puerta— en un plano, el siguiente debe empezar en el punto en que terminó el anterior. Si el montador une los planos de forma que parte de la acción se realice en los dos planos, producirá un efecto antinatural. Igualmente, si suprime una parte de la acción —por ejemplo, cortando el plano en que está la puerta a medio abrir para iniciar el otro con la puerta cerrada—, habrá un salto en la continuidad y la transición no tendrá *raccord*»<sup>7</sup>. Efectivamente, esto es así, aunque no puede bastar, ya que existen —el mismo Reisz nos lo señala en otra ocasión— varios modos de concebir este *raccord* y varias formulaciones sensiblemente diferentes, pese a que la lógica del modelo no cambia de perspectiva en ninguna de ellas.

Partamos del ejemplo sencillo que nos propone Reisz —un hombre, sentado a una mesa, toma una copa de vino— a fin de evidenciar los matices e implicaciones que encierra, siempre tomado emblemáticamente, este tipo de *raccord*. Damos, entonces, la palabra al autor: «Si se trata de pasar del plano general corto al plano medio, el montador puede hacer dos cosas. Iniciar la acción en el plano general, y en algún punto del movimiento del brazo para coger la copa (adelantando o retirándose) cortar al plano medio, o cortar en el momento en que la mano alcanza la copa, de modo que aparezca en el segundo plano el movimiento completo de retirar la mano. Sin querer dogmatizar sobre el asunto, diremos que normalmente es preferible utilizar el segundo método. Presentando un movimiento determinado en plano general y otro en plano medio, 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 de movimiento diferentes: no se interrumpe el curso de la acción hasta que ésta cesa por decisión propia.

«Otro momento adecuado puede ser exactamente antes de que el actor inicie el movimiento, lo que ofrece el tercero, y posiblemente el mejor, de los puntos de corte. Antes de mover el brazo habrá seguramente una expresión facial —posiblemente una mirada a la copa— que denotará la intención. Si el corte se hace precisamente en ese punto —o sea, antes de que se empiece a mover la mano—, será seguramente ajustado, por coincidir con el momento en que abandona el reposo y entra en actividad. Antes del corte, el actor está

<sup>7</sup> Karel Reisz, *op. cit.*, pp. 194-195.

quieto; cuando toma la decisión de mover la mano, se anticipa al espectador lo que va a suceder, pudiendo verse el efecto de la anterior resolución en el plano siguiente.

«Esta precisión en el corte resulta especialmente adecuada cuando la transición es de primer plano a un plano medio. En el momento en que el personaje inicia el movimiento de aproximación, el espectador quiere ver la consecuencia, y necesita el paso del plano corto al medio. De por sí, el corte sólo supondría una ampliación de la imagen suficiente para que el acto de coger la copa (que no podría verse en primer plano) resulte visible»<sup>8</sup>.

Rogamos disculpas por la extensión de esta cita, pero no podemos huir de los matices que se hallan involucrados en este asunto, al menos toda vez que hemos optado por definir este tipo de *raccord* en el movimiento, privilegiado en sí, en detrimento de otros cuya significación es más conocida y menos rica. Lo que demuestra, a fin de cuentas, el texto de Karel Reisz no es sólo el rigor milimétrico con que es estudiada toda posibilidad de engarce entre planos con el único fin de pasar desapercibido a ojos del espectador, sino también la ley de casualidad que se entromete en la interpretación. En efecto, el espectador querrá ver la consecuencia, es decir, se verá constreñido a establecer una relación causal entre ambos planos de modo que introducirá el mismo mecanismo que estamos descubriendo a todos los niveles en los que funciona este modelo transparente. Como hemos podido comprobar, y luego será convenientemente recogido, nos estamos planteando —el montador está planteándose— la economía de expectativas del espectador y, con ello, está haciendo intervenir la idea de sutura del discurso.

## El *raccord* en el cine alemán: contradicciones

Nada resulta más llamativo que inspeccionar, una vez que hemos determinado la lógica sistemática a la que sirven los fenómenos del *raccord*, cómo aparece esta problemática en el cine alemán de los años veinte. De los *raccords* más elementales, aquellos que incluyen cambio de espacio, no parece pertinente hablar, pues ellos están presentes desde mucho tiempo antes del que ahora nos ocupa y no permiten determinar el modelo. Pero desde el momento en que se resquebraja la identificación primitiva (o de resabio primitivo) entre un espacio y un plano y toda vez que no se resuelve por vía del hermetismo ya analizado, nos encontramos con la aparición de un sistema en el que el *raccord* constituye una pieza relevante, cada vez más abundante y, sobre todo, dotada de una función más acusada. Así pues, si ni siquiera *Das Cabinet des Doktor Caligari* pudo sustraerse a los *raccords* más elementales —lo cual equivale a decir que no hubo film que no incorporara alguno de ellos—, si los films de trajes y exóticos limitaban, por su parte, su uso a lo estrictamente elemental, no cabe duda de que sólo en el momento en que la lógica de la continuidad comienza a imponerse podemos sospechar con fuertes motivos que el *raccord* no es un hecho aislado, inevitable, sino que forma estructura. O, dicho con otras palabras, en estos momentos nos hallamos ante la emergencia de este modelo narrativo transparente.

No carece de interés señalar que la lucha por una mayor fragmentación y un mejor cosido entre los planos corre pareja en la mente de los artífices del cinematógrafo a un deseo de superación de los límites teatrales. Y esto es tanto más notable cuanto que no suele tomarse por teatralizante la resolución hermética o pictorizante. Significa esta constatación bien que se atribuye al teatro una desmesurada presencia en el firmamento del film alemán, bien que se otorga a dicha estética algo que, según nuestra lógica, pertenece ya al modelo hermético-metafórico. Pese a todo, y dado que no se puede exigir rigor teórico a estos realizadores, conviene leer atentamente sus afirmaciones. Ya Paul Wegener, procedente como tantos otros de la escena teatral, se pronunciaba en 1916 en favor de un lugar específico concedido al cinematógrafo a fuerza de distinguirlo del trabajo de la escena teatral; y, evidentemente, a tal trabajo se le denominaba «función de la cámara». En esta conferencia programática titulada *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films*, decía: «El objetivo es más agudo que el ojo humano. El engrandecimiento del rostro y las manos, la nitidez de las imágenes, la deslumbrante iluminación, la falta de gradación en el color ponen al actor cinematográfico

<sup>8</sup> Reisz, op. cit., p. 195.



10. *Der letzte Mann*.

<sup>9</sup> Las posibilidades artísticas del cine: in Leonardo Quaresima (ed.), *Bravo! Palcoscenico e set: il mestiere dell'attore nella Germania del Novecento*, Firenze, La casa Usher, 1985, p. 123.

<sup>10</sup> «Fragmentos sobre el arte de las imágenes», aparecido en *Cinéa-Ciné* n.82, 1927 y recopilado en apéndice por Pier Giorgio Tonc in *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni venti*, Milano, Mursia, 1978, pp. 126-127.

bajo un microscopio. Por esto es necesaria la contención del gesto en la técnica de la filmación. Todavía se debe ser más discreto en el cine que en el *Kammerspiel* del *Deutsches Theater*: una ojeada, un pequeño movimiento de la cabeza pueden, si realmente se perciben, ser extraordinariamente fuertes. Todo aquello que es vacío y afectado se convierte en seguida en la pantalla en una distorsión (...). En primer lugar, debemos aclarar que es necesario olvidar tanto el teatro como la novela y pensar en el cine como cine. El verdadero poeta del film debe ser la cámara. La posibilidad para el espectador de cambiar de punto de vista, los innumerables trucos obtenidos con la división de las imágenes, espejos, etc...»<sup>9</sup>.

Más explícito fue Murnau, este autor que tuvo tal vez en su poder la representación del cine alemán en sus períodos más conflictivos y, al propio tiempo, se alejó de él también en varias ocasiones, cuando declaraba haber tenido que olvidar todo lo aprendido en el teatro. «Actualmente —señalaba en 1927 todavía— el influjo de las tradiciones teatrales es todavía muy perceptible. Personalmente, he debido olvidar todo aquello que había aprendido en la escena. Hemos debido lanzar por la borda todo aquello que, en nuestros medios expresivos, recordaba al teatro»<sup>10</sup>. Y, poco más adelante, el mismo Murnau relaciona esta transformación con una pugna por la depuración: «¡Simplicidad! Simplicidad mayor y mayor todavía: ésta será la característica de los films futuros.

«Todo nuestro esfuerzo debe ser puesto hacia la emancipación de todo aquello que no entra en el verdadero territorio del cine, hacia la eliminación de todo lo que es inútil, trivial y recabado de otras fuentes: todos los "trucos", gags, expedientes, banalidades extrañas al cine, pero tomadas de la escena y del libro. Y esto es lo que se hizo cuando ciertos films alcanzaron el nivel del gran arte. Es esto lo que he intentado hacer con *Der letzte Mann*.



Debemos buscar conseguir siempre más simplicidad y respeto por la técnica y los temas puramente cinematográficos.

«En un film, ofrecéis una imagen, por ejemplo de un objeto, y en él está el drama para el ojo; según el modo en que ha sido dispuesto o fotografiado, según la relación con otros personajes u objetos, es un elemento de la sinfonía del film»<sup>11</sup>.

Estas declaraciones, como tantas otras que pudieran encontrarse al filo de los años 1926 y 1927, demuestran que el proceso de transformación del cine alemán se ha hecho consciente y que en algunas tomas de postura queda implícita la lectura histórica de las transformaciones operadas. Bastaría —como hemos indicado en el capítulo anterior— seguir el trascurso del *Kammerspielfilm* entre 1920 y 1924 para concretar que esta huida del teatro, tan cacareada, es, en el fondo, un ingreso en un sistema lineal de la narración donde se despoja al símbolo de su abstracción y al plano de su atmósfera. En films más avanzados históricamente, la atmósfera se va diluyendo en beneficio del clima social, de una fuga hacia lo referencial. Por supuesto, no detallaremos esto, pues es objeto de detenido estudio en el capítulo décimo, pero sí es necesario dar un paso adelante: ¿cómo se formaliza el sistema del *raccord* en estas fechas?

Lo llamativo desde un punto de vista histórico es que en el seno de un cine todavía inundado por el influjo del modelo hermético-metafórico, algunos films sorprenden por ponerse a la cabeza de la investigación formal en materia de fragmentación y sutura de los planos. Este hecho no puede ser descuidado, sino que ha de ser considerado en su más radical sentido. Pues, de creer a los historiadores, el uso emprendido en 1924 por *Der letzte Mann* y, a raíz de él, por una gran cantidad de films como si el de Murnau hubiese encendido un reguero de pólvora, demuestra una flexibilidad en los encadenamientos de planos prácticamente insólito incluso en aquel país en el que el modelo en cuestión había logrado las más audaces plasmaciones. *Der letzte Mann*, con su negativa a utilizar los carteles, con su asunción del riesgo de unir todos y cada uno de los planos del film, constituye un ejemplo casi enciclopédico del *raccord*. Pero, además, logra subyugar la variedad de emplazamientos de cámara, la variedad de miradas actualizadas en el film, haciéndolas concordar con miradas internas de los personajes de la ficción y, de este modo, logra un equilibrio perfecto entre flexibilidad lograda por el sistema de *raccords* y diegetización de los mecanismos enunciativos.

Nada más interesante, por tanto, que proseguir los avatares de este ya tan detallado y complejo *raccord* en el movimiento, para descubrir en este film un instante privilegiado en el cual dicho mecanismo de relación entre dos planos se justifica por sí mismo, esto es, se desembaraza de su combinación con otras variaciones de angulación o su apoyo en otras variables de la imagen, y se presenta en el sentido que ya ha sido definido. Estamos ahora en pleno apogeo de lo que los historiadores denominaron «escuela alemana». Demos la palabra a Jean Mitry por la claridad con que explica el significado de este momento histórico: «Hasta 1925 se hacía coincidir los cambios de plano con un cambio de ángulo. A un plano general de frente sucedía un plano medio visto de lado, más tarde un plano americano visto de tres cuartos, etc. De este 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.

Este método facilitaba el montaje y los films mediocres eludían el problema intercalando subtítulos entre la mayor parte de los planos. Las escenas, en efecto, eran rodadas según un orden que no era forzosamente el de la acción y la *script-girl* no existía.

(...) Debidos a algunos realizadores alemanes (Murnau, Dupont) y americanos (King Vidor, Howard Hawks), y después generalizados por los soviéticos (Eisenstein, Pudovkin), los *raccords* en el movimiento, llamados también *overlapping take*, han flexibilizado considerablemente la continuidad del film»<sup>12</sup>.

Ahora comprendemos el sentido de nuestro itinerario: lo que se está juzgando aquí no es un tipo de *raccord* en particular, sino el problema mismo de la segmentación del espacio en planos o, por ser más exactos, la posibilidad de construir un espacio en función de una diversidad de planos que, además, encubre su discontinuidad a ojos del espectador, quien

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>12</sup> Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1, París, Editions Universitaires, 1963, p. 161.



11. *Variété*.

percibe los hechos como si se tratara de la restitución de una continuidad anterior. Grado máximo de la ilusión, extremo de la naturalización de lo discontinuo, en este gesto se expresa maravillosamente el mito al que aspira, en todo los órdenes del discurso, el modelo narrativo transparente. Pues en este procedimiento, que ya hemos visto altamente representativo del modelo y no sólo uno de sus rasgos prescindibles, ocupa un lugar destacadísimo un film como *Der letzte Mann* o *Variété* y, a partir de ellos, la mayor parte de los films alemanes lo utilizan con destreza y sistematicidad. Lo curioso, entonces, es que este modelo obtenga en la investigación de muchos films alemanes un desarrollo ejemplar.

Pero prosigamos con los detalles técnicos de este *raccord* en el movimiento. En él tiene lugar una paradoja técnica, un pequeño detalle repleto de sentido emblemático: el *raccord* en el movimiento, tal y como se encuentra instituido en el modelo más puro, procede por pequeñas elipsis, es decir, que a la hora de montar los dos planos de que consta sobre el mismo movimiento, la continuidad de éste permite elidir algunos fotogramas de cada uno de ellos, dando lugar a ligeras elipsis, dotadas de un efecto de borrado. De nuevo, por si cabía alguna duda, el objetivo de salvaguardar la continuidad del espectador conlleva —y ahora es ya elocuente la situación alcanzada— una deliciosa falsificación del tiempo, no

tanto significativa en sí, cuanto por el sistema en que se inscribe. Y, pese a todo, el *raccord* en el movimiento inscrito en este modelo y generalizado en la Alemania de Weimar a partir del año 1925 consiste en una fórmula todavía menos elíptica, propia del cine mudo: lo que se conoce con el nombre de *raccord* apoyado. En lugar de elidir algunos fotogramas de ambos planos, en esta formalización se repiten algunos de ellos en cada plano<sup>13</sup>. Como puede verse a partir de un significante reducido, pero que encuentra a su paso todos los fenómenos relevantes de fragmentación y recomposición del espacio, el sistema, por sus enormes variedades y correcciones frecuentes, ha de admitir una flexibilidad considerable. Por esta razón habremos de insistir en el grado de formalización en que se presenta el —permítasenos la expresión— el subsistema en la Alemania de Weimar.

En este mismo sentido es comprensible la explicación programática dada por Pabst a unas cuestiones plateadas por la revista *Close up*: «... cada plano es tomado en algún movimiento. Al final de un corte alguien está moviéndose, al principio del siguiente el movimiento continúa»<sup>14</sup>. Es ésta, a fin de cuentas, una declaración en pro de la generalización de este procedimiento que demuestra su rápida extensión y su carácter consciente. Despojándose de los carteles en buena medida —el caso de *Der letzte Mann* es ejemplar, pero igualmente extremo—, desplegando todo el abanico de *raccords*, cosiendo, en consecuencia, los contactos de todos los planos, utilizando con destreza los más variados emplazamientos de cámara, los cineastas alemanes consiguen, siquiera sea durante un par de años, colocarse a la cabeza de unas investigaciones que, aparentemente, estaban alejadísimas de sus preocupaciones dominantes por aquella época. Pero, aún más, si todos estos sistemas de relación entre planos logran su efecto realmente, ello se debe a que se ha dotado a todos de una funcionalidad narrativa precisa; en otras palabras, el sistema de *raccords* entra al servicio de un modelo verosímil y espectacular transparente en la medida en que representa las categorías de punto de vista, focalización cambiante, etc. Sólo al hallar esta mediación, el sistema de *raccords* deja de ser un conjunto de virtuosismos técnicos para entrar a formar parte de un modelo de representación como el que aquí examinamos.

Ahora bien, esta toma de posición tan radical en materia de supresión de carteles y dispositivo de *raccords* no es ajena a un exceso del que se deriva la diferencia o particularidad respecto al modelo en su formulación más neutra y, al propio tiempo, es esta misma violencia espectacular lo que hace posible un enriquecimiento significativo del propio modelo o, al menos, de su uso histórico. Sabido es que el propio Griffith había pensado más de diez años antes en la posibilidad de suprimir los carteles y lo había considerado de todo punto innecesario. No juzgaremos aquí sobre la utilidad del procedimiento, sino sobre su radicalidad y la puesta a prueba del sistema para mantenerse en su estado virtual puro, pues toda información verbal es extirpada. Sin embargo, este hecho excesivo va unido indisolublemente a otra rareza del film alemán de estos años; rareza que se coloca en doble contradicción; por una parte, con el hermetismo del encuadre propio del modelo hermético metafórico; por otra, con la invisibilidad perseguida por este mismo modelo narrativo transparente. Nos referimos a la movilidad de la cámara.

Que el uso de la cámara móvil —poco importa que la fecha de su «primera vez» sea 1923 ó 1924 y que su instigador fuera Carl Mayer, Lupu Pick, Karl Freund o Murnau— constituya la aportación esencial de la cinematografía alemana en torno a 1924 constituye algo más que un dato anecdótico. Pues lo que se juega en este hecho es la aparente contradicción con un modelo que persigue la transparencia narrativa, pues, de hecho, la cámara móvil (*entfesselte Kamera* o cámara desencadenada, como la denominaron los alemanes), es siempre un procedimiento visible que denuncia, en lugar de encubrir, la voz discursiva que domina por esos momentos el film. En otras palabras, en lugar de militar en el campo de la transparencia, lo hace en el de la visibilidad del discurso. Retengamos tal hecho, pues esta aparente contradicción, sirve más tarde para una reconversión narrativa que el mismo cine norteamericano emprenderá en los años treinta. Pero retengamos también que este dominio de la cámara, si bien empleado de un modo excesivo en su comienzo, abre el camino a todo tipo de transiciones entre el punto de vista de la enunciación y los puntos de vista internos de la ficción; en otras palabras, amplía las posibilidades verosímiles en materia de punto de vista.

<sup>13</sup> Una descripción detallada de estas diferencias con fines distintos a los nuestros se encuentran Jean François Tarnowski, Hitchcock. Frenesí. Psicosis. Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 50-51.

<sup>14</sup> Citado por Lotte H. Eisner in *L'écran démoniaque*, París, Eric Losfeld, 1965, p. 175.



12. Die Büchse von Pandora.

Como puede deducirse de lo anterior, sólo tomando en consideración estos fenómenos podemos entender hechos tan contradictorios como los indicados: que en tan pocos años de diferencia nos encontremos entre la pureza casi ejemplar y única lograda por el modelo hermético-metafórico y la extraña audacia que, en el proyecto narrativo-transparente, muestran estos dispositivos de fragmentación, no parece fácilmente comprensible. Y todavía lo es mucho menos si tenemos en cuenta que a menudo ambos proyectos, diametralmente opuestos, son obra de los mismos realizadores, los mismos guionistas, decoradores y operadores y productores. Ante este hecho, la historiografía ha dimitido directamente, huyendo siquiera a plantear la cuestión y contentándose con operar en el interior de los más llamativos tópicos, sean éstos el pogreso cinematográfico, la genialidad del autor o cualquier otro.

### **Borrado de la enunciación y sutura del espectador**

Ahora bien, si nos preocupamos acto seguido por deducir algunos elementos que ya se hallan implícitos en la caracterización anterior podremos advertir que lo mismo que sucede respecto a la relación entre los planos (borrado de la discontinuidad, relación causal), sucede en el terreno de las relaciones intersecuenciales. Pues la relación que domina éstas es, idénticamente, una relación causal, de implicación: dada la condición primera —idealmente la secuencia conflictiva inaugural—, el resto mantiene una relación de causa a efecto. Sin embargo, establecerlo en estos términos es harto reductor y somete una complejidad narrativa considerable a apenas una solución técnica de engarces. Pues falta un aspecto nuclear: si todas las secuencias, es decir, todas las unidades de acción (recordemos que son las únicas perceptibles) están encadenadas cerrándose toda entrada en su interior por medios asociati-

vos distintos al causalismo reinante, ello es porque el film se ha provisto de una rotunda clausura narrativa y es en dicha clausura, en dicho final, donde se cierran absolutamente todas las líneas narrativas abiertas, todos los conflictos, lo que define, constituye y provee el relato de sus isotopías internas.

¿Qué significa entonces que las relaciones entre los planos sean imperceptibles, que los saltos entre secuencias estén motivados, que el film deba, al menos idealmente, clausurar toda línea narrativa y que el espectador sea quien, penetrando por estos derroteros, viva la ilusión de que todas las convenciones que subyacen y todas las discontinuidades sean borradas y naturalizadas a sus ojos? Nos falta, en suma, lo fundamental, el rasgo que otorga sentido a todos los demás, el rasgo, por tanto, teórico más abstracto, del cual ha derivado el resto: lo que puede ser denominado como el borrado de la enunciación. Detengámonos en él.

Si la enunciación designa el acto de apropiación por medio del cual un conjunto de virtualidades se convierten en un discurso irreplicable, no cabe duda de que el discurso enunciado llevará en sí las huellas que remiten a ese acto fundacional. Pues bien, la estrategia de este modelo de representación consiste —y lo hemos detallado considerablemente en el ámbito de la relación entre los planos— en el borrado de las huellas de dicho proceso. Es decir, que la continuidad del film se percibe como si en ella nadie hablara y los acontecimientos se contaran solos, gracias a una lógica metonímica. Este es el rasgo determinante desde el punto de vista teórico en el que confluyen los distintos estratos del film, desde la relación entre los planos hasta la relación entre las secuencias. Precisamente por esta razón milita el modelo narrativo-transparente en el extremo opuesto del señalado con anterioridad: en efecto, si el hermético-metafórico construía una complicada red de artificios, de voces que remitían a la omnipresencia del yo psicótico, nada de esto encontramos en el modelo que ahora analizamos. Por el contrario, todos los significantes se han naturalizado minuciosamente para que ninguna voz sea audible, para que ninguna duda pueda existir sobre la neutralidad de los acontecimientos.

Y es que nos encontramos ante una escritura clásica, entendiendo por tal —como señaló Roland Barthes a propósito de la literaria— un enunciado que se quiere transparente, circulación sin depósito, concurso ideal de un Espíritu universal y un signo decorativo sin espesor ni responsabilidad: basada en una economía relacional de sus significantes, ninguno de ellos detiene el interés sobre sí mismo, sino que todo el acento se pone en las relaciones. Es claro que esta escritura clásica, que nosotros hemos matizado en nuestro modelo narrativo-transparente tal y como circula por la Alemania weimariana, se presenta, a fin de cuentas, como reveladora de un sentido. Por esto precisamente, por su carencia de autoconciencia, por su gesto encubridor de la problemática del significante, denominamos al modelo transparente, porque todavía confía en la posibilidad referencial del lenguaje, como lo fueron el sistema narrativo verosímil en la novela burguesa clásica o los códigos perspectivos heredados de la pintura renacentista<sup>15</sup>.

Y en este orden metonímico, narrativo, una figura está llamada a cerrar el bucle que se abre con la proyección. Es el espectador. Identificado con un itinerario en el que su inconsciente se reconoce, la transparencia enunciativa y el borrado de las voces que en el film hablan es la más firme garantía de una entrada suave en la que se produce el prendimiento. Reconocimiento —decimos— del espectador en el trayecto, precisamente porque se trata de vivir en dicho itinerario la metáfora de una travesía propia del inconsciente, pero que busca, a cada momento, nuevos relatos en los que posarse: la travesía del fantasma. Sólo considerando que este espectador es el efectivo sujeto de la sutura, el que abrocha con su gesto el universo significativo del film con el sistema de proyecciones imaginarias actualizadas por este nuevo espejo que es la película en proyección, sólo así —decimos— podemos descubrir el sentido último de este proyecto espectacular y sólo en él puede explicarse el placer producido en el sujeto. En él se abrocha adecuadamente una recesión a lo imaginario, a un estadio dual de reconocimiento, con el mantenimiento del orden simbólico. No hay espacio para el delirio, pero el campo está abierto y es, incluso, propicio para la proyección de los afectos.

<sup>15</sup> El texto de Barthes a que nos referimos es *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1956. El primer intento de aplicar la idea del «grado cero de la escritura» al cinematógrafo procede de Noël Burch en su *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970. Pero, con posterioridad, ha sido adecuadamente desarrollado por Jesús González Requena en *La metáfora del espejo*. El cine de Douglas Sirk, Madrid, Hiperion, 1986. Asimismo puede consultarse nuestro texto «El borrado de la enunciación en el Modelo de Representación Institucional cinematográfico» aparecido en la revista *Eutopías III*, 2-3, Minneapolis/Valencia, otoño 1987-invierno 1988. Por supuesto, la bibliografía directa o indirecta es amplísima, pero las fuentes y aplicaciones están resumidas en estas referencias.

## Capítulo séptimo: EL MODELO ANALÍTICO-CONSTRUCTIVO

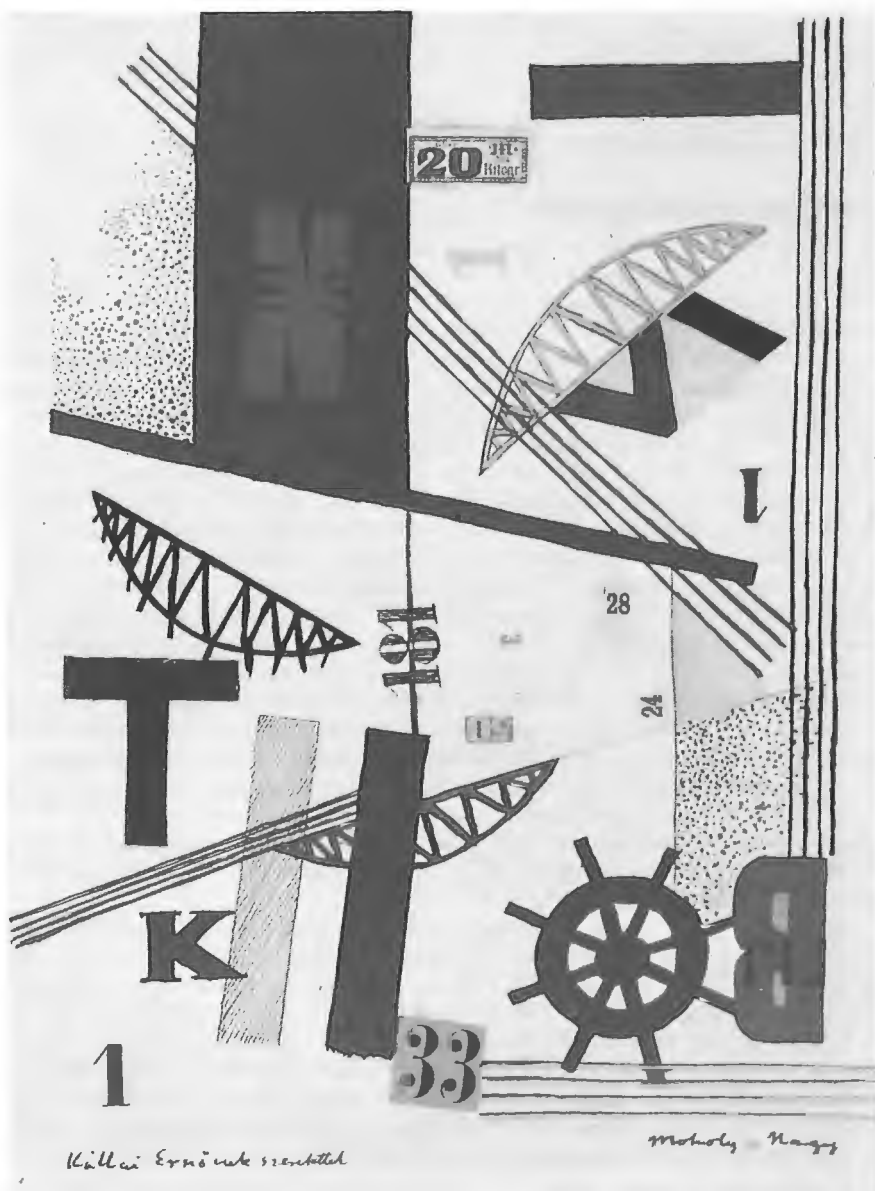
### El ámbito vanguardista

Indicábamos en el capítulo tercero con algún detalle la relación contradictoria que estableció el cine alemán de los años veinte con los distintos movimientos de vanguardia dominantes en otras artes. Reconocimos que la influencia de las poéticas vanguardistas era muy marcada en el cinematógrafo, pero también nos veíamos obligados a insistir en que muy pocas de esas manifestaciones fueron experimentadas en la pantalla en un sentido decidido y preciso. Antes bien, nos encontramos ante un clima vagamente vanguardista donde las premisas de la pintura, la literatura y el arte experimental pasaban, en general, muy tamizadas y debilitadas al cine. No se trata, empero, en esta ocasión de hacer un repaso histórico de estos fenómenos, sino de intentar definir los rasgos determinantes de una actitud espectacular muy amplia que denominamos analítico-constructiva. Y es que este modelo abstracto resulta muy difícil de localizar en la historia por la escasez de sus manifestaciones y su particular impureza hasta el punto de presentarse a menudo de forma encubierta y siempre esporádica en la pantalla alemana. Por decirlo de un modo algo más comprensible y comparativo, el modelo hermético-metafórico constituyó, por así decir, la ofrenda germana a la historia del cine y, en consecuencia, aunque combinado con otros restos espectaculares y de una forma mixta, fue francamente reconocible durante algunos años y en varios ámbitos; por su parte, el narrativo-transparente constituyó la forma peculiar con que Alemania recibía una concepción del espectáculo que ya era hegemónica en el cine universal. Así pues, presentaba especificidades curiosas, algunas de las cuales podían entrar en colisión con las estrategias más generales del espectáculo al que servía. Y, a pesar de todo, era sencillo reconocer estas manifestaciones, aunque no invadían films completos. A diferencia de ambos modelos, la complejidad y las confusiones dominan cuando intentamos definir un modelo —el analítico-constructivo— que tan escasos frutos ha dado fuera de la Unión Soviética (o, incluso, en este mismo país) y durante un período, además, hartamente reducido de tiempo.

Su trascendencia es enorme, pero rara vez consigue imponerse en el cine alemán. En parte ello se debe a la misma radicalidad del modelo, en parte también a su permanecer en ocasiones ajeno al ámbito específico de lo cinematográfico. Así pues, si —como veremos en seguida— reconocemos algunas de estas expresiones en los trabajos realizados al calor de la Prometheus Film-Verleih, productora ligada al partido comunista alemán, si reconocemos, por otra parte, la influencia de Erwin Piscator o Bertolt Brecht en su manejo del concepto de montaje o la recepción de la obra soviética de Dziga Vertov, V. Pudovkin o S. M. Eisenstein a finales de los años veinte, ya nos sería muy difícil dar por sentada una preocupación estrictamente cinematográfica en los trabajos de Walter Ruttmann, Hans Richter o Viking Eggeling, por un lado, y, por otro, los fotomontajes de John Heartfield o los proyec-

tos de Lazlo Moholy-Nagy emprendidos en la Bauhaus. Con lo que acabamos de señalar, se abre un campo sumamente incierto, en donde, en ocasiones, lo cinematográfico es rebasado por preocupaciones interartísticas o, en otras, no alcanzado plenamente por su marginal aparición. No es obligado, pese a todo, avanzar en la caracterización.

A tenor de las precauciones establecidas, cabe distinguir en la definición teórica del modelo una doble operación que, pese a presentarse indiscernible en los textos, es practicable desde un punto de vista teórico, ya que da lugar a una minuciosa discriminación que puede ayudarnos en la descripción. Tal distinción es, además, de todo punto necesaria por otros motivos, pues en el ajuste entre los dos procesos de que se compone surge una gran cantidad de variantes que puede adoptar el modelo y, sólo desde esta doble operación, son perceptibles y analizables todas sus contradicciones y submodelos. Llamamos analítica a la



13. Laszlo Moholy-Nagy: Collage 1K 33 (Puentes).

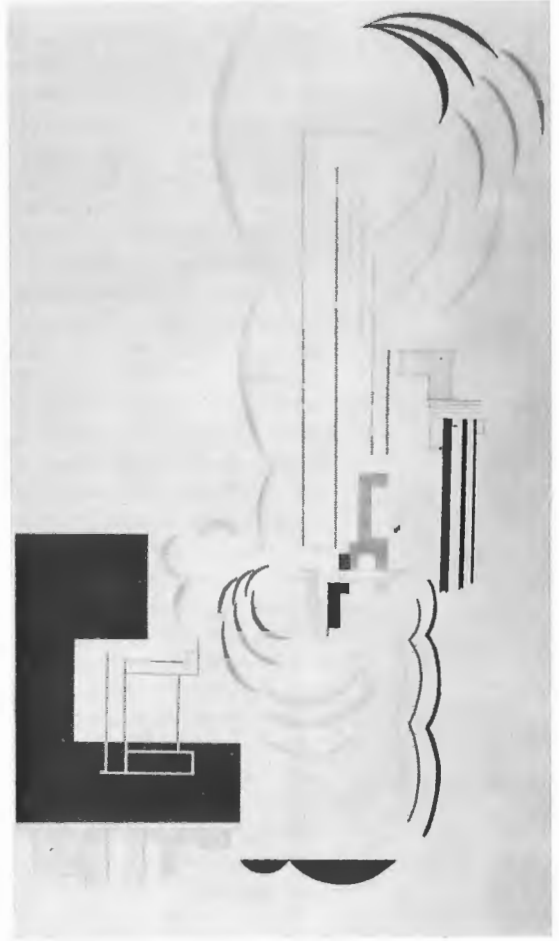
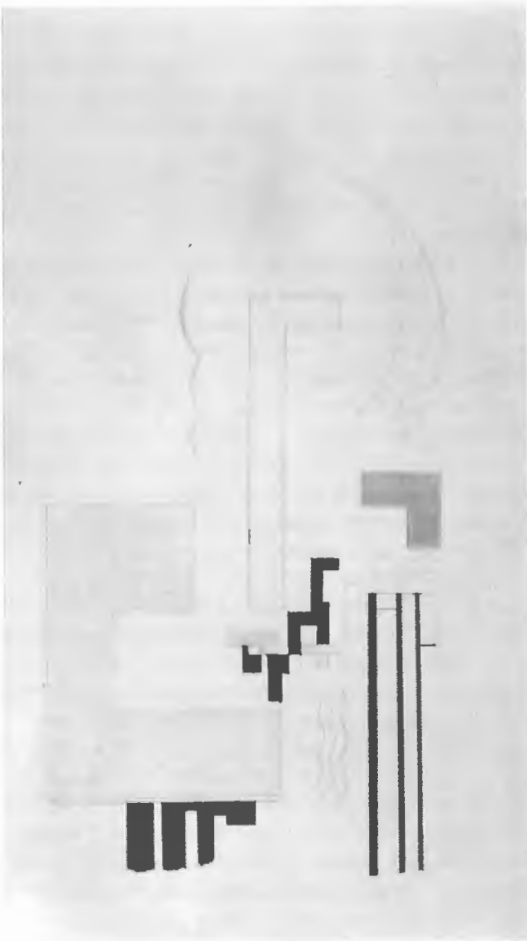
primera fase, mientras designamos a la segunda como constructiva. Ambas requieren un estudio pormenorizado en cuanto procedimientos teóricos, pues abren, a su vez, fenómenos que no siempre se encontrarán unidos. En lo que sigue apelaremos a los ejemplos y constataciones históricos con el solo fin de ser más explícitos en nuestra línea de desarrollo teórico preservándonos, no obstante, de cualquier tentativa de trazar un trayecto histórico que obedece a otros fines y requiere otros medios. Al proceder así, nos obligamos, siquiera sea por el bien de la exposición, a referirnos a algunas elaboraciones teóricas en las que el modelo se manifestó de forma emblemática.

He ahí, pues, ya enunciado un factor de primera importancia para la evaluación de nuestro modelo: su carácter analítico. ¿Qué significa este carácter analítico? Brevemente: descomposición de unidades significantes, reconocimiento de las mismas, tratamiento del material compositivo como un conjunto de células que, antes que trabar, es necesario aislar y pormenorizar. Como en una sala de operaciones, el analista se enfrenta con unidades distintas y no con el producto de un engarce natural, descompone para más tarde poder componer, descubre las leyes estructurales que deciden la particularidad de cada unidad. En términos más concretos, diríamos en una primera orientación que nada es ofrecido de antemano ni resulta «natural» para esta actitud analítica. Por contra, el fotograma, la velocidad de proyección, la escala o las distintas escalas que pueden coexistir en un plano, el encuadre, la angulación (o las angulaciones), la iluminación, los trucajes, todo aparece individualizado y descompuesto por estos ojos clínicos. Podría legítimamente afirmarse que no existe neutralidad alguna en el material, pues todo él ha sido concebido de una manera «lingüística» o incluso matemática, es decir, según sus semejanzas y sus diferencias. Pero, si lo meditamos con cuidado, dicho carácter analítico no es más que la traducción al cinematógrafo de algo que atraviesa durante un período determinado el arte occidental de vanguardia y es en este último donde debe ser inscrito con detalle, aunque más tarde hayamos de abandonar el terreno en el que se gestó para dejarle correr su propia suerte. Trasladados, por tanto, al vasto espacio interartístico que hemos mencionado, podemos concebir la actitud analítica como una descomposición de todos los elementos que forman la obra de arte hasta sus unidades primeras, mínimas. Allí donde otras épocas más narcisistas y confiadas en el lenguaje presentaban las características de unidad y homogeneidad, el discurso analítico de la vanguardia practica una minuciosa fragmentación de sus unidades. Dos consecuencias deben extraerse de ello: la primera, que la referencialidad que se le atribuía a cualquier elemento significativo ha sido puesta en entredicho de una manera definitiva; la segunda, que cada unidad mínima compuesta de la obra de arte pasa a ser considerada como una unidad lingüística, como un significante. Tales consecuencias poseen el máximo interés en un sentido complementario, pues nos informan de que, perdida la capacidad de expresar los objetos por medio de una representación tendente a la neutralidad, toda obra procede por mecanismos significantes, cuyo valor es siempre relacional y se obtiene por un régimen de oposiciones. Rechazada la idea de un lenguaje natural de las cosas, este cambio será decisivo e irreversible para cualquier operación referencial posterior, pues en un sentido estricto ésta se torna imposible y se ve convertido en un juego de lenguaje reflexivo que opera, entre otras figuras retóricas, con la tautología<sup>1</sup>.

Algunos ejemplos en formaciones artísticas del momento pueden ayudarnos a comprender el alcance y desarrollo generalizado de este fenómeno analítico: (a) la afirmación del collage pictórico, desde los primitivos *papiers collés* de Georges Braque y Pablo Picasso hasta los de Kurt Schwitters y Max Ernst, pasando por la mayor parte de los movimientos de vanguardia donde se afirma la heterogeneidad del material al tiempo que se renuncia a una presentación sintética y comprensiva del mismo; (b) la incorporación a la escena teatral de materiales heterogéneos, tales como proyecciones cinematográficas (Erwin Piscator constituye un caso significativo), mezclas con otros espectáculos improvisados (las llamadas *serate futuriste*, entre otros), la práctica del excentrismo en «lo grotesco» teorizado por Meyerhold o en la desautomatización perceptiva que practica la FEKS o Fábrica del Actor Excéntrico y la tendencia general a introducir factores que rompen la homogeneidad del conjunto; (c) la utilización de la obra como un mero mosaico de citas, el pastiche literario en donde la inter-

<sup>1</sup> Ejemplos no faltan en la obra de Marcel Duchamp donde la colocación del objeto mismo en el lugar de la representación le hace ocupar un valor de juego metalingüístico en el cual se halla implicada una actitud irónica hacia el referencialismo de épocas anteriores, una reflexión significativa y una operación de cuño histórico con la tautología. Igualmente, han sido destacados por la crítica de arte múltiples manifestaciones de este signo en la producción de René Magritte.





textualidad ocupa el lugar vacío de originalidad para ser rellenado con elementos insospechados de muy diversa procedencia. Este es el caso del proyecto de fundir libremente las palabras eslavas defendido por Khlevnikov, el azar que rige la composición de poemas dadaístas, el asintactismo propugnado por F.T. Marinetti o la irrupción de la lógica onírica en la poética programática de André Breton que, aunque muy simplificada, decía inspirarse en la asociación libre freudiana. Sin duda ninguna, los ejemplos podrían multiplicarse, subdividirse y matizarse. Pero la misión que nosotros les hemos confiado en esta ocasión se limita a ilustrar la pérdida de la que todas ellas levantan acta: los significantes mínimos de la obra de arte tienden, en lugar de formar una estructura compacta en la que se borren sus diferencias, a exhibir dichas diferencias, a proclamar la cola con la que están pegadas. La actitud analítica consiste, pues, en una mirada crítica y distanciada sobre el material que sirve para la composición.

Demos ahora un paso adelante en la definición. Hablábamos de una concepción analítica, es decir, desintegradora, discriminadora. Mientras con anterioridad se hacía hincapié exclusivamente en la representación, ahora se procede a desmembrar todo elemento significativo, colocándolo junto a aquéllos otros con los que formaba estructura, pero poniendo de manifiesto su heterogeneidad. Esta reflexión nos introduce en la siguiente consecuencia derivada de esta actitud analítica: el valor metalingüístico de sus textos<sup>2</sup>. En efecto, cualquier acto de lenguaje regido por este comportamiento se convierte inmediatamente en una reflexión sobre las unidades de que se compone la obra artística. Los significantes, desmembrados, analizados en su relación mutua, no encubren su carácter de signos, sino que, por el

14. Hans Richter: *Pre-ludios N.º 9 y 10.*

<sup>2</sup> Véase el texto de Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barona, Gustavo Gili, 1977.

contrario, se miran a sí mismos, reflexionan sobre su carácter lingüístico y ensayan sus relaciones cambiantes con otros significantes. No podría, por tanto, extrañar que estas actitudes emprendidas por el arte coincidan en el tiempo con el nacimiento de la lingüística estructural y de la poética, es decir, con la llegada de la ciencia moderna a los problemas lingüísticos<sup>3</sup>.

Lo dicho coloca a los artistas en una curiosa situación que linda con la teoría y la reflexión crítica. No podría ser de otro modo cuando reconocemos que el rasgo determinante consiste en una descomposición analítica de los significantes y su reducción precisamente a la categoría de signos. El artista, merced a su actitud metalingüística, se sitúa, aunque sea por un momento, en la posición de un teórico, aun cuando esta función no agote sus obras. O mejor sería decir que la obra misma se presenta no sólo como manifestación humilde de un mundo o de un sistema lingüístico, por complejo que éste sea, sino como una reflexión crítica respecto, al menos idealmente, a la totalidad del arte, a la raíz de los métodos de composición artística.

No deseamos, desde luego, incurrir en el error mecánico de identificar el nacimiento de la reflexión científica en torno a la lengua y el arte con estas formas de valor y función metalingüística, pero sí llamar la atención respecto al hecho de que ambas despiertan y revelan una misma preocupación resuelta por caminos distintos. Aclarado esto, sería de interés aproximarse a un instante confuso de la reflexión que conecta directamente con el cinematógrafo y de donde surge el modelo analítico-constructivo. En este proceso encontraremos el abanico de posibilidades que se extiende desde la poética formalista hasta el texto artístico experimental. Lo particular e interesante para nuestro objetivo radica en que, en primer lugar, la poética formalista descubre y traslada estos mecanismos compositivos de la vanguardia a otros períodos, con lo cual los transforma en procedimientos estructurales y no en formas exclusivamente vanguardistas; pero, en segundo lugar, decide y describe el principio teórico que va a adquirir su fórmula privilegiada en el cinematógrafo. Este momento exige toda nuestra atención<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Este contradictorio proceso en el que vemos semejanzas, permanece en el fondo, muy alejado en la mayoría de los campos y sólo conectado por medio de algunas manifestaciones que constituyen su cordón umbilical y, al propio tiempo, una prueba emblemática de lo significativo de sus concomitancias.

<sup>4</sup> Y es el motivo de un estudio detallado en nuestro libro *Teoría del montaje cinematográfico*, ya citado.

<sup>5</sup> Boris Eikhenbaum: *«Problèmes de la ciné-stylistique»*, recogido en *Cahiers du Cinéma* 220-221, mayo-junio. 1970, p. 74.

## La lógica analítica generalizada y el montaje

Es de primera importancia establecer la relación de lo anteriormente expuesto en el aspecto interartístico con la obsesión generalizada que se dejó oír durante los años veinte por establecer una lengua del cine. Si ahondamos un poco, descubriremos una perfecta coherencia entre ambos fenómenos. La semiótica moderna ha insistido tanto en diferenciar el mecanismo significativo cinematográfico de la estricta y fija codificación de una lengua que ha querido interpretar los intentos de cine-lengua, cine-estilística y demás, emprendidos por los formalistas rusos o los formativistas de estos años veinte, como una equívoca y desmesurada tentativa de fijar de una vez para siempre el carácter lingüístico de la imagen. Y esto no es en absoluto así. Cuando Yuri Tinianov, por ejemplo, hablaba de «cinegenia» estaba aludiendo a una correlación semántica de las imágenes que se asemejaba a la poesía por su estilo y su ritmo. Si el lenguaje por él empleado utilizaba metáforas verbales, su único objetivo era alejarse de lo «natural-fotográfico». Igualmente, Boris Eikhenbaum insistía en que el paso de la fotogenia a la «cine-lengua» se producía por medio del principio del montaje. Que en él no había intento de identificar el código lingüístico con los significantes cinematográficos queda expreso en esta cita: «El cine tiene su lengua, es decir, su estilística y sus procedimientos discursivos. Si utilizo estos términos no es, por supuesto, para emparejar el cine a la literatura, sino en función de una analogía perfectamente legítima que permite, por ejemplo, hablar de la «frase musical», de la «sintaxis musical», etc. El fenómeno del lenguaje interior, característico de la cine-percepción, me da enteramente el derecho a utilizar esta terminología sin ir contra las características específicas del cine»<sup>5</sup>.

Si examináramos con el detalle necesario todos los fenómenos compositivos y teóricos que comulgan con algunos planteamientos aquí esbozados, advertiríamos sin tardanza que el planteamiento teórico subyacente a este intento no consiste tanto en fijar un código, por

demás inexistente, cuanto en definir el carácter convencional y no referencial del significante cinematográfico, su arbitrariedad y, por tanto, su concomitancia con otros tipos de signos. Hay, en efecto, en este libro clásico que se denominó *Poetika Kino*, dedicado a la indagación en el cinematógrafo por parte de la escuela «formalista», un esfuerzo por tratar cada imagen y cada uno de sus componentes como un significante, pues estaba en la mente de los autores la incapacidad de construir ningún sentido si no era a través de un discurso lejano o cercanamente lingüístico, es decir, simbólico. Así pues, la actitud analítica de los artistas se corresponde, aunque no coincida, con estas formulaciones gramaticales. La teoría del extrañamiento poético de Sklovski, el excentrismo de la FEKS o el montaje de las atracciones de Eisenstein constituyen formalizaciones distintas —y también de distinta profundidad y alcance— de demostrar que la problemática teórica y la artística caminaban por la senda analítica. De lo que se trataba en todas estas manifestaciones era de quebrar la lógica dominante causal por medio de una lógica distinta, incrustada y en contradicción con ella. Ya se trate de la imagen poética de la que habla Sklovski —arrancar los objetos de la percepción normal, de su situación habitual en el discurso para hacerlos perceptibles: esto es la *ostranenie*—, ya se trate de las prácticas excéntricas venidas del circo o de formas de la pantomima, ya de las atracciones entre distintas series de acontecimientos, lo que está siempre en juego son los distintos usos para con un material que ha sido sometido a una misma operación analítica.

Nada, entonces, como este modelo analítico cinematográfico para distinguir, estudiar y verificar las funciones y combinaciones de las unidades filmicas. Nada extraño, tampoco, que en los autores que se adhieren repetidamente a esta poética haya una marcada tendencia teórica. Que la escala, la iluminación, el decorado, la angulación, el emplazamiento, la movilidad, etc., sean elementos lingüísticos significa que ninguno de ellos es natural, incluso que no pueden ser naturalizados y que la primera tarea consiste en observar sus leyes combinatorias para intervenir en ellas o crearlas. Nada —recuérdese— tan opuesto a la lógica naturalizadora y narrativa del modelo narrativo-transparente. Ácase la manifestación más extrema de todo esto se consiguiera en los films abstractos, conocidos como *Absolute Filme*, pues la renuncia figurativa y la consecuente reducción de sus planos a esquemas geométricos favorece, sin duda alguna, su consideración antirreferencial. Pero, aunque con una complicación adicional, todo film que parte de la figuración puede, si procede por el método analítico, realizar una labor de desnaturalización respecto a las convenciones pictórico-fotográficas, para sólo después iniciar su tarea combinatoria. Es, pues, de primera importancia dejar sentado que el proceso analítico se desarrolla a todos los niveles posibles de la imagen y, si fuera el caso, también del sonido, sin límites a su discriminación. Así, si esta actitud comprende y aísla en el interior del plano sus unidades, también se esfuerza por hacerlo en el ámbito de la secuencia o del fragmento (relación entre los planos) e igualmente en la reunión de los amplios segmentos que componen el film en su conjunto. Es decir, que su actitud analítica no posee freno alguno y no se restringe a lo minúsculo, sino que alcanza a cualquier elemento.

Y llegados a este punto topamos con el instante más conflictivo, en el que nacen las desavenencias y las diferencias de actitud. Porque este material que ha sido descompuesto, reducido a la calidad de signo por medio de la ruptura de la ilusión referencial y también narrativa, puede ser reordenado de muy diversas maneras. Todas ellas comparten la primera fase, todas ellas llevan en la segunda incorporada la actitud analítica. Y, sin embargo, las poéticas que surgirán de la fase que hemos denominado constructiva difieren ampliamente entre sí. Ha llegado, pues, el momento de enfrentarnos con la operación de ensamblaje que define al modelo, pues descomponer toda unidad es sólo un proceso virtual que aparece exhibido, pero siempre cruzado y combinado con la ordenación nueva —la construcción— que se le da al material. Como tuvimos la precaución de anunciar al principio, el análisis (o primera fase) sólo puede ser descrito de un modo didáctico sin suponer la construcción. Pues, en el fondo, el análisis es, en sí mismo, producto indiscernible de una construcción. Por eso indicamos que estas fases únicamente podían distinguirse idealmente. Dicho esto, sigamos con la ficción teórica: descompuestas las unidades, interviene una voz (que ya sirvió

para descomponerlas) e impone un orden. Esta voz, este gesto es la enunciación; su resultado y el arma con la que opera, el montaje.

Y es que todos estos elementos son resumidos por la idea de montaje en su acepción más original y productiva, es decir, en el doble sentido de análisis y construcción. Puesto que el montaje es el elemento director del discurso, es el que organiza la sintaxis del texto, lleva explícitas en él las fracturas analíticas sobre las que se ha construido. Exhibe, pues, su cola, la reducción de todo significativo a su condición de signo quebrando cualquier ilusión mimética respecto a la realidad. Por otra parte, puesto que los acontecimientos representados o narrados no se encubren bajo el amparo de una lógica que los haga verosímiles, el montaje demuestra y exhibe también la mano directora que guía la construcción. Y, dado que esta mano es percibida en el curso del film, el espectador no puede por menos que sentirse interpelado por ella.

En pocas palabras, nos encontramos ante una enunciación visible, ante una forma explícita de organizar un material heterogéneo que ha sido descompuesto y reducido a la calidad de signo, y, dado que lo heterogéneo habla de la coexistencia no verosimilizada de lo distinto, se abre la idea de conflicto como forma de organización del discurso. Por medio de este derrotero hemos vuelto a encontrar los mismos elementos teóricos que en los otros modelos, pero ahora actuando de un modo diferente. Conviene, entonces, analizar cómo se manifiesta esa enunciación visible, el principio de montaje en cuanto conflicto y, a continuación, la entrada del espectador en la representación.

## Los conflictos del montaje cinematográfico

Tal vez haya sido Eisenstein quien haya definido esta idea de conflicto generalizado en su acepción más exagerada e impracticable si se toma como actitud ante un texto concreto; pero, tal vez por este exceso, podemos apropiarnos de tal definición considerándola de signo teórico. Dice Eisenstein en un célebre texto titulado *Dramaturgie der Film Form*: «Como ejemplos de conflictos se podrían citar: 1. Conflicto gráfico. 2. Conflicto de superficies. 3. Conflicto de volúmenes. 4. Conflicto de espacio. 5. Conflicto de iluminación. 6. Conflicto de ritmos, etc. 7. Conflicto entre objeto y encuadre (...). 8. Conflicto entre objeto y su espacialidad (...). 9. Conflicto entre el proceso y su temporalidad y, por fin, 10. Conflicto entre el conjunto del complejo óptico y otra esfera completa.»<sup>6</sup>

Si examinamos de cerca esta cita, descubriremos que en ella Eisenstein no aborda sólo los significantes estrictamente cinematográficos, sino también los procedentes de la consideración plástica del plano, los que afectan a la narración y, potencialmente, a cualesquiera otros. Lo decisivo, entonces, es que cada elemento del plano entra (o puede entrar) en conflicto con elementos que se resuelven en el interior del encuadre, en otros encuadres o en unidades sintagmáticas más amplias. Así, lo llamativo y programático es la tendencia a una multiplicación de los conflictos, la premisa incluso de que todo significativo formal, antes de cualquier otra cosa, está llamado a actuar en contraposición con los restantes. No es extraño que esto suceda así cuando —Eisenstein lo formuló y le dio una estructura poética precisa, pero también lo apuntó en un sentido más general Walter Benjamin— el principio del montaje encuentra en el cine un lugar ideal, es decir, productivo donde plasmar todos los conflictos del arte anterior más los derivados del maquinismo. En este sentido, los conflictos que toman cuerpo en el cine también desbordan su estrecho marco. Dice Eisenstein en una ocasión respecto al montaje: «Y, en todo caso, es un principio que no abarca sólo, como hemos visto, todas las instancias internas de la producción cinematográfica: el actor, el papel, el encuadre, el montaje, el objeto en su conjunto. Sino que es un principio que engloba el arte, más allá de los límites del cine. Un principio que, más allá de los límites del arte, posee una envergadura considerable»<sup>7</sup>. Ahora se comprende por qué la fase analítica y metalingüística es inevitable con anterioridad, pues sólo después de haber expresado su opacidad primera hacia el mundo y su disgregación molecular, los significantes, aislados, definidos por su diferencia, pueden emprender la labor interactiva. Y ésta, en la medida en

<sup>6</sup> S. M. Eisenstein: «*Dramaturgie der Film Form*» in *Schriften*, vol. 3, München, Carl Hanser, 1975, p. 210.

<sup>7</sup> El texto es citado por Jacques Aumont en su libro *Montage Eisenstein*, París Albatros, 1980, p. 161. Por esto, Eisenstein dedicará sus obras de conjunto al estudio de la «imagincidad» («*obraznost*»), es decir, a la condición de la imagen, su capacidad de existencia, del mismo modo que Jakobson había propuesto años antes el estudio de la «literariedad» («*literaturnost*») respecto a la literatura. En este sentido, la obra de Eisenstein rebasa constantemente lo cinematográfico.

que parte de la diferencia, ha de ser conflictiva. No obstante, que tales conflictos se realicen o no en textos concretos no es tanto la exigencia del modelo como de sus subdivisiones inferiores y secundarias y, en último caso, de los textos concretos. Así, pueden revestir estos conflictos una primera forma: la figura poética o lírica en la que el choque funcionaría como descentramiento momentáneo de las previsiones narrativas. Su sistematicidad no es estructural como tampoco sucede en una segunda forma excéntrica, organizada en torno al juego de sorpresas. Una forma más estructural tenderá a la articulación dialéctica y medida de los conflictos, como se advierte en la teoría orgánica de las atracciones formulada por Eisensstein. Lo común a todas esas manifestaciones reside en que ningún significante formal recurre ni se confía a la transparencia, incluso si figurativamente la posee por convención pictórico-fotográfica. Cada significante se comporta de un modo activamente relacional, lo cual no excluye que en los textos concretos algunos de estos conflictos se encuentren anes-tesiadados. Lo particular, en suma, de las dos fases anunciadas radica en que ambas son perceptibles, pues la segunda no forcluye al acceso a la primera, sino que la implica al nutrirse del conflicto.

Recolectemos ahora los términos que han ido apareciendo al hilo de nuestra exposición a fin de poder integrarlos en la economía espectacular de que forman parte. Principio analítico, opacidad primaria a la ilusión de relalidad, conflicto entre los significantes, renuncia a la continuidad y encadenamiento, enunciación visible... Todo ello nos conduce a un principio económico: el montaje. Ahora bien, si el montaje es la manifestación constructiva y, por tanto, perceptible en la que una voz organiza el film, los conflictos de las piezas están llamados a producir un efecto, a su vez, constructivo en el espectador, un efecto de síntesis de producción del sentido. Sometido a descargas sorpresivas y a un tratamiento de shock, a él se le confía el valor pragmático del film. No significa todo esto, empero, que el espectador deba de ocupar siempre e invariablemente el mismo estatus; lo significativo, en realidad, es la labor de relación que debe efectuar entre las piezas significantes. Al igual que en lo referido al montaje, la función espectador puede oscilar entre una percepción más intensa de la forma (gracias al efecto excéntrico) y una actitud intelectual y conceptual elevada, como sería la quimera eisensteiniana. En todo caso, lo cierto es que las distintas posiciones del espectador derivan siempre de la modificación de su relación con su simétrico enunciativo, siempre visible e interpelándolo, así como con el punto de encuentro entre ambos, el montaje.

## La vanguardia analítica en el cine alemán

Habría deducido el lector que los rasgos definidos hasta el momento sólo en muy escasa medida penetraron en el cine alemán durante los años veinte. Esta afirmación encierra al mismo tiempo una verdad y un equívoco, puesto que nos ayuda a sospechar la contradicción en la que el modelo se desenvuelve: difícil de transformarse en estructura, irrumpe aquí y allá, desborda en ocasiones lo cinematográfico, hasta desinteresarse incluso de su suerte, para otras veces alimentarse de residuos o salpicar el interior de películas concebidas bajo una óptica clásica y dotadas de un montaje y concepción narrativa más transparente. Será preciso, entonces, desentrañar algo el proceso histórico en el que este modelo analítico-constructivo interviene y las metamorfosis a través de las cuales se ve obligado a presentarse, las más de las veces, como un simple esbozo.

Conviene, de un modo aproximativo y en un primer momento, distinguir dos grandes tendencias en las que se encarna y opera el modelo citado en la pantalla weimariana, pues las concomitancias entre ambas son realmente escasas, sino casi inexistentes. La primera de ellas está representada por una investigación que podemos denominar cinematográfica, propia de un estudio interartístico y plástico; la segunda, de signo figurativo, tiene en el cine social su forma dominante. Si la primera concibe el cine como una materialidad nueva en cuyo marco intenta resolver los problemas más vastos que afectan al tiempo, el espacio y el movimiento de las artes plásticas, la segunda posee una aplicación que procede y fue investigada con más

ahínco en la escena teatral, siendo el cinematógrafo un lugar propicio —y de creer a muchos autores también privilegiado— al que era posible traducir estas experiencias.

Así pues, las investigaciones emprendidas por Viking Eggeling con su *Diagonale Symphonie*, Hans Richter con sus distintos *Rythmus*, Walter Ruttmann con sus varios *Opus*, o también Oskar Fischinger y otros, poseen una perfecta coherencia con las que inspiraban el *Ballet mécanique* de Fernand Léger, las obras de Man Ray o tantos otros. Su objetivo central es el estudio y experimentación con los componentes más generales de la plástica: el movimiento que les falta a las telas, la progresión, el tiempo... son factores que pueden ser investigados en su estado puro, es decir, matemático. Y, en este sentido, responden a una problemática que se abrió con el cubismo, tuvo un momento determinante en la obra de Malevich y rozó la fotografía y el fotomontaje para ocupar, como un aspecto más de su intervención, la pantalla. En su forma más extrema, se tratará de films abstractos; en fórmulas mixtas, de fragmentos figurativos siempre recortados respecto a sus referentes. Precisamente, por este carácter altamente convencional y arbitrario, geométrico o figurativamente opaco, es necesario elaborar las normas de combinación que actúan de reglas compositivas.

Lo anterior es especialmente claro en los films abstractos. Su punto de partida es la figura geométrica más simple, volumétrica o no, coloreada o no, según sus distintas variantes. Sobre ellas y de acuerdo con normas de la identidad y la diferencia, se inicia la combinación, el contraste y el enriquecimiento de las formas. El conflicto se manifiesta en su estado puro y más abstracto, lo cual no equivale a decir más productivo. Como será detallado en el capítulo demioctavo, los autores que en esta experimentación trabajan saben detectar y enuncian a menudo casi en un tono teórico el carácter estructural de los procedimientos utilizados, como es el caso del principio de la polaridad en Eggeling. Igualmente, las teorías del fotograma de Lazlo Moholy-Nagy, el estudio de todos los registros del montaje por Hans Richter (en su aspecto figurativo y abstracto), el ritmo de Ruttmann y otros responden a esta misma lógica. Lo realmente significativo es que la actitud plástica de estos autores y el marco de sus investigaciones los mantuvieron ajenos al curso general del cine alemán de amplio público, tanto porque concebían sus obras como creaciones de una lógica radicalmente distinta, como por su escasísimo influjo y repercusión sobre el cine alemán. Sólo en

15. Berlin, die  
Symphonie einer  
Grosstadt.



algún caso esporádico y casi anecdótico intervinieron ante un público más amplio que las élites de artistas, como es el sueño del halcón preparado por Walter Ruttmann para *Die Nibelungen*, sus trabajos de siluetas realizados para Lotte Reiniger o el párrafo aparte que merece *Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt*. E, igualmente, sólo en contadas ocasiones dejaron impronta en el cine de vasto público, limitándose a algún rasgo aislado y casi imperceptible.

Quede claro, con todo, que la pureza de las manifestaciones anteriores posee igualmente numerosas zonas de sombra que el análisis detecta con facilidad. Así pues, lo curioso es que el punto de origen de la tendencia abstracta y geometrizable es anterior al nacimiento de la República de Weimar y prosigue durante toda su existencia limitándose a la marginalidad y, en realidad, no interviniendo ante el público de las salas cinematográficas. Otra es la suerte y la complejidad de manifestaciones que presenta el montaje constructivo de signo social en la escena histórica. En primer lugar, sus muestras fuertes, su presencia llamativa y detectable, arranca de la recepción alemana del constructivismo soviético y, de un modo paradigmático, podría fecharse hacia 1925 su inicio. Por otra parte, este modelo va ganando terreno poco a poco en un sentido inversamente proporcional al dominio del modelo hermético-metafórico. Imposibilitados, sin embargo, para emprender la tarea que en la URSS se había puesto en marcha gracias al apoyo del gobierno, los modelos constructivos de montaje fueron invadiendo un género menor y en apariencia contradictorio con los objetivos más visibles de su economía, a saber: el melodrama. Este género, que en Alemania resultaba de una evacuación de lo abstracto y metafísico del *Kammerspielfilm*, se pobló, en una segunda fase siempre contradictoria con la primera, de fenómenos enunciativos basados en el efecto de shock.

Es sumamente importante advertir la paradoja a que lo anterior da lugar, pues ésta informa acerca de unos años muy relevantes del proceso histórico. El melodrama tiende a la empatía del espectador, se esfuerza por inspirar la compasión aristotélica, su economía afectiva se halla intensificada al máximo y no duda en poner en juego todo el aparato espectacular, incluyendo lo más kitsch, para obtener sus fines. Ahora bien, ¿cuál es la lógica discursiva del montaje analítico-constructivo sino la inversa? Este tiende, al menos idealmente, hacia la fractura completa de las identificaciones, intenta poner en marcha la instancia racional, didáctica o de shock que incite a una toma de partido decidida en el espectador. Esto genera un proceso muy complejo en el que naufragan a menudo los films sociales: movilizadas por el deseo de forzar una respuesta pragmática del espectador, recurren sin notarlo a los procedimientos más espectaculares del enganche proyectivo, tal y como actuaba la economía espectacular del modelo narrativo-transparente. Pero no siempre es así. Un ejemplo notable lo tenemos en la obra de Brecht: apoyándose en las formas del espectáculo popular, de atracciones, circense y de variedades, Brecht impone un cálculo estructural de las sorpresas en una dirección opuesta a la melodramática. Operando, pues, con los códigos de la empatía, Brecht introduce sistemáticamente sus técnicas de distanciamiento, desconstruyendo, así, minuciosamente el aparato del melodrama. Que esto tiene su plasmación en el cine lo demuestra la película dirigida en 1932 por Slatan Dudow, *Kuhle Wampe*, que es analizada en el capítulo vigésimo. No obstante, aunque de un modo altamente confuso, lo cierto es que a partir de la segunda mitad de la década, el melodrama social comienza a adoptar formas de intervención sobre el espectador que, en lugar de apoyarse en lo narrativo, apuntan a una presencia cada vez más visible del discurso, estableciendo entre ambas una perceptible contradicción y buscando dirigir su sentimiento por medio de subrayados que obedecen a una lógica discursiva opuesta.

Resulta, sin duda, muy productivo interrogar desde esta óptica los llamados «films de la calle». En su origen, éstos aparecen imbuidos por la atmósfera del *Kammerspielfilm*, congelados en su intemporalidad, prácticamente eternizados. Sin embargo, el avance de la década los ve desplegarse hacia un ritmo más nervioso, acoger el mito cinético de la ciudad moderna, convertirlo de rasgo temático en procedimiento técnico y forzar con él una sinfonía urbana cada vez más maquinizada y vertiginosa. En su vertiente social o en su fascinación maquinística, lo cierto es que hacia 1927 nada queda en los llamados *Strassenfilme* del espí-

ritu mágico y expectante que dominaba en *Die Strasse*, su inaugural manifiesto. El capítulo decimocuarto se encarga de explicar este trayecto desde el interior del género, pero abordándolo ahora en un sentido más general, se percibe en estos films un efecto semejante y paralelo al que revelan los melodramas de mediados de los veinte. No cabe duda, si las cosas son tal y como las hemos expuesto, que las contradicciones abundan y afloran a la superficie. Pero tampoco deja de ser cierto que el montaje analítico-constructivo se inmiscuye de modo creciente en espacios que le eran extraños poco tiempo atrás. Así, por ejemplo, este principio del montaje se mantiene bastante alejado de films de temática social como *Menschen Untereinander*, adquiere una esporádica forma documental en el todavía melodramático y enrevesado *Die freudlose Gasse* salpica levemente algunos fragmentos de caracterización social en *Menschen am Sonntag*, invade momentos determinantes de la estructura misma en *Mutter Krausens fährt ins Glück* hasta el punto de producir el viraje ideológico por medios técnicos y actúa como un enérgico montaje dirigista en *So ist das Leben*, donde las fuentes de la lírica pudovkiniana son notorias. A excepción de este último film, el peso del modelo analítico-constructivo es claramente secundario y aun marginal, pero no por ello resulta menos reconocible. No hay, por supuesto, pregresión lineal alguna en los títulos indicados. Son sólo ejemplos, pero significativos, de algo cuya lógica textual será estudiada en otros capítulos.

Aunque no es cometido de estas páginas levantar acta de fenómenos externos a la forma y pertenecientes a la producción, el protagonismo que adquieren durante la segunda mitad de la década algunos organismos ligados a partidos obreros es muy relevante y merece una, aunque breve, mención. Es cierto —ya lo indicamos— que las actitudes formales en el seno de los dos partidos mayoritarios del proletariado alemán son bastante confusas en lo que al arte se refiere, pero no lo es menos que su empeño en la publicación de revistas, la distribución de films, la exhibición y propaganda de las obras soviéticas y su denodada crítica de los films de arte, fueron, sin más no, una forma de penetración digna de ser notada para este modelo analítico-constructivo. Por limitarnos a algún dato representativo, diremos que dos revistas —*Film und Volk*, promovida por la *Volksverbander für Filmkunst* y la *Arbeitsbühne*, órgano del *Arbeiter-Theater-Bundes-Deutschlands*, controlado por el K. P. D. (partido comunista alemán)— se fusionaron en 1930 para formar la *Arbeiterbühne und Film*, cuyo cometido, tal vez ingenuo, consistía en animar al público proletario a tomar parte activa en la crítica de cine. Más importancia tuvo la creación hacia 1926 de organismos de producción y distribución por parte de los dos partidos obreros. Así, el S. P. D. (partido socialista alemán) creó la *Film und Lichtbilddienst* con el fin de realizar documentales, películas de propaganda y agitación, de enseñanza, etc., mientras el K.P.D. creó la ya mencionada *Prometheus Film-Verleih und Vertrieb GmbH*, la cual dio frutos de cierto interés<sup>8</sup>.

Pero aún tuvo este modelo analítico-constructivo un curioso y paradójico lugar en donde posarse. Se trataba de un espacio en formación que no pudo pasar desapercibido ni a los autores abstractos cuando se disponían a hacer más digeribles sus obras ni a los experimentadores del montaje figurativo: los formatos de la naciente cultura de masas. Ellos eran, por su tendencia al shock, por su deseo de intervención violenta sobre un público que se estaba convirtiendo en consumidor, lugares propicios para una enunciación visible, un montaje de ritmo desaforado y un martilleo constante del espectador. Claro que de este espacio se mantuvieron siempre alejados los films de tendencia social y sólo fueron parcial, pero también crecientemente, ocupados por algunos artistas de la vanguardia. Así pues, el documental, por su brevedad y porque realmente todavía no existía como género, no poseía constrictión narrativa alguna ni pautas de exposición de su tema. Podía aludir a su objeto por procedimientos heterogéneos ordenados por un discurso intencionado recurriendo al gesto poético o al dirigismo sin peligros demasiado graves; la publicidad, por su parte, perseguía el efecto inmediato sobre el espectador, su reacción en una toma de posición activa y, por tanto, podía muy bien ser terreno abonado para experimentar con esa práctica analítica de lo heterogéneo y con esa descarga de shocks en el espectador. De hecho, muchos films de escasa duración se refugiaron y tuvieron su modesto pero efectivo espacio en la producción y exhibición en calidad de complemento de los largometrajes y, por demás, muchas obras de

<sup>8</sup> Véase el documentado texto de autores varios: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1933*, Berlín, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975.





16. Die Strasse.

vanguardia fueron financiadas por empresas industriales de gran importancia; de este pacto, unos extraerían el lanzamiento comercial de sus productos al mercado de consumo, mientras los otros conquistaban un espacio adecuado y sin restricciones formales para la experimentación con la imagen e, incluso, con el sonido.

En otros términos, aquello que fue institucionalizado más tarde mediante una separación rigurosa entre lo artístico y lo comercial tuvo un origen casi indiferenciado o, al menos, altamente confuso. Obras como *Rennsymphonie*, *Vormittagsspuk*, *Inflation* y tantas otras utilizaban los engarces más chocantes entre sus planos, las angulaciones más forzadas, las sobrecimpresiones más notorias y producían las sorpresas más llamativas en el espectador. Los collages rapidísimos de estos *Querschnittfilme* constituyeron una suerte de «clips» en los que se refugió, para un objetivo aparentemente inverso al propuesto por los cineastas soviéticos, el modelo analítico-constructivo. Este hecho resulta significativo porque nunca insistiremos lo bastante en los diferentes y, en ocasiones, encontrados planteamientos que subyacen a un uso analítico-constructivo del montaje. Indicamos en su momento que existían muy distintas formas de amalgamar el material y de dirigir al espectador. Pues bien, las más agrias polémicas enfrentan durante los años veinte a autores, teóricos y cineastas, por estas diferencias. Las polémicas entre Béla Balázs y S. M. Eisenstein a propósito del papel concedido a la composición de la imagen y al llamado por Balázs despectivamente montaje «conceptualista», los severos reproches de la prensa del K. P. D. hacia obras auspiciadas por la socialdemocracia (caso extremo es *Lohnbuchalter Kremke*), los furibundos reproches de Balázs y Walter Benjamin a la denominada «Nueva Objetividad»... todo ello no responde, en el fondo, a una lógica distinta a la que animaba los enfrentamientos entre los estetas de la época de Adorno a Luckács, de Brecht a Bloch. Antes bien, la coincidencia profunda en los mismos temas de conflicto señala una vez más que el debate sobre el modelo analítico-constructivo cinematográfico está inmerso en el problema del destino del arte en estos conflictivos años veinte<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Productos como el célebre *Berlín. Die Symphonie einer Grosstadt* son explícitos de la confusión de fuentes reinantes. Este film firmado por Walter Ruttmann y Karl Freund, según una idea de Carl Mayer, nace de un mito que se remonta a Marinetti —la máquina—, ape-la al tratamiento que le imprimió el futurismo soviético —el montaje— y, sin embargo, hace de él una poesía rítmica que muy poco tiene que ver con el shock.

Parte Segunda



## Capítulo octavo: FANTASMAS Y DEMONIOS ENTRE LAS HADAS. LOS LLAMADOS «PRECEDENTES»

### El marco y la justificación de los presagios

El presente libro se ocupa del film alemán producido a partir de 1918. Como ya ha podido comprobar el lector en capítulos precedentes, no es ninguna opción aventurada ni novedosa postular esta fecha como soporte inferior, ya sea desde una perspectiva sociológica, ya estética o incluso tomando en consideración la infraestructura de la producción o el volumen de los films que han sobrevivido. A pesar de todo, por mucho que se haya querido convertir esta fecha en acta de nacimiento de una industria y de un arte, también los historiadores han sentido la ineludible necesidad de rescatar ciertos films anteriores, haciéndose sensibles a la flexibilidad histórica. Ahora bien, se trata en realidad de un número reducidísimo de ejemplos cuya representatividad e importancia consiste exclusivamente para los autores en «presagiar o adelantar determinados aspectos de los films posteriores». Así pues, en medio del retraso de la pantalla alemana, entre las exitosas series de detectives y los *Märchenfilme*, o films maravillosos, emergen como piezas extrañas dentro de estos años tan escasamente documentados, algunos films capaces de absorber la atención de los historiadores, tal vez por verse dotados de una significación especial, no en sí —repetimos—, sino más bien por la sugerencia que encierran a temas, personajes, formas de planificación de la escena, que habían de ser ampliamente desarrollados con posterioridad. Aunque por motivos y con argumentos distintos, Lotte H. Eisner y Siegfried Kracauer coinciden en algunos de estos títulos y, desde luego, no es difícil deducir por qué razones en cada caso.

Tres de ellos son citados al unísono. La primera versión de *Der Student von Prag*, dirigida en 1913 por el danés Stellan Rye en colaboración con Paul Wegener, según guión original del narrador fantástico Hanns Heinz Ewers, figura a la cabeza; *Der Golem*, también en su primera versión dirigida en 1914 por Henrick Galeen y el mismo Paul Wegener, film hoy perdido, que, a diferencia de su segunda versión de 1920, seguía la idea de superponer la leyenda del rabino Löw de Praga con el mundo moderno, tal y como hizo la novela de Gustav Meyrinck del mismo título con la cual, por otra parte, nada tenía que ver; *Homunculus*, dirigida por Otto Rippert en 1916, film en seis episodios de tono melodramático, pero con un inusual desarrollo de las tendencias sadomasoquistas, ligadas al fatal descubrimiento por un hombre de sus orígenes y su carencia de alma. Otros films como *Der Andere*, realizada por Max Mack en 1913 según el drama de Paul Lindau, o *Das Haus ohne Tür*, de Stellan Rye en 1914, son citados respectivamente por Kracauer y Eisner ampliando algo el elenco individual de precedentes. Es claro, además, que esta selección podría verse ampliada con nuevos títulos, dependiendo tanto de las opciones de cada autor como de los previsibles descubrimientos y restauraciones de películas <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Existe un film titulado *Hoffmanns Erzählungen* dirigido por Richard Oswald en 1916 y otro firmado por Paul Wegener con el de *Der Golem und die Tänzerin*, en 1917, entre otros.



17. *Homunculus*.

No resulta nada descabellado ni arbitrario postular que estos films introducían algo que daría mucho que hablar a la pantalla weimariana. El simple hecho de que los dos primeros films citados sufrieran nuevas versiones durante los años veinte parece confirmar la persistencia de su interés, lo que no obsta para que, en el caso de *Der Golem*, la versión de 1920 estuviera bastante transformada<sup>2</sup>. Así pues, dada la coincidencia de títulos, es claro que Kracauer, desde su perspectiva sociológica, ve en estas ficciones la manifestación «psicológica y escindida» de los problemas que padecen en la realidad las clases sociales alemanas y, en particular, la burguesía. Por su parte Lotte H. Eisner descubre en estos films las claves demoníacas sobre las que organiza su libro, la temática del doble, el gusto por lo legendario que prefigura la estética y el diseño de los films posteriores. En una palabra, ambos historiadores, desde puntos de vista distintos, advierten la emergencia de lo fantástico como el presagio, temático o estético, de lo demoníaco que pronto invadió Weimar.

Puede ser útil, entonces, detenernos en alguno de estos films para reflexionar, contemplándolos más de cerca, sobre cuáles son las semejanzas que permiten ubicarlos entre los «precedentes» y cuáles las no menos notables diferencias que impidieron la germinación en período tan tamprano de una escuela sólida o de un modelo de representación realmente situado en el norte de los films. Queda claro que no hacemos alusión en este caso a razones de tipo industrial, no por considerarlas carentes de interés, sino por no constituir el objetivo de nuestro trabajo, que —repetimos— nace en 1918 y sólo ha de valerse de esta reflexión para algunas consideraciones de interés retrospectivo. Nada mejor para atajar la cuestión que centrarnos en el más primitivo de estos films, *Der Student von Prag*.

El efecto que este film provocó en su tiempo parece justificar nuestra elección. En primer lugar, hoy se le presenta todavía como un acontecimiento histórico en la producción

<sup>2</sup> Véase a este respecto el capítulo decimoquinto.

alemana, tanto es así que los créditos de época que precedían a la cinta venían acompañados por el ostentoso reconocimiento (si exagerado o no, no viene al caso) de que se trata del «primer film artístico alemán producido en Berlín en 1912». Este carácter primitivo y su vocación artística desgajan, por lo que parece, al film de los documentales y experimentos cinematográficos de la época, pero no en menor medida lo hacen sobresalir de entre la corriente de los llamados *Autorenfilme*, suerte de imitación algo tardía de la moda francesa del *Film d'Art* y que, en el caso alemán, consistía en confiar el guión literario a renombrados narradores haciendo, por supuesto, recaer el peso específico del film en el andamiaje de guión. A diferencia de la mayoría de estos films literarios, Paul Wegener, quien, según parece, fue codirector, insistió tanto en este caso como en su *Der Golem* inmediatamente posterior en separarse marcadamente del teatro del que él mismo procedía tanto como de la novela. Pieza, pues, extraña en cuanto a temática, film inaugural por su «vocación artística», confiado a un narrador de la aguda y tortuosa sensibilidad visual de Hanns Heinz Ewers, es *Der Student von Prag* un caso excepcional por su impacto en la consideración cultural del cine y por su diferencia sustancial con los «films de autor» característicos de la época.

Pero esto no es todo. El impacto producido por este film en ciertos ambientes fue más que considerable y un síntoma explícito de ello es la inspiración que produjo en el psicoanalista Otto Rank para la escritura de su libro *El doble (Der Doppelgänger)*, al menos en sus primeros esbozos. En efecto, la visión del film fue un acicate definitivo para el inicio de una reflexión que poseía sólidas fuentes literarias en las narraciones de Ludwig Tieck, Heinrich Heine, Edgar Allan Poe, Adelbert von Chamisso, Guy de Maupassant, Novalis, Dostoievski, E. T. A. Hoffmann, etc., y que, de hecho, había surcado, a veces de forma explícita, y otras de modo más subrepticio, todo el siglo XIX, desde el impulso romántico alemán. No en vano la veta neogótica y neorromántica de principios del siglo XX habían levantado esta problemática fantástica haciéndola recaer en ocasiones incluso en algunas manifestaciones vanguardistas. Este hecho, a poco que se piense, plantea con virulencia la convergencia histórica entre la capacidad visual del cine para trascender sus referentes y el nacimiento científico del estudio del inconsciente. En 1919, el mismo año que se rodaba en Alemania *Das Cabinet des Doktor Caligari* y poco antes de aparecer en sus pantallas, Freud escribía un decisivo estudio en torno a la experiencia de «lo siniestro» (*Das Unheimliche*). Sin exagerar el valor de las coincidencias cronológicas exactas, no cabe duda de que lo fantástico contenido en *Der Student von Prag* y lo fantástico del primer expresionismo cinematográfico revelan en la pantalla una preocupación que estaba siendo embrionariamente investigada en el campo de la teoría psicoanalítica. El nuevo medio de expresión, nacido de la barraca de feria, habría de tender en el expresionismo a volver, siquiera fuera esporádicamente, a dicha barraca para encontrarse con los precedentes inquietantes del doctor Freud.

## Fuentes literarias y el tema del inconsciente

El tema que toma forma cinematográfica en *Der Student von Prag* no era absoluto nuevo para los alemanes. Su novedad radica, sin embargo, en la tentativa de trasladarlo a la pantalla y, en consecuencia, también en el reto de darle una figuración concreta. Se trata de la temática del doble. Un breve resumen del argumento puede ser útil para evitar repeticiones posteriores: Balduin, el estudiante más arrojado y el mejor espadachín de Praga, ha dilapidado toda su fortuna y se encuentra inmerso en estado de profunda melancolía. Una especie de aventurero malfamado entre los estudiantes de nombre Scapinelli, le propone un pacto cuya aceptación le permitiría la obtención de grandes riquezas y acaso la conquista de la recién conocida Margit, hija del conde Schwanzenberg. El pacto tiene como contrapartida permitir al siniestro personaje que extraiga de la sobria habitación de Balduin aquello que más le plazca. El estudiante firma encantado y, ante su asombro, Scapinelli desgaja la imagen de Balduin del espejo, llevándosela con él. A partir de este momento, Balduin puede albergar la esperanza de enamorar a la noble muchacha, pero justo en el instante en que le declara su amor sufre la primera siniestra aparición de su doble. Una nueva cita en el cementerio judío de Praga parece unir a los amantes definitivamente hasta que entre las lápidas irrumpe el

aciago personaje provocando el pánico de los amantes. Enterado de la relación que une al estudiante con su prima y antigua prometida, el barón Waldis-Schwazenberg lo reta a un duelo a sable, el arma favorita de Balduin. La intercesión del conde Schwarzenberg por su futuro yerno arranca al estudiante la promesa de no arrebatarse la vida. Sin embargo, la mañana del duelo, cuando Balduin atraviesa el bosque, descubre que su doble ya ha asesinado al contrincante. Balduin, impedido de entrar en casa del conde, se embutece en el juego y la bebida, pero el doble no cesa en su persecución. Implorando el perdón, penetra en casa de Margit, pero una vez más la siniestra aparición de su imagen destroza para siempre el amor. Una vertiginosa persecución se sucede por todos los rincones de Praga hasta que Balduin acaba por encerrarse en su propia casa. No hay salida: el doble ha penetrado y cuando Balduin dispara sobre él y lo cree muerto, siente un profundo dolor en el costado, se descubre bañado en sangre y comprende que lo único que ha conseguido es darse muerte a sí mismo. Sólo entonces el siniestro Scapinelli entra en la habitación y con gesto burlón hace pedazos el pacto firmado.

Según se ha dicho en numerosas ocasiones, la fuente más verosímil para Ewers pudo ser el texto escrito en 1813 por Adelbert von Chamisso que lleva por título *Peter Schlemihl wundersame Geschichte* (La maravillosa historia de Peter Schelemihl), si bien es cierto que el romanticismo alemán está repleto de temas semejantes y la literatura mundial del XIX fue tan recurrente en el caso que no habría de buscarse demasiado para que un escritor, por demás de tendencia fantástica, obtuviese los datos necesarios para imaginar una tal historia<sup>3</sup>. Las semejanzas, con todo, entre la historia de Schlemihl y Balduin son notables. En efecto, Peter Schlemihl se encuentra con un individuo enjuto, vestido con levita gris, que le ofrece un pacto curioso: su sombra a cambio de cualquiera de los objetos maravillosos que el personaje posee, todos ellos extraídos de la mejor tradición de objetos mágicos, tal como el sello de Salomón, la mandrágora, el yelmo de Mambrino, la gorra de Fortunato para cumplir todos los deseos... Schlemihl, ignorando las repercusiones de su pacto fáustico, cede a la petición solicitando a cambio una bolsita de donde podrá extraer todo dinero cuanto guste. La satisfacción inicial se torna pronto preocupación, pues las gentes huyen de él y pocas mujeres están dispuestas a compartir su vida con un hombre «que carece de sombra». Pese a las argucias de su fiel criado, Schlemihl es siempre a la postre descubierto y toda tentativa de provocar un nuevo encuentro con el hombre de la levita gris a fin de rescindir su contrato resulta infructuoso. Un año y un día más tarde de la firma, el turbio traficante se presenta de nuevo ante él para ofrecerle otro pacto más serio e irreversible: la compra de su alma una vez que ésta se haya desprendido del cuerpo. Schlemihl conjura al diablo y huye despavorido sumiéndose en adelante en una vida tan solitaria como pronto placentera al descubrir la pasión por el estudio de la ciencia natural.

Ahora bien, volviendo a nuestro objeto, este «drama romántico», tal y como reza el subtítulo de *Der Student von Prag*, es menos significativo por su fuente directa que por el ambiente que intenta imponer en la pantalla. Y si examinamos algo más de cerca la relación entre la novela de Chamisso y el film de Rye en cuestión comprendemos que, pese a la semejanza temática que apunta efectivamente el tema del doble —la sombra, como el espejo, constituye el primer gesto definitorio del desdoblamiento y ello se encuentra documentado por la antropología en la tradición y costumbres de los pueblos primitivos—, pese a la similitud entre el individuo enjuto que presenta Chamisso y el aventurero Scapinelli y, a pesar de algunos otros aspectos formales y coincidencias entre ambas estructuras, lo que realmente llama la atención es la abismal diferencia que separa el film de la novela. Porque aquello que define la relación estructural de esta película no es la privación de la imagen del espejo, sino el proceso de conversión de esta imagen en un doble demoníaco que, emanado del propio personaje, encarna la fuerza del destino y de modo implacable ciega cualquier posibilidad de salida al protagonista. En otras palabras, Chamisso resuelve la sugerencia del doble de modo maravilloso, apelando a la codificación del cuento de hadas (los personajes huyen del hombre sin sombra, pero no sienten terror ante él; al final, Schlemihl obtiene y calza las botas de las siete leguas con las que puede pasear por todo el globo terráqueo y ayudarse para el estudio de la naturaleza, la fauna y la flora del mundo). Las convenciones de lo maravilloso

<sup>3</sup> En 1920, Rochus Gliese habría de llevar a la pantalla la mencionada historia de Adelbert von Chamisso con el título *Der verlorene Schat-ten*.



18. *Der Student von Prag* (1913).

intervienen y el lector jamás tiene la impresión de realidad ante los sucesos; antes bien, admite, como lo hace en el clima alegórico que domina el *Fausto*, de Goethe, los códigos de un mundo hermético situado más allá del suyo propio y, por tanto, incapaz de contagiar su seguridad.

Lo que sucede, por el contrario, en *Der Student von Prag* es que la impresión de realidad y el carácter verosímil de los acontecimientos sólo ceden por un momento ante la extrañeza del personaje de Scapinelli. Provisto de extraños poderes, este individuo arranca la imagen del espejo. Todo lo demás sucede rigurosamente adherido a los ojos y la mirada de Balduin. Pues los encuentros del doble sólo tienen lugar para él y ante él: poco importa que la amada comparta la visión, su significación última tiene forzosamente que escapársele, precisamente porque se trata del doble. Esta es la razón por la cual la ironía y la convención de lo maravilloso que mantienen a distancia al lector de Chamisso se convierten en implicación del espectador que contempla el film de Stellan Rye.

Hay, no obstante, una diferencia crucial entre ambas estructuras que permite la irrupción del terror en el film a diferencia de la fuga hacia lo maravilloso representada en la novela. Es la animación de ese doble, pues nada engendra la pérdida de la sombra en Schlemihl que no sea exterior a él. Y, sin embargo, la independencia de la imagen de Balduin opera muy cerca de él: es su vivo retrato, pero se comporta a la inversa, lo asusta, ocupa su lugar, se enfrenta a él, lo persigue. Dicho con otras palabras, mientras la sombra de Schlemihl no deja de ser un atributo externo cuya privación no es más importante que un miembro cualquiera, la imagen de Balduin se convierte en su propio e infatigable rival, en el complemento demoníaco de su propia personalidad. Sólo entonces este doble exterioriza en el orden narrativo las funciones ambivalentes que caracterizan al sujeto, sus impulsos eróticos y su pulsión de muerte. Y únicamente por esto la estructura de la película posee una fractura que la abre, a diferencia de *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, hacia el desgarramiento de lo siniestro; y también por eso puede el espectador sentir un terror que le toca muy directamente. Analicemos ahora, en espera de conclusiones más justificadas, la disposición del film en cuanto al tratamiento de sus espacios, la formalización de su imagen y los motivos narrativos que en ellos se expresan.



## Los espacios y lo inquietante

Parece inevitable que este film primitivo en el arte cinematográfico germano sea parco en espacios y en la estructuración de los mismos por medio de la planificación. Sin embargo, no cabe duda de que es el tratamiento del espacio el que permite representar ante el espectador la sucesión demoníaca del argumento analizado. Dicho en otros términos, debemos interrogar la correspondencia y el ajuste entre las imágenes y la trama a la que sirven, pues si el arte novelístico logró recrear lo fantástico a través del juego de ocultaciones y mostraciones que le permitía la adopción, siempre quebradiza, de un punto de vista formado a partir de la materia verbal, si la literatura pudo operar con la retórica de la preterición y con la metáfora, con la alusión y la equívocidad del punto de vista, el cine tiene que ocuparse de resolver todos estos problemas en el tratamiento de la imagen, en la sugerencia formada a partir de un espacio que, al menos en una primera aproximación, es inequívocamente físico, radicalmente presente para que resulte fácil propiciar la sugerencia. Sigamos, pues, el itinerario que atraviesan los espacios en el film y analicemos su construcción, pues de ello veremos desprenderse consecuencias de notable valor.

Como decíamos poco más arriba, los espacios de *Der Student von Prag* no son demasiado abundantes y, sin embargo, muestran la operativa tendencia a identificar cada uno de ellos con un emplazamiento de cámara, es decir, que, escogida la forma de filmar un espacio determinado, el film otorga en adelante a este emplazamiento de cámara valor de ley. Ello apunta una primera contradicción: el tratamiento del espacio es primitivo desde el punto de vista del montaje (escasez de raccords, pocas segmentaciones de un mismo espacio), mientras el trabajo de la imagen es bastante más elaborado. La belleza fotográfica de los exteriores filmados por el maestro Guido Seeber obtiene una buena correspondencia con los espacios y la movilidad de los actores. En aquéllos reina la profundidad de campo, tanto desde el punto de vista fotográfico como compositivo. La primera secuencia del film, por citar un ejemplo, presenta a Balduin ante la cámara, sentado, mientras las gentes evolucionan al fondo del campo y la cámara panoramiza en varias ocasiones para mostrar todos sus desplazamientos. Asimismo, el paseo inicial del estudiante con Scapinelli tiene lugar por una arboleda que se continúa en acusada profundidad y los planos de la cacería a cuyo término Balduin trahará conocimiento con Margit presentan un bosque en toda su amplitud al fondo. Un llamativo espacio está representado por una habitación sumamente recargada de objetos y tapices que ocupan todas las paredes. Se trata del palacio de los condes. Curiosamente, este espacio recargado, tan en fuerte contradicción con los exteriores abiertos, se halla provisto de una puertecita al fondo, que se abre al bosque. Se trata, aunque el espectador no lo percibe sino con gran dificultad al principio debido a lo plano del decorado, de un espacio prolongado por el que los personajes abandonarán el palacio internándose en el bosque.

Decíamos, pues, que los emplazamientos de la cámara se escogen según criterios compositivos bastante exactos y relevantes dramáticamente. El más significativo de ellos tal vez sea el tratamiento de la habitación de Balduin. En este lugar se sella el pacto que abre el drama central del film y en su misma escenografía aparece la clave del episodio fantástico que introduce al film en esta corriente y lo hace valer como precedente de cierto cine weimariano. La primera secuencia que tiene lugar en el interior de esta habitación presenta una elección de cámara que no habrá de abandonarse jamás en todas las filmaciones posteriores; constituye, pues, una especie de lo que los norteamericanos denominarían años más tarde un *establishing-shot*. Se trata de una mirada oblicua al decorado que encuadra a la izquierda y en primer plano la mesa del estudiante. Al fondo, la puerta de entrada, casi situada en el centro de la imagen. En el borde derecho del encuadre, y ocupando una considerable parcela de la imagen, se perfila el espejo de cuerpo entero en el que se verá reflejada, y por tanto doblada, buena parte de esta escena. Balduin, brillante espadachín, se ejercita ante el espejo. Dice con orgullo: «Mi único rival es mi imagen en el espejo.» Junto a este espejo que devuelve tan esbelta figura se encontrará Balduin poco más tarde, después de haber conocido a Margit. Sobre la mesa reposan algunos libros antiguos y una pluma. En ese espacio

penetra el caligaresco (pero burlesco y de interpretación menos tortuosa) Scapinelli para proponer su contrato. Ahora nos hallamos ante una formalización espacial muy elaborada pese a que el emplazamiento de cámara no ha variado en absoluto, como si este instante hubiese sido esperado desde el comienzo: a la izquierda del encuadre, Balduin lee el contrato; en el centro, Scapinelli, vestido de oscuro, espera; a la derecha, por último, la imagen de Balduin reflejada en el espejo completa la simetría de la composición. Y es precisamente la animación de la imagen especular realizada por Scapinelli, su desprendimiento respecto a la mimesis de los movimientos, lo que provoca el desajuste de esta composición simétrica. Por la independización de la figura, como por el desequilibrio de la composición, va a surgir el drama del film. Balduin se mira ante el espejo: no hay ya imagen alguna, en su lugar sólo se abre un tremendo vacío sin figuración ninguna.

Bastante más avanzado el film, este espacio reaparecerá. Su decorado enriquecido expresa el resultado del pacto y lo único ausente respecto al plano recién evocado es el espejo. La metamorfosis, en suma, que ha sufrido este espacio es equivalente a la padecida por su propio dueño. Balduin se mira en un espejito, pero su imagen no aparece: no sólo no hay imágenes, sino que —lo que es más importante— tampoco hay contraplanos. En este espacio se produce un nuevo acontecimiento crucial: la visita del conde para interceder por la vida del barón celoso e inconsciente que ha retado a duelo al valeroso estudiante. Un nuevo pacto se sella aquí, en este mismo espacio. Pero se trata de un pacto cuyo cumplimiento —como pronto veremos aterrados— no depende de Balduin, precisamente por efecto del pacto anterior. La palabra dada por el estudiante al conde, su juramento y voluntad de nada habrán de servir, nada podrán cambiar.

Por último, el film contiene su penúltima secuencia también en esta habitación. Aterrorizado por la persecución de su doble, Balduin se refugia en ella. Domina ahora, sin embargo, una completa oscuridad. Los candelabros que reposan sobre la mesa dan una tenue luz a la escena. La paranoia se apodera de Balduin. Busca detrás de las cortinas, en cualquier rincón. Se agita con violencia mientras la cámara permanece inmutable en el emplazamiento elegido desde el principio. Parece, de repente, sosegar un poco. Toma la pluma en sus manos y escribe: «. Lo siento, está cerca de mí». Entonces, por la izquierda entra el doble sin ser visto. Desesperado por esta presencia inverosímil, aterrado por su incapacidad de huida, sólo le queda a Balduin exigir la batalla definitiva. En efecto, dispara sobre el cuerpo que lo persigue y éste desaparece disuelto en la imagen. Un inmediato reconocimiento del espacio y de sí mismo, de su propio cuerpo: ¿Salvado? Busca entonces la única comprobación definitiva: su imagen en el espejito. A través de él (pero de nuevo sin contraplano) descubre que su cuerpo está bañado en sangre. Cae, se agita y muere. Vemos ahora un campo casi vacío donde, en la parte inferior del encuadre, reposa la blanca camisa de Balduin sin vida. Contrastando con la tonalidad clara de la imagen, se desliza por la derecha la negra silueta de Scapinelli, provista ahora de un singular gesto farsesco que nos era desconocido. Con ironía y sin dejar de agitarse, rompe en mil pedazos el contrato ya inservible, y se despide del cadáver quitándose el sombrero<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> En 1926, se realiza una nueva versión firmada por Henrik Galeen e interpretada por Werner Kraus (en el papel de Scapinelli) y Conrad Veidt (en el del estudiante). En esta película, interviene en calidad de consejero el mismo Ewers. En 1935, Arthur Robison realiza un «re-make» sonoro que demuestra la constancia del tema en un período tan distinto como el que vivía la Alemania ya plenamente hitleriana. La belleza del film de 1913 no es jamás, pese a todo, alcanzada.

## Espacios del encuentro, espacios duplicados

Pero si el espacio analizado con anterioridad presencia la génesis y resolución narrativa de lo fantástico, lo siniestro irrumpe, fracturando la sucesión narrativa, en otros momentos, precisamente en todos aquellos que derivan de lo acontecido en la habitación de Balduin, es decir, cuando tiene lugar el encuentro del estudiante con su propia imagen arrebatada del espejo y autónoma respecto a él. En tales «citas» radica la matriz simbólica de lo fantástico y, sobre todo, su elaboración en la imagen. Ello no podría extrañar por cuanto lo que define a ambos personajes es su relación dependiente, su pugna, la batalla por el dominio de un espacio en donde uno es la versión oscura del otro, pero donde —parafraseando un dicho popular—. Uno de los dos está de más. Este espejo, este «otro yo» o «doble yo», como lo defi-



19. Der Student von Prag (1913).

nen los mismos títulos de crédito del film, funda la existencia de Balduin, determina su estatus; pero, al mismo tiempo, lo amenaza con la destrucción. En suma, Balduin no es pensable, considerando sus estructuras inconscientes, sin la presencia de su doble, pues éste lo complementa y alimenta un intercambio a muerte con él. La única expresión de ese registro imaginario en el que Balduin se enfrenta con su doble es la devoración porque ha nacido del delirio. Así, en la medida en que este otro funda la propia existencia de Balduin sin haber instituido una separación discriminatoria de sus cuerpos y entidades, éste resulta impensable sin él.

Por esto precisamente es tan importante la elaboración del espacio figurativo en el que se ventila la pugna y el intercambio, porque justamente de ambos factores se trata. Y por esa misma razón es nodal la semejanza física de los dos personajes (interpretados ambos por Paul Wegener) así como la forma que revisten sus encuentros (apariciones, persecuciones), pues ésta sólo puede ser bien percibida desde el punto de vista de Balduin y desde la más absoluta exterioridad respecto al punto de vista del otro (por definición aquél que carece de punto de vista, aquél que sólo representa por inversión, aquél en el que el uno se aliena y se constituye). No estaría de más pensar a partir de aquí por qué la formalización del combate, la identidad y el rigor del punto de vista son los elementos irrenunciables que definen la aparición de lo demoníaco a diferencia de lo que sucedía en la novelita de Chamisso. Veamos todo esto con algún detalle.

El enriquecido Balduin alberga justificadas esperanzas de obtener el amor de Margit. Durante una fiesta, en pleno baile, ambos salen a una pétrea terraza repleta de arcos. Allí va a osar el estudiante formular su declaración amorosa. Filmada con la profundidad que caracteriza a este período temprano y a los usos de los cineastas nórdicos, al fondo se perciben nítidamente unas cúpulas góticas que anuncian la catedral de la Praga «medieval». Entretanto, en montaje alternado, Lyduschka, la antigua amante de Balduin, trepa por una enredadera a fin de espiar al protagonista. Repentinamente, en el curso de tan cálida conversación, un violentísimo cambio de plano al doble mirando fijamente a Balduin: éste, al fondo: en primer plano, su doble. El encuentro de las miradas en el aire. Se trata de la primera aparición, una suerte de alerta silenciosa. El estudiante queda paralizado por el terror. Cuando Margit y el doble desaparecen, Balduin permanece inmóvil hasta que unos compañeros acuden en su busca sin poder ver al siniestro personaje. Le ofrecen un espejito, pero Balduin rehúsa mirarse. Digamos de paso que, si bien la aparición del doble está muy elaborada, subsiste en la presencia de Lyduschka una sabrosa y acentuada reminiscencia teatral, dado que este personaje se encuentra largo tiempo sobre la balastrada y, no obstante, nadie

de los múltiples personajes que llenan la escena repara en su presencia. Así, la convención teatral que permite una coexistencia independiente sobre el escenario domina sobre la verosimilitud fílmica.

En las habitaciones particulares de Margit tendrá lugar otra siniestra aparición. A la derecha del encuadre, hay un espejo, cuya rentabilidad dramática no tardará en confirmarse. En una aparición más temprana de este espacio, Margit se contempla en él, de cuerpo entero. Pensativa, se adivina enamorada. Lee una carta de su amado y suspira soñadora. En un idéntico emplazamiento de cámara y casi al final del film, una calculada composición coloca a la condesa a la izquierda, Balduin a la derecha, en el centro el espejo. Cuando los amantes se abrazan y Margit parece presta a acceder al perdón que implora el desconsolado amante se produce la irrupción fatal: el espejo devuelve la imagen de Margit, pero no la de Balduin. La muchacha se sobresalta, él comprende lo sucedido y se hunde en la desesperación. Es sólo entonces cuando, precedido por una ausencia, aparece en la escena el verdadero reflejo de Balduin, su doble. Y de nuevo surge la cita inicial del poema de Alfred de Musset, como una voz que resuena en sus oídos o que tal vez el siniestro doble pronuncia a voz en grito: *Und wo ich immer/ruben wollt'/und wo ich immer/sterben wollt'/und wo ich ging/und wo ich Schlich/trat vor mich hin zu/jeder Zeit/ein Fremder Mann in/Schwarzen Kleid/des mir so wie ein/Bruder gieb*<sup>5</sup>.

Permítasenos rememorar a este propósito aquella terrorífica sensación que se apodera del narrador y protagonista del cuento de Maupassant *El Horla* cuando halla vacío el espejo que debía contener su imagen. Este signo es automáticamente percibido como una falla y la ausencia habla de una alienación, de una presencia cercana del enemigo: «Me levanté, con las manos extendidas, y volviéndome con tanta rapidez que estuve a punto de caerme. ¿Y qué?... Se veía como en pleno día, ¡y no me vi en mi espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! Mi imagen no aparecía en él... ¡y yo estaba enfrente! Veía el gran cristal límpido de arriba abajo. Y miraba aquello con ojos enloquecidos; ya no me atrevía a avanzar, no me atrevía a hacer un movimiento, aunque sintiendo perfectamente que él estaba allí, pero que se me escaparía de nuevo, él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo»<sup>6</sup>.

Balduin cita a su amada en un lugar especialmente propicio al nuevo encuentro: el cementerio judío de Praga. En este lugar sagrado —reconstruido en estudio, pues no fue permitida la filmación en el escenario natural— varios planos presentan un paisaje denso, donde el viento agita los arbustos mientras las lápidas, con sus caracteres arcaicos en hebreo, amueblan este universo a medio camino entre lo vegetal y lo inerte. Entre las lápidas se perfilan los personajes en su idílico paseo. De repente, entre dos de ellas, como emergiendo de este reino de la muerte, acude el doble a su «cita». Un terror impreciso se adueña de Margit mientras Balduin inquiere con ecos metafísicos: «¿Quién eres?» La imagen, sin embargo, se evapora acto seguido.

No es, con todo, la aparición del doble, el encuentro con una imagen idéntica cuyo movimiento es independiente de uno mismo, lo más aterrador. O, al menos, ello no basta para que la progresión sea completa. Debe ser representado el momento mismo de la escisión, su génesis. En otros términos: para que la pugna logre cotas dramáticas es necesario que este personaje, tan semejante a Balduin y tan distinto a la vez, tan reconocible por él y acaso por ello tan insoportable a su vista, invierta sus propios deseos o, tal vez, descubra sus más ocultos y desconocidos deseos oponiéndose, por tanto, a la felicidad a la que el estudiante cree entregarse. Es preciso, pues, que este doble actúe contra la voluntad explícita de Balduin y, en ello, revela algo que Balduin no quería confesarse.

He aquí, a continuación, un intensísimo espacio en el cual se efectúa un terrible intercambio de muerte. Se trata, sin duda, de uno de los espacios más elaborados del film y con más resonancias fantasmáticas. Un plano general del bosque. El tronco enorme de un árbol iluminado en el centro del plano con luz de evocación onírica. Por el fondo, a la izquierda del encuadre y de este tronco, avanza lentamente Balduin. Es la madrugada en que debe batirse en duelo con el barón. Acude, pues, a este recóndito lugar del bosque con el firme propósito de perdonar la vida de su orgulloso desafiador. A medida que su cuerpo se aproxima, vemos, por el lado derecho, otra figura, cubierta con una capa que oculta sus brazos. Esta, a

<sup>5</sup> Se trata de la traducción alemana de unos versos del poema de Alfred de Musset titulado «*La nuit de Décembre*».

<sup>6</sup> Guy de Maupassant: «*El Horla*» in *El horla y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1979, p. 133, traducción de Esther Benítez.

su vez, se adelanta hacia cámara. En un instante ambas siluetas se sitúan, frente a frente, a sendos lados del árbol. Es el doble. Con gesto medido e implacable y ante la todavía incompreensión que su insospechada presencia produce en Balduin, el doble limpia con la capa su sable bañado en sangre. Esta imagen sintética evita por su intensidad cualquier explicación posterior: es demasiado tarde y el asesinato del barón ya se ha consumado. Balduin, petrificado, lo ve abandonar la escena. En un marcado gesto sintomático, Balduin ocupará la parte del encuadre que antes perteneció a su doble y, desde allí, accederemos a la que tal vez sea la imagen más intensa de todo el film y la única elaboración fantasmática plena. En primer plano, en el borde derecho del encuadre, profunda oscuridad. Es —pronto lo descubrimos— la figura de Balduin protegido por el tronco de un árbol gigantesco. Al fondo, visto a través casi de sus ojos (en lo que alguien denominó cámara semisubjetiva), un claro del bosque, iluminado con luz intensa y reencuadrado parcialmente por la oscuridad anterior, una escena de muerte: un cadáver rodeado de algunos personajes. Todo ha sido inútil. Su voluntad de perdón no ha servido de nada. El peso, a un mismo tiempo, de la culpa y del destino aciago queda como brutal alucinación reflejado en este plano en profundidad. ¿No hay acaso entre la mirada y esta escenografía un marcado agujero imposible de rellenar? Un fundido en negro cerrará esta primera contemplación del abismo o, utilizando una descripción hecha por Heinrich von Kleist a propósito de un cuadro de Kaspar David Friedrich, es «como si nos hubiesen quitado los párpados». En efecto, pues esta pérdida de los párpados apunta precisamente a la imposibilidad de dejar de mirar, a la electrización del goce. Si se tratara de la terrorífica contemplación de lo que él mismo había ejecutado ¿podría figurativizarse de otro modo?

No cabe duda ya: el camino inevitable es el delirio y la imagen debe de asumir el riesgo de aludirlo, ya que representarlo no es posible. Estamos —claro— muy lejos de la sinfonía del horror en la que nos sumerjirá— Nosferatu. Pero las imágenes disparadas en este instante del film van a relatar cómo el doble va tomando al asalto todos los espacios del film que inicialmente ocupaba Balduin, cómo este espacio se convierte en inorgánico a través de una mirada aterrizada. Y aquí —es inevitable— el film dejará ver sus fisuras, su carácter inmaduro a la hora de «irrealizar» la imagen. Un plano presenta, no obstante, fórmulas alucinatorias. En un claroscuro acentuadísimo se perfilan unas sombras al fondo. Varios personajes se encuentran alrededor de una mesa jugando a las cartas. Balduin, a la derecha, figura entre ellos. Después de haber incumplido la promesa dada al conde, Balduin es despreciado por la mujer que ama y se ha hundido en la degradación. Los jugadores, vencidos por Balduin, entran en la dominante sombra del fondo y son absorbidos por ella hasta desaparecer. Al caer una carta al suelo, Balduin se inclina un instante y, entonces, con la cadenciosa solemnidad que le acompaña siempre, hace su aparición el doble sentándose justo en frente de él. El fondo completamente oscuro. La imagen de Balduin, gris y blanca, la del doble absolutamente oscura. Ambos frente a frente. Un cartel recuerda la promesa que encierran los versos de Alfred de Musset y la inspiración en un fragmento del cuento *William Wilson*, de Edgar Allan Poe es evidente.

¿Qué puede seguir a todo ello sino la persecución? Los espacios inmediatos son una conversión paranoica de las calles y paseos, de las plazas y arcos, de las arboledas y pasadizos de la noche de Praga. Balduin ha visto desvanecerse definitivamente cualquier oportunidad de regresar al pasado. Entonces, corre por la ciudad, atraviesa las callejuelas medievales de Praga y, detrás de cada recodo del camino, encuentra a su doble esperándolo. La bella filmación en profundidad de campo revela cómo la arquitectura del pasado domina la ciudad: arcos, escaleras, contrastes de luz mayores que en el resto de la película. Las formas góticas, tal vez ancestrales, de Praga construyen un espacio de resonancias psíquicas. A continuación, los bosques exteriores muestran unos paisajes ya recorridos con anterioridad. Presa del terror, Balduin toma un coche de caballos y sale a toda prisa. Salto de eje. El coche vuelve hacia la cámara, hacia el lugar de origen, tal vez después de un frenético y larguísimo trayecto. Al descender del carruaje, descubre que el cochero no es otro que su doble perseguidor. Sólo falta aquí el ritmo vertiginoso del terror que algunos films de los años veinte conseguirían y que aquí se encuentra ya anunciado.



20. *Der Student von Prag* (1926).

### Las «insuficiencias» de lo literario

El plano que cierra *Der Student von Prag* puede ayudarnos a comprender algo que, sin duda, no se desprende todavía de la exposición hecha hasta el momento. Una vez muerto, Balduin, la imagen funde en negro y sólo volverá a abrir para presentarnos un plano rotundamente estático. Es un paisaje. Al fondo, un lago; el viento agita los árboles. Tenemos frente a nosotros una suerte de naturaleza romántica abierta al abismo. Una figura ocupa su centro.

En acusado contraste, vemos la tierra en donde ha sido sepultado Balduin. Una inscripción en la lápida nos lo confirma. Sobre ella, la figura inmóvil de su doble, convertido no tanto en demoníaco destructor cuanto en inseparable compañero. Resuenan entonces los versos antes citados de Musset.

Es esta imagen una muestra de los límites del film. Su bella composición no puede hacernos olvidar su carácter literario, su plasmación excesivamente mecánica del contenido de unos versos, su vocación poética. Y es este hecho el que nos parece determinante para una evaluación global del film y, sobre todo, para determinar por qué, siendo un islote de inigualable valor durante la década del diez (al menos, que nosotros conozcamos), la distancia que lo separa de las producciones demoníacas de los años veinte —pues es este hecho el que lo vincula a ellas— es el trabajo de la escenografía —luego elaboradísima en *Das Cabinet des Doktor Caligari*, *Der müde Tod*, *Nosferatu* y otros— con unos encuadres de la escisión que encuentran en la distinción de las luces y sombras y en la desantropomorfización del paisaje, pero también en la inestabilidad de los universos significantes, aquella representación del vacío que hace al sujeto espectador —y no sólo al personaje— reconocerse bajo una forma paradójica: allá donde reconoce, el sentido se congela y la diégesis tan sólo consigue avanzar al precio de liberarse de los riesgos de la devoración. Este será el logro del llamado cine demoníaco de Weimar y éste también el reto y la fisura que el film de Ewers, Rye y Wegener ponen de manifiesto.

## Capítulo noveno: LA ESCUELA DE CALIGARI Y SUS SECUELAS

### Genéricos de una fundación

Das Cabinet des Doktor Caligari pertenece ya al mito. En él se ha visto emblemáticamente representado el profundo sentir demoníaco de un pueblo, sus oscuros deseos y sus eternas frustraciones. Mucho más que cualquier otro film de la Alemani de Weimar, Caligari es para los historiadores una metáfora irreductible de estos años. Su exportación a los Estados Unidos y la ola de extrañeza que aportaba dieron a este producto un valor también fundacional que algunos extienden a toda la vanguardia. Estaríamos asistiendo, pues, a la fundación de un cine vanguardista, metáfora honda del pueblo alemán, modelo de una colaboración interartística y pieza de museo para sociólogos, psicoanalistas y demás. No parece demasiado extraño que las noticias que corren en torno a la génesis de Caligari, en sus diferentes versiones, hayan adquirido la forma y tono de pequeñas leyendas, como sin duda corresponde a todo instante reconocido por la radición como fundador de una escuela, nada menos que la del cine clásico alemán. Tal y como la relata Siegfried Kracauer, quien la conoce de primera mano y a través de un manuscrito que le fue confiado por el propio co-guionista Hans Janowitz, la historia en la que se basa Das Cabinet des Doktor Caligari es ya en sí fascinante: un episodio autobiográfico presenta al propio Janowitz muchos años antes como solitario paseante nocturno en la feria de Hamburgo; atraído por una bella muchacha, sigue sus pasos sin ser notado hasta la entrada de un bosque; de repente, ésta desaparece, se oye un grito y una sombra se desliza fugazmente entre los arbustos. A la mañana siguiente, el periódico anuncia un misterioso asesinato. Animado por una inconfesable atracción, Janowitz asiste al entierro y advierte la presencia de una furtiva silueta en la que cree reconocer al asesino de la noche anterior. Como complemento de esta lejana inspiración, se encuentra un episodio vivido por Carl Mayer, el otro guionista, durante la primera guerra mundial, en el que toma forma el motivo de un sádico ejercicio de la psiquiatría.

Poco importa, a la postre, que estos relatos sean ciertos al pie de la letra o hayan sido transformados por las visiones y recuerdos de los autores o incluso por la voluntad poética de los historiadores. Lo curioso es que su mera lectura concita la presencia de ciertos componentes de atmósfera que proceden del universo romántico y, sobre todo, que estas ideas o ensoñaciones vertidas sobre el papel habrían de ser pronto convertidas en un denso ambiente visual. En otros términos, la génesis de Das Cabinet des Doktor Caligari ilustra con precisión la importancia no sólo del ambiente, sino de su elaboración formal y su diseño. Por esto el guión original presentado al dirigente de la Decla, Erich Pommer — según él mismo indica— o a Rudolf Meinert — como corrige Lotte H. Eisner— habría de conducir a su ideación, y su conversión en imágenes, no por el arte de un director de escena,



sino por el trabajo de los diseñadores. En consecuencia, más que la construcción narrativa, había de ser la elaboración de la «arquitectura escénica» lo que determine el tono visual del film. En efecto, Janowitz sugirió, al parecer, el nombre de Alfred Kubin en cuyos fantasmáticos dibujos decía haberse inspirado. Pero, en realidad, fueron los decoradores cercanos al grupo *Der Sturm*, dirigido por Herwarth Walden, a saber, Hermann Warm, Walter Reimann quienes asumieron el encargo.

## Los rostros de Caligari, los rostros del relato

*Das Cabinet des Doktor Caligari* se abre con la imagen de un huerto. Se trata de un plano de luz muy contrastada. Entre las ramas oscuras de los árboles sobresalen dos cuerpos cuyos blancos rostros se encuentran potentemente iluminados. Al fondo, un muro cierra la imagen a cualquier profundidad. Los rostros —el de un anciano y el de Franzis, el protagonista— son alternativamente aislados en este espacio con la ayuda de marcados iris. Sus ojos permanecen abiertos de par en par y sus palabras no originan diálogo alguno; expresan, más bien, visiones apenas comunicables. La oscura tonalidad que impregna la imagen deja paso a la blanca y virginal silueta de una mujer que se dibuja sobre el muro del fondo. Su mirada perdida apunta hacia el vacío. El joven, fascinado por esta silueta espectral que emerge de la nocturna pantalla, inicia un relato. Pero se trata, a fin de cuentas, de un relato que sólo pudo nacer del prendimiento de esta imagen y cuyo desarrollo constituirá la mayor parte del film. Franzis, quien hasta ahora seguía con la mirada a la muchacha, abre los ojos con gesto evocador. Su mirada ya no apunta al espacio, ni dentro ni fuera de campo; es, por el contrario, una mirada interior: apunta al pasado o, tal vez, simplemente lo alucina.

Entonces, un cartel inaugura su ensoñación («La pequeña ciudad donde nació»). Un iris nos sitúa ante un espacio abigarrado, un conjunto de telas pintadas demasiado artificial y carente de profundidad para ser capaz de albergar una narración y unos personajes. Se trata de una lejana evocación estática, inerte, que, poco a poco, irá tomando forma, irá animándose. Un nuevo cartel nos aproxima algo más al espacio, ya guiados tan sólo por la ensoñación de Franzis: la feria. Un decorado, ahora más complejo que el anterior, irrumpe ante nuestra vista. Dos instantáneas han sido necesarias para que penetremos en este lugar y también en otro tiempo y en el universo que lo rodea. Pero no se trata de un recuerdo (o, al menos, no sólo de él), sino de la entrada en un universo delirante que pronto se verá habitado por fantasmas. Es así como este decorado vacío al que nos acercamos lentamente va a llenarse.

La misión del film consiste, por tanto, en cargar este espacio vacío, latente y silencioso, de la feria, poblarlo de fantasmas y dispersar en él todos los signos de la paranoia. Téngase en cuenta lo que decimos: todos los signos. Por eso nuestro análisis tomará a su cargo el conjunto de significantes que pueblan poco a poco este espacio figurativizado por una voz y una mirada y que cobra su sentido último como signifiante de una ausencia. Concluido el film, apresado el malévolos doctor Caligari, la imagen nos devolverá a este solitario y tranquilo paraje del manicomio donde Franzis concluye su relato. El patio del asilo presenta a todos los alienados que Franzis inscribió en su relato, ahora inocentes, inocuos. El delirio de Franzis se hace patente y el doctor, con rostro bonachón, sentencia su enfermedad y la posibilidad de la cura.

Cuenta Kracauer y confirman todos los demás historiadores la indignación de Karl Mayer y Hans Janowitz cuando vieron truncadas sus intenciones de presentar y desenmascarar la faz sádica de la autoridad psiquiátrica por la colocación de este prólogo y epílogo que enmarcan el film. Su guión sólo ocupaba la parte central del film y, con la metamorfosis, el tono delirante del conjunto se ha visto convertido en las alucinaciones de un demente. Según parece, el padre de esta sugerencia fue el mismo Fritz Lang, quien había sido elegido en un primer momento para realizar el film. Robert Wiene, su director definitivo, acogió el consejo, pero descuidó la coherencia formal, pues es evidente que prólogo y epílogo muestran



21. *Das Cabinet der Doktor Caligari.*

también formas tortuosas y retorcidas, si bien con intensidad inferior al bloque central. No podría, en consecuencia, extrañar que, años más tarde, Lang comentara esgrimiendo un criterio de verosimilitud ajeno a los autores del guión y también a Wiene: «Si yo hubiese dirigido la película, hubiera tratado el prólogo y el epílogo sencillamente de una manera realista, para expresar que ahí se trata de la realidad, mientras que la parte principal describe un sueño, la visión de un loco»<sup>1</sup>.

Sea como fuere, resulta sumamente iluso pensar que el enclaustramiento del film en una mirada alucinada podría verosimilizar el espacio y las tortuosas líneas que constituyen sus decorados. En todo caso, este doblete narrativo —conocido como «Rahmenhandlung»— será moneda corriente en multitud de films del período y, de hecho, atenta contra la linealidad narrativa. Hay algo, sin embargo, más enigmático en *Caligari* que este encajonamiento de la historia central. Pero algo que, en el fondo, se halla profundamente relacionado con este desdoblamiento de la historia. Pues *Caligari* tiene otro doblete más sinuoso y oscuro. Un doblete donde el enigma se convierte en inquietante sensación que afecta a la propia identidad del sujeto y, por ello, profundiza en su inestabilidad. Y es que Caligari, el doctor, no es en realidad Caligari. No lo es en cuanto psiquiatra que regenta una institución para alienados. Como riguroso investigador que es, ha estudiado con profundidad sonambulismo. Pero su ciencia no es moderna, sino arcana y no permite el alejamiento del sujeto con respecto a lo estudiado, es decir, no lo preserva de los asedios del objeto; por el contrario, lo implica como sujeto en lugar de mantenerlo a prudente distancia. Y, así, Caligari se sumerge en una demoníaca experiencia que acabará por mudar su propia personalidad o, mejor, por revelar la oculta. Sabemos que muchos de los antecesores del psicoanálisis tienen que ver

<sup>1</sup> Recogido en el libro de Alfred Eibel: *El cine de Fritz Lang*, México, Era, 1968, p. 14.



22. Das Cabinet des Doktor Caligari.

con esta ciencia no positiva. Paracelso, esta especie de charlatán, alquimista, mago y médico durante el siglo XVI; Franz Anton Mesmer y su estudio del magnetismo animal durante el XVIII, su teoría de las sobrecargas en el organismo del fluido cósmico; el marqués de Puy-ségur y su práctica del sonambulismo magnético. Y así sucesivamente. En suma, antes de que la ciencia médica intentara «medicalizar» estos conocimientos, su espíritu atraviesa los siglos. Pues bien, el saber que detenta el doctor Caligari se encuentra en ese lado incierto mucho más que en el de la ciencia positiva y, por ello, a diferencia de un estatuto seguro y preservado del sujeto que la ejerce, el de Caligari es movedido y presto a la confusión. Veamos cómo el doctor despliega esta ciencia primitiva.

El director de la institución psiquiátrica duerme apaciblemente. Sus subalternos, alertados por Franzis, escarban entre sus libros. Uno de ellos, que el doctor guarda celosamente entre sus documentos más inexpugnables, contiene un estudio en torno al sonambulismo publicado por la Universidad de Upsala en 1726. En su interior, apenas pasadas unas páginas, figura un extraño titular: *El gabinete del Dr. Caligari*. Y en él se relata la existencia

durante el año 1703 de un músico y feriante de nombre Caligari que recorría las ferias de los pueblecitos norteños de Italia sembrando el pánico a su paso en compañía de un sonámbulo al que exhibía. Con la ayuda de éste a quien obligaba a asesinar, desataba sus pulsiones criminales desviando las sospechas de las gentes mediante el uso de un maniquí idéntico al sonámbulo. Un espejo, un modelo: el doctor ve reflejado en este músico que le precedió en la historia la posibilidad de empujar su ciencia del lado de lo demoníaco. Pero las páginas de este diario son en el fondo inquietantes por su estatuto narrativo último: ¿espejo del doctor? ¿función agresora fantaseada por el delirio de Franzis? ¿o acaso modelo reducido del mismo film?

Una historia del pasado, unos nombres de antaño, una dualidad entre el burgués y el criminal, entre su pulsión y su investigación. Tales son los términos con que se enfrenta el doctor. Otro texto facilita el tránsito entre los estratos narrativos. Es nada menos que el diario privado del director. En él se relata con entusiasmo la llegada de un sonámbulo a la clínica y la escena se abre a un enrevesado flashback que nos coloca en el despacho del doctor. Un sonámbulo en el que reconocemos a Cesare es depositado en estado catatónico sobre un diván. El doctor expulsa a todo el personal y se retuerce de satisfacción: comprueba en las páginas del libro que efectivamente la oportunidad de su vida le ha sido otorgada por el azar y se apresta a aprovecharla. Y es entonces cuando aparecen las alucinaciones. Una voz interior se desata. Caligari camina pensativo por el huerto con su libro bajo el brazo. Sobre las paredes, en el firmamento, en las copas de los árboles, se inscribe una frase que repite sin cesar: *Du musst Caligari werden*<sup>2</sup>. El doctor busca zafarse de estas letras, huir de la atronadora voz que no cesa de oír en su interior. Pero no puede: las letras irrumpen en la escena, en el plano y se dibujan taponando cualquier salida posible del espacio, cerrándole el paso. Este bellissimo plano que sigue algunos de los temas expresionistas más queridos (voz interior, delirio paranoide, expresión en el espacio del monólogo) apunta a una complicación inesperada de la arquitectura narrativa de la película. Y ello porque desencadena la sucesión de dobletes que arrastran desde la narración hasta los personajes, desde los nombres hasta las funciones, desde el pasado hasta el presente.

Si la historia central era la alucinación de un demente, ésta que figura en el diario íntimo del doctor es un doble que incorpora las claves narrativas y poéticas de aquélla que la contiene: pues el doctor toma su nombre de aquel remoto antecesor de quien tan sólo conoce sus pulsiones desatadas, bautiza con idéntico nombre a su sonámbulo e inicia una aventura que lo envuelve, desplegando así un nuevo doblete, el de Caligari y Cesare. Caligari del XVIII y Caligari actual, doctor y feriante, investigador y criminal, todos son variantes que arrancan de un cuerpo vacío —el sonámbulo— y de una pulsión que arriesga y abisma al sujeto. Pero recordemos que toda esta historia es producto también de un delirio de Franzis: el relato se multiplica, pero no sólo se enmarca, juega virtuosamente con sus pliegues; antes bien, se torna incierto, inestable, sus fantasmas se reproducen de modo inquietante. Y, en el fondo, permanece el misterioso estudio contenido en las páginas editadas por la Universidad de Upsala.

## Espacios plenos, imágenes plenas

Un film como *Das Cabinet des Doktor Caligari* está compuesto por imágenes plenas, por espacios plenos. Quiere esto decir, más concretamente, que la plástica del espacio evocado coincide de un modo insólito con la misma plástica del espacio del plano, con el espacio físico con el que se tropieza la percepción. La vocación de los planos de Caligari es, así, intensísima: parecen éstos excluir cualquier complemento de figuración. Pero también y sobre todo adquieren su plenitud por su poderosa evocación simbólica, pues la plástica de estos planos aspira a condensar toda dimensión narrativa o poética sin recurrir a planos adicionales o, aún mejor, excluyendo su aparición. En términos figurativos, es Caligari la sucesión de 36 configuraciones espaciales plenas, densas, que coinciden con 36 espacios evocados y en cuyo interior o en cuyos márgenes no caben apenas otras fórmulas espaciales que los primeros planos o una planificación y un montaje sospechosamente pobres.

<sup>2</sup> «Debes convertirte en Caligari»: éste era el eslogan publicitario de la Decla para el film.

Ahora bien, sería una inconsecuencia postular a partir de lo dicho el primitivismo de este film. Pues de lo que aquí se trata es de una opción de puesta en escena que funciona plenamente por la rigurosa composición de los espacios configurados en cada plano y que se resiste a la fragmentación precisamente debido al carácter hermético de cada configuración espacial<sup>3</sup>. Ello no es de extrañar si pensamos que cada formación icónica consta de una rigurosa distribución de las luces y las sombras, una minuciosa construcción de las figuras evocadas (que no siempre representadas), de las formas dominantes en cada plano, de la movilidad de los actores, de los confines de estos planos que suelen serlo también de este universo delirante... Ahora bien ¿significa esto que no hay espacios adicionales? No, tan sólo que éstos son pequeñas y esporádicas figuras de montaje respecto al anterior, como en seguida veremos.

Tomemos un ejemplo casi al azar. Una calle de la ciudad vista en profundidad de campo. Su tonalidad es blanca y tan sólo algunos trazos caprichosos quedan descritos en las paredes laterales. Alan y Franzis salen desde el fondo y avanzan hacia la cámara. A su paso se cruzan con otros personajes. Sólo en el instante en que la calle permanece completamente vacía, divisamos a un personaje oscuro y de bruscos movimientos avanzando desde el fondo hasta colocarse en primer plano. El espacio de tránsito que hacían suponer los movimientos naturalistas de los personajes anteriores se torna ahora espacio pleno de permanencia, donde lo esquinado de la concepción espacial se encuentra con la brusca y convulsiva interpretación de este personaje que no es sino Caligari. ¿Quién podría hablar de primitivismo sin tomar en seria consideración el elaboradísimo trabajo de la profundidad de campo?

Veamos ahora un ejemplo que nos demuestra en qué medida la segmentación interior de los espacios, pese a su existencia, no desmiente la concepción orgánica de cada plano. Caligari entra en el Ayuntamiento. La disposición espacial del plano coloca a los funcionarios en lo alto de un escritorio. Entre ellos, destaca el secretario municipal. En la parte inferior, Caligari, arrinconado y humillado. Este plano es el único configurado, concebido, montado y compuesto a lo largo de toda la «secuencia». Y, sin embargo, tres planos medios del doctor apoyan su conversión en el centro narrativo de la secuencia, al tiempo que apuntan su creciente irritación contenida cada vez con mayor dificultad. Lo primitivo de la planificación por montaje es sustituido por lo elaborado de la planificación espacial de cada encuadre. Nada —parece decirnos esta formación— puede añadirse que no esté contenido en este plano de conjunto que retiene toda la significación metafórica de la secuencia.

## Un espacio molecular

Hay un espacio especialmente denso en Caligari que nos permite verificar ampliamente nuestra interpretación. Su densidad se debe, en primer lugar, a su función narrativa: representa la entrada a la feria y ésta es el lugar demoníaco donde el doctor ejerce su poder y dominio. Pero no en menor medida su importancia se debe también a su reiteración: es un espacio que se repite en seis ocasiones, marcando inflexiones de primer orden en el relato. Por último, no ha habido historiador ni crítico que haya pasado por alto la significación de este espacio otorgándole un sentido determinado según las intenciones que guiaban su aproximación al film. Se trata —claro está— de la feria de Holstenwall. Lugar por donde se abre el recuerdo o ensoñación del alucinado, umbral que atraviesa Caligari en su primera aparición, lugar donde se gesta el sonambulismo de Cesare y la profecía sobre Alan, es también el espacio en el que se realiza el espionaje sobre el siniestro doctor. Pero esto es sólo hablar de un espacio en términos referenciales, tal como podría hacerse respecto a cualquier film de cualquier otra procedencia. En *Das Cabinet des Doktor Caligari*, las cosas no son así: hablar de espacio exige imperiosamente —lo hemos visto— referirse a la configuración de los planos, pues la composición espacial de cada plano tiende a bastarse a sí misma, a no precisar nada del entorno o, incluso, a cerrarse al exterior.

El sentido otorgado a estos planos por muchos investigadores revela con exactitud las profundas deficiencias de su enfoque. Kracauer detectó perfectamente la importancia de

<sup>3</sup> Véase la caracterización teórica del modelo hermético-metafórico realizada en el capítulo quinto. Aun cuando intentamos conservar la unidad y no interceptar la lectura remitiéndonos constantemente a capítulos precedentes, resulta, pese a todo, conveniente recordar los rasgos explicados en aquella ocasión.

esa feria. Démosle la palabra: «Significativamente, en Caligari la mayoría de las escenas de la feria comienzan con un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de la calesita que no cesa de dar vueltas. El círculo se transforma en un símbolo neto de caos. Mientras que la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino. Olvidado del "yo", uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La falla de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de Caligari. Tanto como deseaban la libertad, eran incapaces de imaginar su circunstancia. Hay algo de bohemia en su concepción: más que verdadera comprensión, parece el producto del idealismo ingenuo. Pero podría decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de posguerra»<sup>4</sup>.

Esta larga cita es muy significativa porque, si bien Kracauer es capaz de separar por un momento la idea de la feria de su concreta figuración identificando algunos significantes importantes, pasa rápidamente a hacer una interpretación alegórica donde el texto se abandona para dar paso a un forzamiento sociológico del mismo. En otras palabras, el espacio de la feria no se analiza desde su figuración, sino desde su referente y éste queda, en un segundo momento, vacío. De ahí que el reproche que cabe hacer a Kracauer no reside, por nuestra parte al menos, en la simplificación sociológica que demuestra, sino en los intentos de convertir el estudio de la densa metáfora textual en alegoría social despreciando la textura en la que se mueve. Y nuestro reproche va por ahí porque en ello Kracauer invade un campo singularmente fructífero taponando, sin embargo, su rentabilidad.

Vayamos ahora a las imágenes. La feria no es sólo un espacio evocado: incluso el conjunto de telas pintadas aluden con dificultad a tal objeto. En realidad, nos hallamos ante un conjunto de espacios figurados, diseñados, construidos por una arquitectura escénica precisa. Para cada uno de ellos hay un plano autosuficiente que se encarga de expresarlo en toda su intensidad metafórica sin precisar (o aun denegando) toda posibilidad de segmentación en su interior. Es así como la entrada a la feria, obligada en todo momento, se representa en un solo plano, así como la entrada al barracón o la parte posterior del carronato. Un plano —repetimos— marca el detonante de la historia: la entrada a la feria.

Idéntico emplazamiento de cámara, idéntica figuración de los decorados, ninguna fragmentación en planos distintos en su interior, pese a que aparece seis veces distintas y, en ocasiones, la duración es más que considerable. El acoplamiento entre espacio del plano y espacio evocado es absoluta. Faltará saber de su carácter hermético, de las razones para que no pueda haber una fragmentación. Vayamos, pues, con ello.

Primera formulación: el vacío de la escena. Franzis se sume en la ensoñación. Después de una instantánea de su ciudad natal, se abre un iris sobre la imagen que le viene aparejada: la feria. Un campo vacío, los artefactos inmóviles, no hay vida humana sobre la escena. Por fin, funde en negro. Segunda formulación: la ocupación. Idéntica apertura. El campo permanece por unos segundos vacío. Pronto, empero, por el fondo se divisa una silueta que en medio de movimientos convulsos va aproximándose a la cámara. Se halla perfectamente centrado en el encuadre. Es Caligari, el doctor. Un cache circular apunta a su rostro y lo aísla del resto: sus gafas negras, su mirada fija, su gesto torvo. Funde en negro. Tercera formulación: la plenitud del gesto. Un iris se abre sobre el ángulo superior derecho de la imagen. Un organillero mueve sin cesar su instrumento y la imagen se descubre por completo. En el extremo derecho, una noria gira en espiral. A la derecha, en la parte inferior del encuadre, otra noria hace lo propio. Sus movimientos se combinan con los del organillero. Numerosos personajes entran y salen de campo, circulan en toda la dimensión de la escena, en perpendicular y en profundidad. Con un ritmo algo más cadencioso y lento, penetra el doctor Caligari por el borde derecho del encuadre. Dirige su mirada a la derecha, fuera de campo; luego, se vuelve hacia la cámara, una vez situado en el centro mismo del encuadre. Se detiene. Mira desdeñosamente a un enano. Avanza hacia el fondo del campo y, por segunda vez en el centro del encuadre, frena su avance. Finalmente, se dirige al fondo del decorado hasta desaparecer tras él.

Reflexionemos brevemente en torno a estas tres apariciones. En la primera todavía se trataba de un espacio virginal, apenas tocado por el recuerdo, acaso todavía informe. La

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer: *De Caligari a Hitler*, ya cit., pp. 215-126.

segunda sitúa en ese espacio al personaje que irradia su poder sobre él, el que lo configura y el que morara en su interior. La tercera presentación de este espacio es la más densa y de larga duración. En primer lugar, entre la profusa animación que domina el plano cabe destacar los movimientos circulares de las dos norias. Ubicadas en el ángulo superior derecho del encuadre y en el inferior izquierdo respectivamente, asumen de común acuerdo la función de remitir obsesivamente al centro del encuadre, evitando a la mirada cualquier escapatoria más allá de los bordes de la imagen. Evocando una espiral obsesiva, estos círculos combinados efectúan un movimiento centrípeto que devuelve la mirada reiteradamente hacia el nudo. Si a esto añadimos que el movimiento que abre la imagen —el iris— detiene un instante su apertura sobre el organillero (de idéntica connotación circular) y que los decorados designan una imagen compacta que no permite fugas por ningún sitio, es evidente que la atención se vierte sobre un lugar —centro del encuadre, centro del campo— en el que, por demás, confluyen los movimientos más diversos de los personajes que surcan la escena. Y ese centro, siempre estable, pero siempre atravesado por el movimiento, es el lugar que ocupa el doctor Caligari. En apoyado gesto, su posición en el centro del encuadre es resaltada por su dominio del centro del campo y, por si faltara poco, por una cadencia de movimientos que hallará su más acabada expresión en la mirada inquisitiva a la cámara. Es en el momento en que Caligari se coloca en el centro cuando queda determinado definitivamente el lugar hacia el que apuntaba la connotación obsesiva de los movimientos anteriores. Y ello porque, a diferencia de los demás actores, Caligari se integra en el decorado, se cincela en él, reproduce, si así se prefiere, con sus gestos retorcidos y convulsos lo que las telas pintadas y los tortuosos decorados proclaman con violencia para la mirada.

No le faltaba razón al contemporáneo Rudolf Kurtz cuando describía así la interpretación del actor: «El Caligari de Krauss es precisamente la ilustración de la interpretación expresionista, en la medida en que se resiste a abandonar el marco de una interpretación eficaz: buscando en el fenómeno exterior las formas rectas y rígidas de la arquitectura, su expresión está vertebrada en la contención, la impenetrabilidad, en una movilidad sobria que, en el momento en que se pone en funcionamiento, extrae la máxima intensidad; su lenguaje corporal retoma y repite las caídas abruptas, las rupturas repentinas y las curvas en evolución, de su alrededor»<sup>5</sup>. Así pues, resumamos el conjunto de factores analizados hasta ahora: lugar de cruce de los movimientos de la muchedumbre, espacio al que remite la circularidad de las norias, centralidad en el encuadre, permanencia inusitada en campo, posición frontal respecto a la cámara, fusión con el decorado... En suma, Caligari condensa y atrapa lo centrípeto de la imagen, el valor plenamente evocador del plano, del espacio.

A partir de este momento, de esta tercera aparición tan densa, las otras tres restantes serán mucho más breves: la cuarta, en movimiento, presenta la entrada de Alan y Franzis de camino hacia los barracones de la feria. Su ingreso en este espacio es el paso del umbral necesario para penetrar en el imperio dominado por Caligari. Por ello, uno de los muchachos saldrá de ahí arrastrando sobre sus espaldas la profecía de una muerte inminente. La quinta consiste en la entrada nocturna de Jane, la muchacha, en la feria. Todo está inmóvil, expectante, como latiendo bajo su quietud. Tras ese decorado que se dibuja al fondo le espera un extraño encuentro repleto de ecos de seducción y terror: la mirada del sonámbulo. La sexta y última aparición de este espacio es la sigilosa de Franzis, dispuesto a vigilar a Caligari, a imponerse a su espacio y desplazarlo de él. No cabe duda, pues, de que los momentos de transformación del relato vienen precedidos de un espacio que ya ha sido designado metafóricamente como perteneciente al dominio del doctor Caligari. Este espacio, desde la alucinación inicial de Franzis, contiene al doctor de un modo amenazador y —si se piensa en el delirio del comienzo— representa la más elaborada encarnación de un fantasma.

## El espacio de la histérica y la mirada vacía

Los espacios, sin embargo, pactan, se interfieren, se ciernen unos sobre otros sin llegar a combinarse plena y mullidamente. Un bello momento en que esto ocurre tiene lugar con

<sup>5</sup> Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*, ya cit., p. 120.



23. Das Cabinet des Doktor Caligari.

motivo de un rapto. Cesare, el sonámbulo dominado por los designios del doctor Caligari, penetra una noche en la habitación de Jane, la prometida del protagonista, con el fin de perpetrar un nuevo asesinato. Dos bellísimos planos abren la secuencia. Uno de ellos, el primero, presenta una composición que evoca una extraña cámara nupcial. Extraña por cuanto anuda la referencia infantil asexual con la marital, rebosante de símbolos. En el primer plano, duerme apaciblemente, rodeada de velos y sábanas impolutas, Jane. La tonalidad blanca y el efecto táctil de la seda viene acompañada por unas figuras redondeadas, sin arista ninguna. Al fondo, muy distante por la acusada profundidad de campo, se encuentra la ventana. En ella, los barrotes se cruzan con formas agudísimas, cortantes, que anuncian la inmediata agresión; la iluminación acusa un brusco contraste entre el blanco y el negro. El plano parece haber sido concebido por alguien que temiera un peligro, tanto es así que las huellas de este ataque inminente están impresas en la imagen. El plano siguiente nos coloca ante una contrastada iluminación. Se trata de un campo vacío a cuya derecha se ciernen sombras amenazadoras, de formas imposibles de precisar. Estas sombras adelantan la silueta de Cesare que se desliza desde la sombra del muro hasta irrumpir en la parte más iluminada del mismo. Su lentísimo movimiento, su brazo alzado, su perfil agudo y la tonalidad negra de sus ropas se funden, como antes ocurriera con Caligari, en el decorado, emergen de él.

Y he aquí que volvemos al plano inicial. Idéntico emplazamiento de cámara, idéntico contraste. Pero ahora la figura de Cesare surge desde el fondo, apuntado por esos ángulos agudos de la ventana que lo anuncian y portando un cuchillo en su mano. La entrada de Cesare acaba por cerrar este espacio, antes todavía abierto a lo pregnante de la agresión. El contraste es ahora nítido: Cesare, fundido en su decorado, en su escenografía, se enfrenta a Jane, integrada plenamente en el suyo. Incluso un imprevisto cache reencuadra al agresor: es un cache insólito, en forma de rombo y acentuando, pues, la simbología de la agresión. Los planos que siguen van a servir para acortar esta distancia que los separa y tornar, en consecuencia, efectiva la amenaza que se cernía sobre la muchacha. Partiendo de esta escenografía, de su valor metafórico, Catherine Clément cree descubrir la presencia de un punto de



vista que lo figurativiza, el de la histérica. Poco importa quién mire en términos de puesta en escena. Lo relevante —como señalamos en el capítulo quinto a propósito de los rasgos enunciativos en el modelo hermético-metafórico— es por medio de qué imagería se construye ese sujeto que mira. Dice, pues, Clément: «Hay, sin embargo, una habitación en *Caligari*. Es una habitación de mujer o, mejor, de muchacha, hija de un médico. Es en el marco de esta habitación repleta de velos y transparencias donde tendrá lugar el rapto. Cesare, el pálido sonámbulo vestido de negro, se desliza a lo largo de los muros, aparece en la encrucijada, atrapa a la muchacha entre las sábanas que la cubren y la arrastra con sus cabellos despeinados. La aparición en el encuadre de la ventana, la mirada del ser monstruoso sobre la joven dormida, el rapto y el acto: todos ellos son signos que atraviesan los Estudios sobre la histeria en el apartado titulado *Historiales clínicos*. En él germinan relatos, fragmentos de textos femeninos, repletos de terrores nocturnos en habitaciones burguesas asfixiantes (...) Escenas de seducción: el rapto de la muchacha por el sonámbulo se inscribe en idéntica fantasmática. Un pálido rostro andrógino, un acto de crisis, una noche fecunda y, sobre todo, la mirada fija y brutal»<sup>6</sup>.

Hemos hablado de dos momentos en lugares distintos de nuestra exposición. Uno de ellos es el que acabamos de referir: la escenografía del rapto, la metáfora de un espacio que adquiere toda su plenitud desde un punto de vista que le otorga su sentido incluso por la ausencia aludida en sus significantes. Otro: la feria, ya dejada de lado, donde Jane penetraba y a su paso atravesaba un espacio inmóvil, expectante, pues ya se había animado en otros momentos. Hay, además, un encuentro entre estos lugares. Se trata del incidente que tiene lugar en el gabinete del doctor Caligari durante la noche. Una mujer, Jane, impulsada por una secreta atracción, se presenta en la feria. Todo está desierto, pero Caligari no duerme. Desde la puerta del barracón donde está expuesta la silueta del sonámbulo, la invita a entrar. Y, entonces, saca a Cesare de su féretro, lo exhibe obscenamente. Y éste privado de voluntad la mira. El terror de esta mirada pone en movimiento las defensas de la muchacha. Su huida es inevitable. ¿No es acaso esto una metáfora que podría perfectamente funcionar desde la fantasía de una histérica hasta el punto de haber generado la escenografía comentada por Clément?

Como señalamos en el capítulo quinto, *Das Cabinet des Doktor Caligari* pone en estrecha relación la vocación demoníaca que se le atribuye gratuitamente a todo el cine alemán del período, la intensidad hermética del plano, la vocación metafórica del espacio y los desdoblamientos narrativos. Todo ello contribuye y aun fue posiblemente determinante en su época para presentar en uno de sus grados más puros un modelo que, en realidad, en pocos otros films lograría tanta precisión. Tal vez su coherencia —que no coincidencia con el modelo teórico— lo haría irrepetible, pero las tentativas posteriores tardaron bastante tiempo en resignarse a ello y el «caligarismo» —como se denominó esta escuela o secuela en Francia— produjo curiosos resultados durante los años inmediatamente posteriores.

## Exotismos, telas pintadas y caligarismos

Pero —como decíamos— *Das Cabinet des Doktor Caligari*, esa primera creación trágica del cine —en palabras de Georges Sadoul— no se agotó en sí mismo. Antes bien, habría de tener un poderosísimo influjo sobre el cine alemán —y también extranjero, pero en un sentido distinto— de su época, hasta el punto de generar una suerte de vaga «escuela» denominada «caligarismo». En realidad, esto es bastante más confuso de lo que parece a simple vista, pues el éxito de *Caligari* fue muy relativo y prendió con anterioridad en el extranjero y, por demás, el primer film secuela —*Genuine*— había sido planeado antes de que el demoníaco doctor Caligari hubiera sido mínimamente conocido y, desde luego, reconocido. En resumidas cuentas, no parece lícito identificar el influjo de *Caligari* con los films generalmente dirigidos o supervisados por Robert Wiene y concebidos a partir de telas pintadas. Sería más razonable distinguir entre estas secuelas inmediatas motivadas por una

<sup>6</sup> Catherine Clément: «*Les charlatans et les hystériques*» in *Communications* 23, *Psychanalyse et cinéma*, París, 1975, pp. 215-216.



24. *Genuine*.

moda y un estable y verdadero influjo, menos perceptible a simple vista pero más duradero <sup>7</sup>.

Pese a todo, resulta muy difícil decidir cuál es el rasgo determinante de *Das Cabinet des Doktor Caligari* que sirvió de base para su prolongación, pues aunque desechemos por externas las apreciaciones sociológicas o la tipología de los personajes, aún en el tratamiento de la imagen todas las producciones posteriores parecen imitar una sola y única cosa: las telas pintadas. No cabe duda de que este factor convoca nuevos elementos que la teoría de la representación debe detectar: antinaturalismo de los decorados, vocación vanguardista o pseudovanguardista del espectáculo, colaboración interartística. Y, junto a ello, la abstracción y el antinaturalismo exigen una resolución del hermetismo de la imagen poniendo en marcha un dispositivo homogeneizador de ese espectáculo opaco a la impresión de realidad. Pero, a pesar de todo, estos problemas, maravillosamente resueltos por el original, son en la mayoría de las imitaciones la causa de sus mayores dislates. Y es que sí, de hecho, el «caligarismo» consiguió a menudo resolver los problemas compositivos del encuadre de acuerdo con el hermetismo, lo que hacía agua solía ser su vocación metafórica.

Así, *Genuine*, por ejemplo, fue realizado por casi el mismo equipo de Caligari, un año más tarde: producido por la Decla (ahora, Decla-Bioscop), dirigida por Robert Wiene, con guión de Carl Mayer, fotografía de Willy Hameister y decorados de Walter Reimann, aunque esta vez colaborando con Cesar Klein. En este film se advierte, a decir de los historiadores, un notable desequilibrio entre la interpretación naturalista de los personajes y el carácter plano de las telas, sin profundidad, debidas a la inspiración muniquesta de Cesar Klein. La vocación onírico-caligaresca de las telas pintadas, sus motivos abstractos antinaturalistas en ángulos muy marcados, contrastan con la materialidad de los cuerpos de los actores, pero también con su interpretación, dado que, provista de mediaciones y matices,

<sup>7</sup> Esto queda demostrado si traemos a colación, por ejemplo, *Orlacs Hände*, realizado por Robert Wiene en 1924, donde lo fantástico se desliza a un clima visual menor repleto y a un marco más depurado. Por su parte, *Von Morgens bis Mitternacht*, dirigido por Karl Heinz Martin en 1920, presenta mayor hermetismo, pero con una tendencia teatral más marcada que *Das Cabinet des Doktor Caligari*.

nada puede hacer de ella una abstracción metafísica al estilo de Caligari. Además, es realmente fácil comprender que detrás de todo esto se esconde la veta exótica, pues ella nacería del encuentro entre la moda de films de trajes en su vertiente turística, que no histórica, y las secuelas del caligarismo, despojado ya de su atmósfera y temática demoníaca. ¿Qué mejor que apelar a lo exótico, a otros países y otros tiempos, para que las deformaciones tan visibles de la imagen fueran algo más llevaderas?

Pero, en todo caso, tampoco aquí, en estos desajustes ni en esta fuga hacia lo decorativo, está la fundamental <sup>8</sup>. Esto nos da una pista, pues el déficit reside en la configuración de esta imagen y en sus evocaciones. Gracias a la descripción y reconstrucción que hace Francis Courtade del film a partir de dos copias incompletas del mismo y a partir del considerable número de fotogramas que puede consultarse, se descubre fácilmente que la vocación de estas imágenes es decorativa por faltar la sólida estructura centripeta <sup>9</sup>. Y es que no puede incurrirse en el error de identificar el valor de *Das Cabinet des Doktor Caligari* con la existencia de telas pintadas, pues —como analizamos en las páginas anteriores— es su rentabilidad metafórica lo que determina la operación textual emprendida por este film. En cambio, los decorados, las telas pintadas, de *Genuine* están más cercanas a un estilo kitsch o al ya antiguo *Jugendstil* que a las líneas expresionistas de Caligari. Podría decirse que, desde este punto de vista, Caligari era decorativo por cuanto actualizaba estereotipos pictóricos anteriores, si bien su nuevo sentido textual en el relato era novedoso, entretanto *Genuine* acoge simplemente el gesto formal de Caligari —el uso de las telas pintadas—, pero según un patrón y modelo distinto: la confusión de estilos, el decorativismo pictórico. Con palabras más terminantes: lo que falta en *Genuine* es una concepción integradora de la arquitectura escénica y por ello (pero sólo por ello) el decorativismo pictórico gana la partida.

El mismo argumento y disposición de *Genuine* dan cuenta de cómo se ha situado en el norte Caligari para imitar ciertos recursos no sólo formales, sino también narrativos. En un salón burgués, Percy, un pintor, ha cambiado su humor desde la factura de su último cuadro, el que representa a la heroína de una vieja leyenda. Percy descubre el cuadro y lee en un libro el comienzo de la historia de esta muchacha brutal y salvaje de nombre *Genuine*. El sueño se apodera de Percy y el cuadro se anima. Entonces tiene lugar un «flashback». En un mercado de esclavos, el excéntrico lord Melos compra una antigua y bella princesa rebajada a esta condición a consecuencia de una guerra. El lord la mantiene encerrada, pero brindándole un buen trato. El barbero acude todos los días a las doce en punto a esa mansión hasta que comienza a levantar sospechas en las gentes. Incluso este hombre pide ayuda a su sobrino Florian para sustituirle en la barbería. Entretanto, *Genuine* consigue escapar e incita a Florian para que degüelle al lord mientras lo afeita y, más tarde, lo sugestionaria para que se quite la vida. Ante la llegada del nieto del lord, emprende entonces el asedio de éste hasta lograr que se suicide. Al final, *Genuine* es asesinada por el aprendiz de barbero al que ha despreciado. Como puede verse, con esta temática y tratamiento parece bastante gratuito el sistema de desdoblamiento, que se revela pura secuela de Caligari.

Poco más tarde, en 1923, Robert Wiene emprendió la realización de *Raskolnikow* según un guión propio basado en la novela de Dostoievski *Crimen y castigo* y ayudándose de la interpretación del Teatro Stanislavski de Moscú. De hecho, Wiene parecía haber aprendido la lección y pudo haber resuelto cuando menos parte de los problemas del film anterior por dos razones de peso. La primera, que el clima de deformación a que el decorado se veía sometido estaba justificado por el ambiente obsesivo que domina, cual punto de vista delirante, la película en su conjunto. Pues se trata, como es sabido, de los remordimientos y elucubraciones interiores de *Raskolnikoff* tras haber cometido el asesinato en la persona de una usurera. Esta justificación narrativa tenía un puente de integración forzoso entre los decorados y los personajes pues, a fin de cuentas, los primeros no eran más que el resultado de una mirada formalizada y no la mera imitación de otros modelos. Pero, por otra parte, la mayor integración de *Raskolnikow* probablemente se deba también a la elección, aprendida la lección del fracaso anterior, de un arquitecto para la fabricación de los decorados. En efecto, lo que más fallaba en *Genuine* era su carácter pictórico, la ausencia de concepción

<sup>8</sup> El entusiasta Rudolf Kurtz declaraba en su ya citado *Expressionismus und Film*: «El expresionismo decorativo de Klein es 'manifestación del arte industrial más puro. Tapices orientales recargados y exagerados más que tratamiento de los elementos del espacio» (p. 70).

<sup>9</sup> Francis Courtade: *Cinéma Expressionniste*, París, Henri Veyrier, 1984, p. 69 y ss.



25. Raskolnikow.

global del decorado como campo de acción de los actores y metáfora de sus personajes. Esta especialidad psíquica podía ser, pues, conseguida por las constantes deformaciones de la imagen logradas gracias a las concepciones arquitectónicas de Andrei Andreiev.

A fin de cuentas, la diferencia señalada entre un ejemplo y otro no nos interesa tanto por su sentido concreto en el film cuanto por aquello que revela de completa integración del modelo y su dificultad consiguiente de imitación. Así pues, un artículo de época, fechado en 1923 y aparecido en *Licht Blid-Bühne*, reprocha también a Raskolnikow la existencia de cierta disparidad artística entre la estilización de los decorados y la interpretación de los personajes, pese a que se elogie efusivamente una representación onírica del protagonista. No es difícil inferir, al menos a falta de una hoy imposible comprobación, que, tanto en un caso como en otro, y por lo que parece con fortuna desigual, lo que fractura el valor de estos films reside probablemente en su incapacidad para integrar todos los factores de la escena. Y por esa misma razón la espacialidad psíquica, la sutura de un espacio deforme con el delirio de un sujeto que lo proyecta y figurativiza serían las razones del éxito textual mayor de Raskolnikow.

De este modo, si ya Caligari mostraba un molesto contraste entre el mobiliario burgués naturalista y su concepción escénica totalitaria y abstracta, el resto de los films corren el riesgo de resquebrajarse fácilmente si les falta el motor delirante al que someter la arquitectura escénica, la narración y la interpretación de los actores. En ellos, faltando la mirada figurativizada y la integración arquitectónica, la metáfora se torna imposible. He aquí lo que no puede menos que ser la clave organizativa de la puesta en escena: el delirio (poco importa —ya hemos insistido suficientemente en torno al particular— que el film posea la apoyatura de un personaje delirante en su interior), el régimen metafórico y, sobre ellos,

toda una arquitectura escénica, entendida como la construcción de un espacio plástico provisto de función narrativa y dramática y, al mismo tiempo, impuesto a ella. En otras palabras, no se trata de un mero soporte integrado a la acción o a la escena, sino su propia génesis, el lugar de su conversión en metáfora. Cuando los decorados no determinan la construcción de esta arquitectura escénica, lo unitario del plano se disuelve tanto como su propia concepción totalitaria. Y ésta sería también la razón por la cual la tela pintada y la incorporación sin matices de elementos pictóricos tiende a construir un espacio poco compacto, difícilmente compatible con la materialidad del cuerpo del actor, pero también con el punto de vista de la narración, con la mirada que la articula. En este sentido, parece razonable pensar que la mirada delirante en cuanto vínculo narrativo y la elección de un arquitecto para la realización de los decorados —Andrei Andreiev— habrían de contribuir a superar la «pictoricidad» de *Genuine*, aunque no probablemente a resolver el conjunto de los problemas planteados, sólo integrables en una arquitectura escénica tan hermética como totalitaria cuya máxima expresión —y tal vez única— sería *Caligari*.

### Confusos expresionismos: la leyenda y las promesas

Un film podría servirnos para continuar nuestro camino: *Torgus*, dirigido por Hans Kobe en 1920. Las razones de su utilidad son múltiples. Por una parte, este film aparece adscrito con frecuencia al expresionismo e incluso Lotte H. Eisner lo trata junto a los anteriormente citados. Por otra parte, en su factura no participa ninguno de los artífices de *Caligari* ni, por supuesto, su director Robert Wiene tiene contacto alguno con él, por lo que no puede representar ninguna secuela directa y mimética del anterior. Por demás, los rasgos más formales que permitían hablar de caligarismo no se hallan presentes aquí y el influjo de aquel film es en los aspectos compositivos fundamentales cuando menos dudoso. El análisis revela una marcada mezcla entre los más acusados rasgos atribuidos al *Kammerspielfilm* y otros procedimientos de influjo vagamente expresionista. No se trata de que la hibridez en sí nos llame demasiado la atención, pues esto ya es moneda corriente en los films del período. Pero sí reviste interés la forma concreta en que se producen estos cruces. El fenómeno es curioso,



26. *Torgus*.

en este sentido, creciente si advertimos la temprana fecha de aparición de este film, anterior a las secuelas caligarescas, así como la firma que figura en el guión, de nuevo Carl Mayer. Lo que, por último y en el terreno formal, confiere un valor añadido a este film dentro de la óptica contemplada en este capítulo es su concepción arquitectónica más que pictórica.

El marco en el que se desarrolla esta historia inspirada en una leyenda islandesa es un pequeño municipio de provincias. En la mansión de la rica señora Turid se cría, con severa educación, su sobrino John, quien está secretamente enamorado de Anna, con la que se encuentra durante la noche y a hurtadillas. Enterada el ama, obliga a su sobrina a abandonar el pueblo, creyendo con ello haber resuelto el problema. Sin embargo, descubre con horror que la muchacha se encuentra en estado avanzado de gestación y debe tomar medidas drásticas para preservar el buen nombre de su familia: esconde a la criada en casa de Groah, una comadrona de dudosa reputación, y fuerza un rápido matrimonio de John con otra mujer. Anna, separada del niño, muere ante la mirada desconsolada de Torgus, el hijo de Groah y fabricante de ataúdes. El día mismo, John celebra sus nupcias. En medio del festejo, Torgus hace una brutal irrupción portando en sus brazos como «regalo de bodas» un féretro en cuyo interior yace muerta la muchacha. John, entonces, estrangula a su tía.

Esta historia legendaria posee, en un primer vistazo, una tosquedad narrativa visible que contrasta con la relativamente flexible concepción y uso de sus raccords. Así, mientras la trabazón de los acontecimientos resulta defectuosa —por ejemplo, descubrimos por medio de una incrustación verbal el embarazo de la muchacha cuando éste ya era conocido—, esta debilidad queda compensada por el tratamiento flexible del espacio y de la planificación. Son ensayados con buen resultado y bastante sistematicidad varios raccords en el eje, al tiempo que las correspondencias de mirada entre personajes contenidos en distintos planos es regularmente engarzada, sin faltar el mantenimiento de los raccords de dirección y un tímido esbozo de alternancia plano/contraplano durante la conversación inicial de John con su tía Turid al comienzo del film.

Ahora bien, interesa especialmente detectar el tipo de drama relatado aquí, pues éste participa de muy distintas fuentes, algunas de las cuales son perfectamente reconocibles. Su arranque nos coloca ante una cotidianidad costumbrista de provincias aún más que legendaria; pero, muy pronto, la entrada en el corazón del drama, en esta callada vida de sufrimiento que viven los pequeños personajes de un pueblecito islandés, nos sume en una atmósfera confusa. Porque aquí está plenamente insinuado el modelo del *Kammerspiel-film* al mismo tiempo que un naturalismo capaz de abrir la puerta del realismo, por mucho que éste no obtenga mayor continuidad en el film. En efecto, si Torgus nos hace pensar en esos dramas lentos y pesados, repletos de movimientos pausados y ensoñaciones abundantes, falta, sin embargo, la elaboración simbólica del espacio, la trascendencia metafísica de los movimientos y gestos de los actores, el clima envolvente producido por la luz y el escueto decorado. La atmósfera, entonces, se perfora al fallar la densidad o el filtro que incorpora todos los demás elementos y los envuelve en una mirada agobiante y densa. Lo cotidiano, pues, su desigual elaboración, es lo que debilita la atmósfera de Torgus. Y es en los personajes, en la elaboración de su gesto, pero también en sus contagios con el decorado donde descubrimos con mayor evidencia la mezcolanza que lo invade.

## Personajes y actores, espacios y dominios

Casi todos los personajes de Torgus parecen evocar la cotidianidad: se trata de pequeñas gentes de un pueblecito cuyos gestos apuntan a un visible realismo de interpretación y cuyo comportamiento no presenta excesiva densidad. Parece extraño, si nos atenemos a lo dicho, que haya podido hablarse (o aún pensarse) de expresionismo al tratar de ellos. Hay, a pesar de todo, dos personajes que presentan alguna semejanza posible con los expresionistas. Son éstos Groah, la comadrona, y su hijo Torgus, precisamente quien da nombre al film.

Pero si ambos personajes, madre e hijo, son distintos, en iconografía y evocación, del resto de los que habitan el film, también los espacios que los recogen poseen algo de espe-

cial. Frente al clima humildemente provinciano del pueblo, la mansión de la comadrona es algo más arcaica y tortuosa: separada del corazón del municipio, presenta unas escaleras torcidas, unos dibujos alusivos a la torre de Babel en sus paredes, unas formas estriadas, exagerando con ello algunos rasgos que son —justo es confesarlo— compartidos por algún otro decorado. Pero la misma iconografía del personaje de Groah es llamativa a este respecto: mujeruca desgrefñada, está, por lo que parece, a medio camino entre la comadrona y la hechicera. En su mansión se realizan los negocios turbios que la hipocresía de Turid no permite ejercer a plena luz del día, pero nada en ella ni en su espacio remite, pese a todo, al expresionismo, cualquiera que sea la acepción a la que con este título se aluda.

Queda el personaje más rico del film —Torgus— y también el más cercano a ciertos rasgos de un impreciso expresionismo. Un carpintero especial que fabrica ataúdes, solitario. En cierto momento lo vemos en su habitación durmiendo. Lo hace en el interior de uno de sus féretros. Los objetos que ocupan dicha cámara son inequívocamente referenciales cada uno en sí, pero su combinación describe formas caprichosas y evocadoras: dos sierras se encuentran sobre la pared del fondo, una cruzada sobre la otra y, formando una estructura visual compacta, la lámpara ilumina en el centro el cuerpo de Torgus. Al fondo, un nuevo ataúd. Una insignia colocada en la puerta de la casa inscribe el nombre del carpintero entre dos cruces. En la parte inferior, hay un féretro dibujado. La cámara parte de esta imagen para ascender lentamente hasta la ventana donde labora Torgus. Todo, en suma, anuncia un personaje siniestro, descrito por un oficio simbólico y por un objeto metafórico que remite a la muerte. Incluso si la escenografía no posee una vocación abstracta, la elaboración de ciertos encuadres podría ayudar a la conversión metafórica de Torgus. Y, desgraciadamente, todo esto queda arruinado muy pronto. Su iconografía pesada, sus movimientos lentos, pero provistos de todas las mediaciones necesarias impiden que Torgus se comporte como un personaje expresionista. Porque para que esto último ocurriera sería preciso privarlo de psicología, contemplarlo desde la exterioridad. Y, por el contrario, sus sentimientos nacen lentamente y se fraguan en su interior. Su indignación por la hipocresía ajena, su creciente dolor y luego desesperación por la suerte de la muchacha abandonada lo aniquilan como personaje/actor expresionista. Su envejecimiento en el interior de una taberna repleta de humo no contribuye a hacerle perder las mediaciones del gesto, a expresar con su cuerpo unos sentimientos fijados en el espacio; antes por el contrario, elabora con minucia una respuesta subjetiva que acabará por explotar al final, con toda la carga dramática que se quiera, pero sin inscripción en el espacio. Su reacción postrera presentando el cadáver como regalo de boda está demasiado fraguada.

Y ello viene unido a la interpretación del actor Eugen Klöpfer, pseudonaturalista y apoyada, aunque esto no anule su poder evocador. Precisamente la falla está en que este personaje —como también Groah, incluso de modo todavía más visible— es incapaz de doblegar el espacio, de convertirlo en metáfora de ningún sentimiento, pulsión o afecto ni tampoco de conducirlo a lo abstracto más allá del dramatismo que nace de lo narrativo. No hay, pues, elaboración alguna de la arquitectura escénica.

Como vemos, los personajes y actores nos remiten a su dominio y éste es inequívocamente el espacio en el que evolucionan. Hay también otro espacio ligado a otro personaje o, mejor, otro personaje que vive en la imagen de modo sustancialmente distinto. Nos referimos a la criada, Anna. Esta es plenamente un personaje extraído del *Kammerspiel*film. Su introducción, desde el comienzo del film, viene acompañada de tres planos medios sin acción alguna donde es presentada como «una sirvienta en la hacienda de Turid». Muy poco después, este silencio del personaje se ve intensificado. Por la noche, la joven peina sus largas trenzas negras frente a un diminuto espejo. Iluminada por la tenue luz de una vela, se sienta sobre un camastro que luce unas blanquísimas sábanas, tanto como blanco es su camisón. Todo ello acusa el contraste con sus cabellos. El lecho aparece reencuadrado en su carácter diminuto por una viga que atraviesa la imagen de abajo arriba. Es éste, pues, un buen espacio propio del *Kammerspiel*film que acolcha amablemente la integración del personaje, con sus gestos pausados y coquetos, muy apoyados.

Poco después, descubierta su relación con John y advertido el embarazo, Anna será

expulsada de la hacienda. En la misma habitación, ahora de día, todos los objetos han sido eliminados, reducidos a lo estrictamente esencial. En esta habitación casi vacía vemos cómo Anna recoge todas sus escasas pertenencias en un saquito que anuda con gesto pausado y entristecido. Una cómoda, una palangana y una maceta con flores son los únicos objetos que amueblan esta pobre cámara. No podría extrañar que Anna y Torgus representaran dos tendencias opuestas en el film, dos proyectos de personajes, dos modelos de actor (poco importa ahora si ambos están conseguidos o no). Pero también, y sobre todo, dos concepciones de la puesta en escena, dos fórmulas de concebir la arquitectura escénica en función de la tiranía y atracción que los actores ejercen sobre el espacio. Dos formas de actuar, pues, ante lo metafórico. El gesto apoyado de Anna exige un espacio envolvente, de pequeños objetos que se tiñen de su pobreza, que hablen calladamente de su sufrimiento. Pero que jamás lo hagan a voz en grito. Torgus se expresa en un objeto siniestro, en una habitación que, al menos en un sentido hipotético, expresa en la superficie del espacio sus características interiores. En esto apunta Torgus al expresionismo. Sin embargo, su elaboración psicológica, la contención de su sufrimiento, su lástima y piedad marcan su envilecimiento dándole un carácter templado por la narración en lugar de crispado y mordiente. Su explosión final es la más firme negativa a las promesas escénicas planteadas por la arquitectura escénica.

## El encuentro es el drama

Hay un bello e inquietante instante en el film que representa el cruce de estos dos personajes con todo lo que ello implica de superposición de dos vocaciones escénicas y espectaculares. Ello sucede cuando Anna es conducida por el tutor de John, Grunac Eggert, a casa de Groah donde va a ser recluida. La relativa transparencia espacial que dominaba el film hasta entonces cede el paso a unos interiores más pregnantes, los de la escalera de paredes pintadas. Anna desconoce los términos del pacto que la va a confinar en esta mansión. De repente, se produce un efecto sonoro: Anna se sobresalta y mira hacia la izquierda, donde, en el interior de una habitación, aparece por vez primera Torgus clavando las tablas de un ataúd. Durante el resto del fragmento, Eggert y Groah ultiman los detalles de su pacto, pero Anna permanece aterrada dirigiendo su mirada fuera de campo por la derecha, hacia el lugar en que —suponemos con intensidad— siguen sonando los golpes del martillo y trabaja sin cesar el siniestro personaje. Este bello instante cobra un inusitado valor en la medida en que habla de la intersección de dos móviles: uno de ellos, representado (que no agotado) por Anna, expresa el valor premonitorio del ataúd, su posible y presumible reconversión narrativa —la muerte—, pero se vierte en la continuidad; el otro, representado por Torgus, es una metáfora momentánea y premonitoria, que no apunta forzosamente hacia su desarrollo narrativo, sino que, por el contrario, da cuenta del personaje que en él actúa; es una premonición suspendida, un clima de muerte, no una muerte narrativa. La vocación metonímica de este ataúd apuntando a la muerte que sin duda acaecerá al final se encuentra en franca contradicción con la voluntad metafórica de ese objeto que no puede integrarse en el espacio ni unirse al personaje porque, al menos durante un instante, *es* ese mismo personaje. Su desarrollo narrativo ulterior nada tendrá que ver con lo que decimos. Pero aquí, el *Kammerspielfilm* y su concepción simbólica quedan del lado de lo metonímico mientras que el germen expresionista, siquiera sea instantáneamente, oscila del lado de lo metafórico. Ni qué decir tiene que esto no está en contradicción con el fracaso metafórico y su incorporación a una concepción escénica totalitaria.

## Ilustraciones de «La Pasión» bien enmarcadas

I.N.R.I. se presenta a finales de 1923 como una nueva y curiosa secuela de *Caligari*. Realizada por el mismo Robert Wiene, ya no parece estar en el norte la impronta del demoníaco





27. I.N.R.I.

doctor en lo que a decorados y tipología de dramas se trata; sí, no obstante, en lo que hace a la pictorización de los escenarios. Ligerísimamente posterior a *Raskolnikow*, *I.N.R.I.* se halla muy distante de este estertor de Caligari, pero todavía muestra indirectamente que alguna de sus tendencias profundas recorre el ambiente. Es ésta una prueba bien elocuente de lo contradictorio del desarrollo histórico, aunque implique, además de las fechas, al mismo realizador. La historia representa el drama de la pasión de Cristo, pero adhiriéndose al gusto tan de la época por enmarcar las narraciones. Así, un anarquista criminal, condenado a muerte por haber asesinado a un ministro, reflexiona durante los momentos últimos de su vida sobre la pasión de Cristo y, al final de la misma, abjura de sus métodos revolucionarios. Una breve indicación del marco —apenas unos planos— y una historia central que sirve de espejo y enseñanza para la otra: no hay sólo, pues, decoración en estos marcos narrativos, en estos prólogos y epílogos, hay didacticismo también y proyección de una historia sobre la otra.

Y he ahí que la historia de la pasión, la cual coincide casi enteramente con el film, nos viene representada de un modo curioso en extremo: en lugar de una sucesión narrativa de los acontecimientos archiconocidos por los que atravesó Cristo hasta su muerte, se prefiere introducir diversas ilustraciones que representan algunos momentos privilegiados, de hecho los más tópicos y notables, de esa vida. Como presuponiendo el conocimiento indudable de la trama por el espectador —no pocas películas de los primeros años del cine pudieron titularse precisamente *La Pasión* por contar con el conocimiento previo de los espectadores—, el film de Robert Wiene nos ofrece momentos tipificados que se reconocen icónica y no narrativamente.

Apenas encontramos preocupación alguna por elaborar los engarces entre estos cuadros, ningún cuidado por las motivaciones intersecuenciales; pero en contrapartida —eso sí— un manierismo ultracuidado en la selección de las imágenes, inspiradas en la iconografía cristiana, aunque no siempre de reconocible pictoriedad. Así, se suceden instantáneas de la adoración de los Reyes Magos, de la predicación de Jesús, de la resurrección de la hija de Jairo, de la tristeza estática de María, su madre, de la limpieza de los pies de Jesús por María Magdalena, etc. Es sumamente curioso este hecho y conviene reflexionar algo más sobre él porque se incorpora a una constante del film de esta época. Pues si atendemos a la coloca-

ción de estos instantes en las secuencias, descubriremos fácilmente que, una vez expuestos los hechos por medio de estas ilustraciones estáticas, la sucesión narrativa se pone en movimiento en el interior de la secuencia. En suma, unas imágenes ilustrativas de la pasión sin ningún cuidado por su sucesión, pero inscritas, sin embargo, en secuencias que contienen un mínimo de acción y, también, un mínimo de planificación. Ahora bien, si las imágenes primeras se caracterizan por una plástica del detalle (primeros planos las más de las veces) y, además, en absoluta inmovilidad, dispuesto cual cuadros, en seguida que el montaje comienza a fragmentar la escena y alcanza los planos generales, se advierte la llamativa torpeza de la planificación, la insistencia en planos frontales, en figuras de montaje de un inverosímil primitivismo. Dicho con otras palabras: lo que domina el conjunto es la voluntad estática, ilustrativa. Allí es donde la plástica obtiene sus mejores resultados. En el instante en que la acción —siquiera sea de la forma más primitiva: por engarce de planos— se propone ir hacia adelante, los desajustes se dejan notar burdamente.

Así, por ejemplo, un primer plano muestra el pie de Cristo besado por una mujer. Es éste un instante de suspensión. Poco después, un plano general prosigue con un intento de lapidación. Se trata —el espectador no puede por menos de saberlo— de María Magdalena. Sin embargo, la imagen primera es como una ilustración estática y suficiente del acontecimiento representado. Una mujer, más tarde, lava los pies del Cristo y los seca con sus cabellos. Un plano general muestra la realización del milagro. En este caso tal vez con menos intensidad que el anterior, el momento inicial recoge la totalidad del evento, aunque puede no anular por completo su continuidad. Lo dicho nos confirma por partida doble dónde están los límites de este primer cine caracterizado por la resistencia del encuadre: su desinterés narrativo es paralelo al preciado cuidado con que se congelan las imágenes. Todas estas imágenes, en realidad, están hechas para detenerse, es decir, concebidas en su estatismo, en su valor pictórico y, en consecuencia, sólo en dicha congelación obtienen sus mejores resultados, tanto en materia de iluminación como en distribución cromática. En el instante en que estos espacios estáticos acogen el movimiento o se fragmentan sobresale la torpeza de los planos frontales deficientes de formalización y dependientes de los que sólo son emanaciones.

No obstante, lo establecido hasta aquí no basta para dar cuenta de todos los matices de estas ilustraciones. Pronto se distingue una confusión mayor en cuanto nos aproximamos a los planos generales. Dijimos que las ilustraciones plásticas parten de planos de detalle. Pues bien, cabe preguntarse ahora cómo son tratados los planos generales o de conjunto. En ellos, se advierte pronto una dualidad bastante chocante: por una parte, muchos de éstos exteriores o interiores, cuando están dominados por la presencia de multitud de extras, presentan una anodina textura de film de trajes. Ello es especialmente palpable en los interiores (véase la escena en que Kaifás prepara las pruebas contra Jesús). Así pues, bastantes interiores en los cuales los personajes evolucionan dan la sensación antinatural propia de un film exótico. Y es que, en realidad, esta impresión de que falla el efecto verosímil sólo es superada en los instantes en los que la imagen logra un grado tan acusado de abstracción y de hermetismo que lo verosímil no es exigible ni entra en juego. El film de trajes se presenta así como la fractura del hermetismo, el instante en que el hermetismo no es completo y la fruición parece reclamar algo que la naturalice, siendo esto insuficiente. Este hecho, general para todo el film de Weimar de los primeros años, es especialmente perceptible aquí pues, junto a estos planos que evocan el exotismo y los trajes, aparecen los mejores y más rotundos hallazgos del film, aquellos planos que el decorador Ernö Metzner supo lograr y que recuerdan algunas de las más densas composiciones pictorizantes de Robert Wiene.

## Imágenes herméticas en planos generales

Puesto que de instantes se trata, también lo son éstos a los que nos referimos ahora. O, mejor, instantáneas, definidas por su estatismo, por su inmovilidad, por su suspensión del tiempo de la ficción. Pero, a diferencia de las anteriormente mencionadas, éstas se materializan en

planos generales y, por tanto, su tiempo de lectura y la cantidad de información que ofrecen no sugieren la detención. He aquí planteada una distinción de gran relevancia: no son estos planos ilustraciones de la pasión sustraídos al montaje, sino imágenes compuestas en las cuales el montaje ha sido el procedimiento de composición de las mismas, cerrando todos los bordes, distribuyendo las figuras, organizando la luz, convirtiéndolas en herméticas y sugiriendo una lectura dirigida de todos los fragmentos. Y es que las ilustraciones anteriores requerían, cuando querían narrativizarse, dar paso a planos generales donde se rompía su valor sintético; en éstas, por el contrario, los otros planos procedentes del montaje, aunque presentes en muchas ocasiones, no son exigibles por la lectura, pues nada añaden a lo expuesto aquí. Es más, cuando se produce la segmentación ulterior, el hermetismo cede y la composición queda en manos de una planificación torpe. A ello se añade el hecho evidente de que los planos generales pueden y suelen albergar el movimiento en su interior y éste, dada la amplitud del espacio narrativo, posee valor de progreso ficcional, mientras que los planos de detalle apenas son capaces de integrar acción alguna y están llamados a congelarse como cuadros o a fenecer en el montaje. En otras palabras, estos planos representarían la mayor ilustración en este film de algunos rasgos del modelo hermético-metafórico.

Veamos algunos instantes de estos últimos ejemplos citados, pues son ellos los que mejor anuncian el peso y la presencia del modelo aquí estudiado. Casi al comienzo del film, vemos a Cristo dirigiéndose a sus discípulos y a las gentes. Su imagen, rodeada por una blanca e impoluta túnica, se encuentra subida a un podio, elevada sobre los demás personajes. Los brazos de las gentes, las cuales lo rodean en semicírculo completo, se alzan hacia él señalando el eje de fuerza y el punto de convergencia de todas las líneas del cuadro. Sobre la figura de Jesús, en sobreimpresión y sobre el fondo de los cielos, la figura oscura y gigantesca del Dios Padre. Esta bellísima composición excluye, pues torna inútil, cualquier explicación verbal adicional. La iconografía cristiana le presta su pleno significado a modo de sucesión de ideas: el padre, identificado con el hijo, pero al mismo tiempo todavía distante de él, lo inspira en su palabra. Y todas las líneas de fuga convergen en esta figura que se coloca en su centro. La composición es, desde este punto de vista, plenamente pictórica.

Otra formalización de signo pictórico se encuentra en la representación de la última cena. Un plano frontal muestra al fondo a Jesucristo, vestido siempre de blanco, con sus brazos abiertos. La mesa, irregularmente dispuesta con recodos por ambos lados, refuerza lo cuadrado de la composición. En el horizonte, un cielo estrellado, visiblemente pintado. Detrás de Jesús, una viga vertical sirve de eje a otras seis que atraviesan el techo y la parte superior del encuadre otorgando profundidad a la composición. Todas ellas están distribuidas en torno a la prolongación de la primera sobre el techo. Es éste una hermosa muestra de plano hermético, cerrado sobre sí mismo. A ambos lados de Jesús, los apóstoles. La escena continúa así: un encadenado en el eje sobre un plano medio de Cristo con el cáliz ante sí, recalando su centralidad. Jesús parte el pan. En el eje, la cámara retrocede hasta mostrar al mismo personaje junto a dos discípulos que toman el pan en sus manos. Encadena de nuevo con el plano inicial. Todos los discípulos cogen el pan. Encadena de nuevo sobre Cristo (como en el plano segundo), cuando éste toma el cáliz (por supuesto, no en el movimiento), se levanta y bebe. Encadena sobre su imagen compartida con el apóstol de su derecha, el cual bebe. Encadena igualmente a un plano semejante por la izquierda y el nuevo discípulo bebe también. Cuando el cáliz pasa a Judas, la frontalidad se pierde y la cámara se coloca en oblicuo. No se trata, claro está, de hacer depender nuestro análisis de la corrección de este decoupage, pues no tenemos certeza alguna respecto a la fiabilidad de la copia estudiada, pero los términos en que figura el plano inicial son sobradamente probatorios de nuestra interpretación. Y es que este plano primero de la secuencia significa más que la propia secuencia al completo y todos los problemas del sentido han sido filtrados por la riqueza de su iconografía.

Pese a que este film contiene otros muchos planos de hermosa factura y lograda plástica, tales como el que representa la oración en el monte de Getsemaní o el de la ascensión a los cielos, consideramos que para el análisis que pretendíamos destacar basta con los ejemplos analizados. Sólo uno añadiremos por su maestría y didacticismo. Se trata de la crucifixión,



28. I.N.R.I.

plano que sigue a una decepcionante representación de la pasión. Estático y oscuro el fondo, el emplazamiento de cámara se encuentra alejadísimo de la cruz donde yace Cristo, lo que dota al plano de una enorme profundidad de campo. En el extremo, situado al frente, se divisa el Cristo en la cruz. Las gentes, alrededor de él, forman los lados de dos enormes triángulos que convergen ambos en el Cristo, cerrando así la composición en acusada profundidad. A ambos lados de la cruz central, dos nuevas cruces contienen a los dos famosos ladrones, casi sumidos en la sombra a fin de no interceptar la estructura triangular de la imagen. Es éste un hecho muy curioso, pues si la visibilidad y cromatismo de estas dos cruces laterales fuera tan intensa como lo es la central, se perdería el sentido de la convergencia de los triángulos y la imagen fugaría hacia los lados malográndose el efecto hermético. Sin embargo, no era posible renunciar tampoco a la plástica de las tres cruces, pues ello reforzaba el sentido triangular al tiempo que se apropiaba de una iconografía ya inevitable en la tradición. Por ello, Ernö Metzner y Robert Wiene resuelven esta distribución tan velada por la sombra a fin de preservar y reforzar el hermetismo del plano.

### Las explícitas deudas

El hombre de las figuras de cera lleva por verdadero título en alemán *Das Wachsfigurenkabinett* que debería traducirse por *El gabinete de las figuras de cera*. Tal término no es casual, pues dicho film pretendía beneficiarse del éxito, ya multiplicado y explotado por varios conceptos, de *Das Cabinet des Doktor Caligari*. La idea viene refrendada por la

conjunción de dos hechos significativos: en primer lugar, por el marco ambiental donde se desarrolla el relato —la feria—, que sirve de motor de arranque para el nacimiento de las historias; en segundo, por la elocuente cesión de las tareas de supervisión artística a Robert Wiene, no sólo autor de *Caligari*, sino sobre todo cultivador de casi todas sus secuelas. Por otra parte, no cabe tampoco duda de que la película firmada por Paul Leni añade a esta explícita fuente un recurso estructural a otro film: *Der müde Tod*, del que extrae la forma de representar distintos episodios en el interior de una historia marco. Se trata, aquí como allí, de tres episodios distintos en donde puede desplegarse toda la capacidad escenográfica del autor, aunque hay que tener en cuenta, si creemos a Lotte H. Eisner, que *Das Wachsfigurenkabinett* tenía previsto un cuarto episodio que giraba en torno al personaje de Rinaldo Rinaldini. Con el film de Fritz Lang se da, además, la coincidencia de que los actores del relato marco asumen diversos papeles en las historias contenidas, produciéndose una suerte de desdoblamiento interpretativo bastante curioso.

A pesar de todo, es evidente que, bien se tome como referencia *Caligari*, bien se ponga en el norte *Der müde Tod*, la estructura de *Das Wachsfigurenkabinett* incurre en lo que se ha venido denominando «expresionismo decorativo» o, al menos, en un decorativismo tanto narrativo como escenográfico. Respecto a la primera fuente, porque el marco foráneo no deja de ser una mera excusa escasamente utilizada para la narración; respecto a la segunda, porque la relación de implicación estructural entre la historia marco y los episodios contenidos se presenta como una arbitrariedad en lugar de responder a una motivación. Y, con todo, no existe igual grado de decorativismo en todas las historias contenidas ni la funcionalidad de todas ellas es siempre idéntica. Veámoslo.

En el marco de una feria un individuo lee en el periódico un anuncio en el que se solicita la presencia de persona rica en imaginación para elaborar la publicidad del «Panoptikum». Y he ahí que acude ante el dueño y su hija por la que, desde el principio, se siente atraído. Su misión consistirá en relatar tres historias sobre tres muñecos de cera que se hallan expuestos: el califa Harun-Al-Raschid, el zar Iván el terrible y el asesino Jack el destripador. Sobre la mesa yace el muñeco que representa al primero de ellos, con un brazo roto, y el escritor se pone manos a la obra, mientras sobre su hombro la muchacha lo observa. Es a ella, en realidad, a quien va a contarle cómo perdió el brazo este califa.

Un encadenado nos coloca ante dos nuevos personajes, interpretados por los mismos actores y en idéntica posición. Se trata del panadero Assad y su esposa Zarah. Y aquí da comienzo este relato de intriga. El caprichoso califa, mientras juega al ajedrez, ordena deshacerse del panadero, ya que el humo del horno le perturba, pero el gran visir, encargado de ejecutar la orden, acude a casa de Assad y queda prendado de su esposa. El califa, relamiéndose por la promesa de una aventura amorosa, decide presentarse disfrazado por la noche en casa de Zarah y, entretanto, Assad promete a su esposa conseguir el anillo mágico del califa. Así lo hacen ambos y el califa penetra en el dormitorio de Zarah mientras Assad lo hace en el gabinete de aquél, donde el califa deja siempre en su lecho un muñeco de cera acostado en su lugar. Assad le corta el brazo y se lo lleva consigo, pero Zarah, coqueta ante el extranjero que ha penetrado en su casa, esconde al califa mientras Assad es, en su presuroso regreso, perseguido y capturado. Zarah ruega al anillo mágico que el califa se presente al instante en ese lugar... y, efectivamente, éste aparece cómicamente recubierto de sedas. Y, entonces, la astuta muchacha solicita un nuevo deseo: que su marido se convierta en panadero del palacio. De este modo, Zarah parece haberlo conseguido todo: salvar a su marido y prepararse una prometedora aventura amorosa.

El segundo episodio relata un turbio acontecimiento de la vida de Iván el terrible. Este cruel zar desciende a los calabozos de su palacio para gozar sádicamente mientras contempla las torturas que sus verdugos inflingen a sus víctimas. En un reloj de arena, el alquimista escribe los nombres de los torturados y ahí queda inscrito el tiempo de su agonía. Un miembro de la corte advierte al sádico zar que este alquimista marcará un día su propio nombre en dicho reloj. Entonces, la inquietud del zar lo vuelve todavía más cruel. Cuando un día un boyardo se presenta en la corte y pide a Iván que asista a la boda de su hija, tal como prometió, éste, receloso, le propone cambiarse sus atuendos. En el trayecto, el boyardo es asesi-



29. Das Wachsfignkabinett.

nado. Iván aprovecha la ocasión para conducir a la novia a sus habitaciones, mientras su amado es torturado en los calabozos. Cuando la muchacha se ve en libertad, se precipita por error en la cámara de torturas donde el alquimista escribe el nombre de Iván en el reloj de arena mientras le espeta que ha sido envenenado. Entonces, Iván enloquece al tiempo que hace compulsivamente retroceder el reloj de arena a fin de dilatar su último instante de vida.

### Decoraciones del sueño

Hasta este momento, las dos historias referidas se mueven en un terreno incierto: si sus estructuras narrativas son —como hemos podido ver— algo enrevesadas, sus escenografías están en cambio muy conseguidas. Podría incluso decirse que en ellas figura esto que llamábamos en alguna ocasión la arquitectura escénica, es decir, una concepción plena del decorado que incluye lo pictórico, lo decorativo y lo arquitectónico. Y es que, en realidad, el film logra por este trabajo desprenderse del exotismo gratuito y del film de trajes con los que, pese a todo, tiene algo en común. En ambas historias, incluso considerado el sabor exótico que poseen, Leni trabaja con enorme depuración los decorados y los trajes, las luces y los volúmenes. Y aquí reside su indudable valor.

El episodio de Harun-Al Raschid presenta formas redondeadas que concuerdan a la perfección con la gruesa figura del califa interpretado por Emil Jannings. Son especialmente logrados los pasadizos del palacio: repletos de escaleras curvilíneas que se pierden y reaparecen por circulares accesos bañados de luz y sombra, compactos por completo. Incluso en su interior un pasadizo incierto recuerda una suerte de túnel del tiempo. La segunda historia



30. Das Wachsfignkabinett.

también se separa de lo ornamental por la magistral utilización del claroscuro y también aquí todo parece vertebrarse a partir del volumen y figura del actor Conrad Veidt, radicalmente opuesto a la figuración de Jannings y, por supuesto, también es diferente este episodio del tono farsesco de la primera historia. El cuerpo de Iván se desliza junto a los muros, cruel y desconfiado, a través de los pasadizos estrechos y sombríos hasta el punto de que el actor está obligado a fracturar su propio movimiento al penetrar en estos angostos lugares. En pocas palabras, el contenido de esta historia comulga con la tonalidad visual y los decorados, así como lo hace con la iconografía del actor. No en vano este episodio influiría tan poderosamente en Eisenstein, por otra parte tan radical detractor de los films alemanes de este período: su actor Tcherkassov, cuarenta años más tarde, parece inspirarse para Iván el terrible en estos «primitivos» movimientos de Conrad Veidt.

Dicho en pocas palabras, el decorativismo que la crítica ha querido achacar a este film se debe en parte a que los motivos trágicos del expresionismo que suelen acompañar a los

films de inspiración demoníaca no tienen lugar aquí. Pero, por mucha gratuidad y exotismo que pueda haber en algún episodio, no deja de ser un paso en falso asimilar este decorativismo al resto de las secuelas de *Caligari*, pues lo que en algunas de estas secuelas falta de integración puede contarse como valioso logro de arquitectura escénica en el caso de *Leni*. No es casual que Paul Leni comenzara su labor como pintor ligado al grupo expresionista *Der Sturm* para pasar con posterioridad a elaborar los decorados teatrales de montajes de Max Reinhardt y, por último, incorporarse a la decoración fílmica con ejemplos de la hermosa abstracción de los decorados de *Hintertreppe* y para acabar en la misma dirección cinematográfica. No podemos, por tanto, confundir la falta de coherencia hermético-metafórica con el decorativismo.

Ahora bien, la tercera historia representada en *Das Wachsfüßfigurenkabinett* conecta con algo distinto de lo anterior. Ya no está en juego su decorativismo o su integración, sino que aparecen factores discursivos organizados según una lógica distinta. Al final del relato anterior —el de Iván el terrible—, la muchacha, hija del dueño del barracón, queda dormida. Y el mismo enamorado e ingenioso escritor se deja también ganar por el sueño. Aquí comienza la historia, la pesadilla, de Jack el destripador, una historia demasiado breve, pero muy intensa. A través de los distintos pasadizos de la feria, la imagen de Jack comienza la persecución de la pareja. Ya unidos por el deseo expreso en el sueño, pues de sueño se trata, la huida de los enamorados los precipita por largos corredores. Y aquí los emplazamientos de cámara se multiplican y diversifican y la cuidada textura de los encuadres no resta nada de este dinamismo del espacio logrado mediante los constantes cambios de plano. Es más: la figura de Jack el destripador, interpretado por Werner Krauss, se multiplica a su vez, aparece en sobrepresión, se muestra pertinazmente ubicuo haciendo inútiles todos los intentos de la pareja por huir.

Es justamente esto lo que convierte a este escueto fragmento, en realidad mucho más breve que los anteriores episodios, en una dinámica adopción de la lógica onírica. Un delirio —de esto se trata— que permite y propicia una figuración retorcida, un espacio incierto, una iluminación evanescente y, sobre todo, una lógica paranoica donde lo que reina es el desdoblamiento propio del sueño y su producción significativa. Como dijo Rudolf Kurtz con su habitual acierto, pero también con la impresionabilidad que le caracterizaba: «La luz, destilada de mil fuentes, está en el origen de los delirios del espacio, subraya cada curva, corre a través de las líneas fracturadas, produce profundidades sin fin, hace aparecer como por encantamiento manchas negras sobre paredes oblicuas, las cuales, a su vez, parecen estirarse hacia arriba»<sup>10</sup>. Aunque Kurtz no se refiera explícitamente al episodio citado por nosotros, su descripción —de época, recordémoslo— expresa con acierto la sensación onírica que produce la persecución. Si a ello añadimos el despliegue de emplazamientos de la cámara —mucho más audaces aquí que en el resto de film— y la lógica a la que sirven, no puede extrañar demasiado la afirmación de que la puesta en escena se ponga al servicio de un discurso del inconsciente. Finalmente, después de tan sufriente martirio provocado por su fecunda imaginación, ¿quién dudará en otorgar al escritor el premio tan merecido: la chica?

<sup>10</sup> Rudolf Kurtz, op. cit., p. 80.



# Capítulo décimo: DE LA ATMOSFERA ENVOLVENTE AL DINAMISMO DEL MONTAJE. HORIZONTE DEL KAMMERSPIELFILM

## Nuevos lugares

■ Digámoslo de modo rápido y contundente: Scherben, dirigida en 1921 por Lupu Pick, es al *Kammerspiel* lo que *Das Cabinet des Doktor Caligari* era al expresionismo. Según, pues, la opinión general de los historiadores, ambos films se presentan como momentos fundadores de dos escuelas fílmicas y no podemos por menos que asumir la responsabilidad de su estudio en este momento originario. Es lógico que el comienzo parta de este film que se presenta o, al menos, es comúnmente admitido como programático y generador del modelo en cuestión. El análisis nos ayudará pronto a reconocer que ni siquiera en estos casos tan fundacionales las correspondencias son absolutas. Pero también ilustrará lo necesario la relación entre el hermetismo metafórico y el simbolismo de atmósfera. Pues el *Kammerspiel* se presenta como la transcripción cinematográfica del «teatro de cámara» (*Kammerspiel*) en el que un pequeño grupo de personajes corrientes vivían con callado dramatismo sus tragedias cotidianas. Atmósfera visual, densidad del gesto, abstracción de los personajes, a menudo nombrados por sus funciones, serían, según reza la fuente, sus características más sobresalientes.

La historia, a menudo, suele ironizar con quienes la doblegan y al preguntarnos por otras plasmaciones del modelo creado a bomba y platillo por Scherben suceden dos series de cuestiones sorprendentes. En primer lugar que, otro film contemporáneo a *Scherben* despierta serias sospechas sobre sus tendencias a reagruparse bajo el mismo título. Se trata de *Hinterterre*, debido a Leopold Jessner y con decorados de Paul Leni, el cual es tan fiel en ocasiones para con los rasgos retenidos del modelo que ha obligado a los historiadores a rectificar sus planteamientos sin modificarlos en lo esencial. La paradoja se resuelve así: considerando a *Hinterterre* un *Kammerspiel* muy especial, incluso «avant la lettre», según Lotte M. Eisner. Esto no puede extrañar, si no se fuera tan tozudo para con las actas de nacimiento, si consideramos que el modelo estaba perfectamente asentado en el teatro mucho antes y que la experiencia de los artífices de este film hunde sus raíces en la escena de Max Reinhardt. La segunda cuestión a la que aludimos consiste en que la misma continuidad del *Kammerspiel* abra la puerta a un confuso realismo social, cuya característica esencial desde el punto de vista de la planificación radica en el completo dinamismo del montaje, tan ajeno al modelo en su origen. *Der letzte Mann*, film firmado por Carl Mayer y F. W. Murnau en 1924, marca un hito fundamental no sólo para el modelo en el que se inscribe, sino para todo el cine alemán, instituyendo muchas de las pautas que se generalizarán apenas un año más tarde. Y *Varieté*, realizada un año después por E. A. Dupont, consuma la separación del *Kammerspiel* del horizonte cinematográfico alemán. Sin embargo, la evolución es muy contradictoria, como demuestra Nju, *Eine unverständene Frau*, dirigido por Paul Czinner en 1924, el mismo año que *Der letzte Mann* y con planteamientos mucho más conservadores respecto al montaje.

<sup>1</sup> Párrafo aparte merece Michael, film dirigido en 1924 por Carl Theodor Dreyer. Fruto de la colaboración entre el director danés y el productor Erich Pommer, Michael fue denominado *Kammerspielfilm* por su trabajo con la atmósfera y la dosis de interiorización que regía en esta historia de amor y de traición de un hijo adoptivo. Sin embargo, la película, basada en la novela Mikael del también danés Hermann Bang, conserva una identidad realmente demasiado extraña al cine alemán de esta época, aun cuando la protegida de Erich Pommer —Thea von Harbou— figure en los créditos en calidad de co-guionista, para que pueda mantenerse este titular sin suscitar problemas.

Dadas las particularidades de este género, paralelo y equidistante al caligarismo, incluimos un orden particular de exposición que comenzará con Scherben, film programático, como dijimos; continuará nuestro estudio por *Hintertreppe*, este *Kammerspielfilm* cuyo análisis ha de revelar sorprendentes concomitancias con el hermetismo llamado expresionista; seguirá nuestro análisis por establecer algunas pautas del *découpage Kammerspielfilm* gracias al único guión publicado por Carl Mayer —Sylvester—, mucho más acabado que las copias que se conservan del film, enormemente mutiladas. A continuación, el capítulo abordará un estudio de *Der letzte Mann*, uno de los films más influyentes de toda la historia del cine y, desde luego, el puente que acaba con una época y unos métodos de puesta en escena e inaugura otros completamente distintos. Por último, la consumación de los hallazgos formales del film de Murnau se une a categorías narrativas de una inusitada transparencia en *Varieté*, otro de los éxitos masivos en el mercado mundial y americano en particular. Adelantándonos a posibles objeciones, hacemos dos aclaraciones: en primer lugar, que el período intermedio entre 1921 y 1924 está plagado de *Kammerspielfilme* más o menos estrictos, tales como *Baruch*, dirigido por Ewald André Dupont en 1923, o el tratamiento en clave de *Kammerspielfilm* que otorgó Leopold Jessner en 1922 a *Erdgeist*, film basado en *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* de Frank Wedekind. En segundo lugar, el tránsito al dinamismo del montaje tampoco es lineal. Si *Varieté* representa un paso decidido, *Die letzte Droschke von Berlín*, por ejemplo, parece reafirmarse incluso en 1926 en muchos aspectos fundacionales. No en vano, Lupu Pick produjo e interpretó este film dirigido por Carl Boese en el cual el punto de vista de un cochero guiaba su fantasía social, mucho más abstracta y alejada del realismo que la del portero de *Der letzte Mann* <sup>1</sup>.

### Espacios con atmósfera.

Scherben es una película parca en espacios, todavía mucho más de lo que lo era *Das Cabinet des Doktor Caligari*. Sin embargo, lo que pierde en abundancia de los mismos, lo gana sin duda en elaboración. Porque los espacios de esta película están minuciosamente ambientados. Son sobre todo espacios de interior y su misma tonalidad los cierra en su aspecto intimista, especialmente propicio a pequeños dramas cotidianos que sólo en ellos —en estos espacios bañados de luz íntima— podrían desarrollarse. Pero la parquedad de estos espacios

31. Scherben.



no es sino una lógica correspondencia de la simplicidad de la acción, la linealidad de la trama y la carencia de recovecos narrativos. Nada hay aquí de desdoblamientos en el relato, de torcidos puntos de vista, nada de historias que se reflejan a sí mismas como en un siniestro espejo. No, apenas resulta creíble la simplicidad de los elementos puestos en funcionamiento. Porque también los personajes escasean: apartados de la civilización, viven junto a la vía de un ferrocarril un guardaguasas, su esposa y su hija. Los créditos nos presentan sólo a cuatro personajes: el padre, la madre, la hija y el seductor. Todos ellos desprovistos de nombres, ven convertirse su función narrativa en una elevadísima dimensión simbólica. Nada de dobles demoníacos: cada personaje es más una categoría metafísica que una dudosa identidad. Y es aquí, en este universo, donde los espacios adquieren su sentido.

Una apariencia de semejanza con la pureza expresionista nos llama la atención. Los espacios son aquí, como en *Caligari*, espejo de los personajes, pero, mientras en el film de Wiene y en los que proceden según su poética se trata de un espejo deformante, esperpéntico, aquí el espejo está teñido de una vaporosa conmisericordia: es una mirada piadosa que mucho debe al melodrama, pero que no se agota en él gracias a esta increíble abstracción que se ha puesto en juego. Y he aquí que los espacios, por su carácter envolvente, son los primeros que generan el drama, pues son espacios cuya tonalidad inunda el estado de ánimo de los escasos personajes que en ellos se mueven. Por esto puede hablarse, más que de espacio, de atmósfera —lo que los alemanes denominaron *Stimmung*—, entendiéndolo por tal una suerte de acuerdo metafísico y musical entre los personajes y el universo que los envuelve, su *Umwelt*. Ahora bien, a la elaboración de esta atmósfera contribuye tanto la iluminación como los movimientos de los personajes, lentos, pesados, como si un mínimo gesto definiera el más terrible drama interior. Veamos, pues, estos espacios envolventes.

El primero de ellos es una habitación o, más concretamente, una sala de estar. Pobre, separado por muchos kilómetros de cualquier lugar habitado, este comedor conserva en su interior todos los atributos hogareños. El contraste entre los tonos blancos y negros queda atenuado por una variadísima gama de grises que evita cualquier violencia iconográfica y logra equilibrar el conjunto por una iluminación tenue lograda por la cámara de Weinmann. Los objetos que adornan este espacio, también escasos, están medidos en su eficacia, son funcionales; no para la trama, sino para la recreación de un ambiente íntimo. Unos cuantos cuadros, presumiblemente familiares, colocados en la pared frontal, un sofá que muy pronto servirá de camastro para el padre. Y, en primer plano, la mesa. Sentado, el cabeza de familia, este guardavías que vive con su esposa y su hija en los confines del bullicio urbano; las dos mujeres se colocan, pues, a ambos lados del padre, acabando de completar el icono familiar. Es la hora de la cena: la sopera inunda de un humo cálido la escena y no cesará de hacerlo mientras ésta dure. Los personajes, especialmente el padre interpretado por Werner Krauss, se moverán con pesadez y lentitud, midiendo cada gesto como si de un drama metafísico se tratara en cada ocasión. No en vano indicaba Heinz Herald —y reza la leyenda— que si un actor levantaba un brazo en el *Grosses Schauspielhaus*, en el *Deutsches Theater* no tendría necesidad más que de desplazar su mano y en el *Kammerspiele* bastaría el gesto de un dedo<sup>4</sup>. Tal es la mirada microscópica que aquí se propicia.

De repente, un corte nos sitúa en el exterior de la casa: el viento invernal agita los arbustos junto a la ventana del comedor. Momentánea ruptura ésta que anuncia en su quiebra de la atmósfera un motivo narrativo y simbólico al propio tiempo. En el interior, ahora en plano medio, el padre, pensativo, asiste a la oración familiar por los alimentos. Lentitud cada vez más grávida de los movimientos hasta que la cámara describe una panorámica a la derecha encuadrando el receptor del telégrafo. Por él un mensaje señala la llegada de un tren con un visitante. Un nuevo salto al exterior insiste en aquellas ramas que se agitan violentamente. En el interior, el padre piensa. Un primer plano muestra los cristales de la ventana rotos por la fuerte corriente de aire. El padre, en plano medio, medita, acaso sospechando la advertencia de un signo fatídico. La comunicación telegráfica, en primer plano, se agita al viento.

Estas bellas imágenes nos definen con bastante precisión la importancia de la atmósfera en Scherben. Atmósfera que sólo se verá quebrada, suspendida, por la presencia del

<sup>2</sup>Cit. in Eisner, *L'écran démoniaque*, p. 123.

símbolo de los pedazos de cristales destruidos por el viento gélido. Al fin y al cabo, *Scherben* es el término alemán de estos pedazos y el viento anuncia la pronta irrupción en el hogar del extranjero, el cual acabará por destrozarlo. Pero de esto hablaremos más adelante.

Este espacio de la sala se ve pronto convertido en otro distinto, mutado a partir de él. Es el lugar donde duerme el padre, el guardaguas de la estación. Por ello, después de la cena este lugar se transforma en un dormitorio gracias a la hacendosa mano de la esposa. La mujer, pertrechada con la tenue luz de un farol, prepara las blancas sábanas mientras su sombra se perfila engrandecida sobre la pared. La vigilia del padre, la pobreza del hogar, todo queda definido por la leve luz del farol y la blancura del lecho abierto.

Hay, también, otro espacio poblado en *Scherben*: la habitación de la madre. Desde su primera aparición, se encuentra idénticamente marcada por la presencia del objeto, ahora provisto de un ligero pero perceptible toque femenino: cortinas muy débilmente coquetas, un despertador, una ventana abierta al paisaje. Es éste el espacio que pronto será vaciado, convertido en símbolo de la muerte. Este espacio cálido y bañado de atmósfera será testigo privilegiado de la tragedia familiar. Durante la noche, en este mismo lecho que preside la habitación, la madre se despierta sobresaltada por las voces que escucha. La interrupción de su sueño nada debe a poderes de la mente, sino a causas bien materiales: el invitado ha deshonrado a su hija. Presa de desesperación, incapaz de actuar, la madre muere congelada mientras reza lejos de la casa y junto a la vía férrea. A la mañana siguiente, el despertador suena, pero ninguna mano detiene su curso: la cama está vacía. Y el padre y la hija habrán de contemplar este lecho yermo, este espacio del drama convertido ya en conciencia de su propia desgracia. Sólo más tarde, la blancura de las sábanas de otra habitación albergará el cuerpo inerte de la mujer; sobre sus ropas, la sutil rima de unos copos de nieve cierra definitivamente el drama. Tras el entierro, el padre queda ensimismado velando esta cama, este espacio plagado de atmósfera familiar perdida. Porque siempre —en seguida lo veremos— la suspensión de los espacios, la quiebra de la atmósfera la produce la descarga, en ocasiones más violenta, en otras más suave y acolchada, del símbolo.

## El símbolo teórico y la integración del objeto

Hasta aquí hemos descrito unos espacios que no se reducen a escenario de las acciones, sino que contribuyen activamente al drama; estos espacios poseen en su interior fragmentos casi humanos, vivientes, que inscriben el callado sufrimiento de los personajes. No podría extrañar que en estos espacios convertidos en atmósfera los objetos jueguen un papel especial, pues éstos también dejan de ser a un tiempo decorativos y funcionales para la acción para adquirir una precisa significación simbólica. Dicho con otras palabras, hay una profunda compenetración entre espacio, objetos y personajes. Ello se logra merced al sutil velo de una atmósfera que los sujeta e invade a todos ellos. Es así como se advierte en *Scherben* la presencia muchos objetos cotidianos que se integran perfectamente en este ambiente. La tetera, los cuadritos, el despertador, la sopa humeante, las blancas sábanas que la madre recoge al comienzo del film y posteriormente coloca con amor en el camastro de su marido... Todos estos son objetos casi desprovistos de función narrativa o dramática, pero perfectamente aptos, tal vez por su inutilidad o insuficiencia narrativa, para contribuir a la creación de la atmósfera del conjunto. Hay, sin embargo, algo que impide hablar de melodrama, aunque en realidad su concepción esté muy cercana. Se trata de la dimensión demasiado abstracta de los personajes, la pesadez de sus reacciones, el sentimiento de asfixia del espacio: andando próximo, el melodrama no conquista un territorio que es en demasía cerrado para resolverse en la conmiseración, en exceso simbólico y muy poco metafórico.

Ahora bien, *Scherben* rebosa de otros objetos cuya importancia simbólica será tanto más fuerte cuanto ajena a la línea narrativa. Pues, de hecho, todo el film oscila entre dos fórmulas extremas en el tratamiento del objeto: una, externa a la narración, teórica, que el discurso introduce con su mano bien visible; otra, acolchada a la narración, que surge de ella y la torna densa sin desbordarla. La primera fórmula convierte al objeto en un símbolo teórico;



32. Scherben.

la segunda contribuye a la creación de la atmósfera. Es, con todo, evidente que las cosas no son tan simples y los caminos intermedios son mucho más intrincados de lo que esta fácil clasificación hace suponer. Pero lo que resulta innegable es que junto a este objeto animado en el espacio, que nos habla de la vida de los personajes cual testigo de su pobreza, de su humildad e insignificancia, hay otros objetos que manifiestan una voluntad teórica. Presentándose como límpidos símbolos, revelan por su abstracción una ruptura de la atmósfera. Examinemos algunos de ellos.

El primero y más subrayado es el del tren. Por una parte, responde al oficio del guardagujas el cual pasa buena parte de su vida controlando y supervisando el esporádico tránsito de ferrocarriles. En un momento de la narración, el film osa quebrar su ritmo lento y pausado y su unidad espacial mediante la alternancia entre planos de la vida cotidiana de la familia y planos de un ferrocarril que frenéticamente se lanza hacia el hogar. Una vez consumada la tragedia, convertido este humilde padre de familia en viudo, contemplada la deshonra irreparable de su hija y transformado en asesino, un plano desde lo alto de un puente muestra a la hija, el motor de la tragedia, en primer plano, mientras, al fondo, el tren en donde se llevan detenido a su padre cruza vertiginoso la imagen. Símbolo de la injerencia en este mundo tranquilo de lo ajeno, el ferrocarril se convierte también en símbolo de la pasión devoradora que ha arrastrado a la propia hija, como ocurrirá en tantos y tantos films posteriores.

El tren, símbolo de la penetración extraña en el cerrado círculo familiar y motivo narrativo, posee también una imagen adherida, temática e icónicamente colindante. Se trata de un travelling repetido por seis veces a lo largo del film sobre las vías del ferrocarril. Su contenido concreto varía ligeramente de una a otra aparición. Extremando en clave didáctica las comparaciones, podría trazarse el paralelismo de esta imagen, simbólica y repetida, pero de cambiante significación, con aquel plano de la feria de *Das Cabinet des Doktor Caligari*, también repetido, que analizamos en el capítulo noveno. Entre estos dos films programáticos la distancia es tan grande como denuncia la comparación de estos dos planos. Pero volvamos al plano de Scherben.

De hecho, la película da comienzo con un travelling a medida que un iris circular se abre. La imagen encuadra estas vías del tren si bien poco a poco la cámara asciende y muestra un

plano general del paisaje desde lo que parece ser la locomotora de un ferrocarril. Esta imagen parece estar dotada de tal autonomía significativa que viene seguida de un fundido en negro. Cinco apariciones posteriores sucederán a este campo vacío y en todas ellas se advierte un deseo de subrayar las inflexiones dramáticas del relato. Sin embargo, hay una diferencia sustancial que las distingue del primero: en todas éstas un personaje se halla en campo. Es siempre el guardabarreras que, caminando a pasos lentos, al mismo ritmo que la cámara, está encuadrado de espaldas. Su figura aparece inscrita en las líneas que los raíles, prolongándose en profundidad, señalan. Desde la temprana segunda aparición, la tercera se enmarca entre dos planos de un espantapájaros en primer plano —vide infra— mientras la parte superior de la imagen encuadra una ventana donde tiene lugar la escena de seducción de la hija. El símbolo se perfila con bastante claridad: ceguera del padre ante la deshonra de la hija, seguimiento de un camino trazado, sumisión a la autoridad, pues de hecho el seductor es un superior suyo. El cuarto travelling ocurre en paralelo al calvario de la madre y los dos últimos parecen correr al mismo tiempo que la muerte de la misma.

Aparentemente, podría muy bien tratarse de un símbolo adscrito a la diégesis o, al menos, motivado por ella, dado que el guardabarreras está, efectivamente, realizando en muchos momentos del film su trabajo cotidiano. A pesar de todo, el símbolo fue enunciado al principio, en el plano inicial del film, como un campo vacío y sólo con posterioridad este travelling asume el cometido de puntuar el relato. Este hecho confirma el carácter abstracto del símbolo. Por demás, los travellings quinto y sexto son casi consecutivos. Tan sólo media entre ambos —tal y como figura en la copia estudiada y de la que cabe desconfiar por tratarse de una restauración tardía de un film perdido— un desconcertante plano del mismo personaje fumando en un lugar distinto. Precisamente este fallo de *raccord* no sólo posee una dimensión «gramatical» en la escena, sino que revela la inconsecuencia narrativa. Dicho con otras palabras: el símbolo del personaje caminando entre las vías no puede ser sino un símbolo abstracto, ajeno a la diégesis y profundamente discursivo respecto a ella, sin que pequeñas diferencias de montaje en otras copias pudieran afectar a esta valoración general, aun cuando las corrigieran en sus detalles.

Hay otros símbolos en el film más fuertes, más materiales y resistentes a la abstracción y, por ende, bastante más integrados en la estructura narrativa. Veamos tal vez el más logrado de ellos. La joven hija del matrimonio fríega arrodillada la escalera que conduce al primer piso. Vestida con su delantal y con el cuerpo inclinado, su imagen aparece como la de una simple y humilde fregona. La cámara, frontal, la filma a su altura. Al fondo, quedan encuadrados los primeros peldaños de la escalera. Lentamente, esta parte superior del encuadre ve descender las altas y lustrosas botas paramilitares del jefe de ferrocarriles que se ha hospedado en la vivienda de esta pobre familia. La muchacha, mujer separada del mundo y de la carne, tropieza su vista con este objeto brillante al que convierte instantáneamente en un símbolo. Su mirada asciende muy despacio, fascinada por el lujo de ese objeto cuya prolongación no es otra que el cuerpo varonil que lo ostenta. Un primer plano del seductor, con cínica sonrisa, nos apunta sus obscenas intenciones. La posición respectiva de ambos personajes —ella arrodillada, mirando de abajo a arriba, fascinada; él, con sus atributos de autoridad y masculinidad— refiere con precisión las actitudes mutuas. Un plano medio de la muchacha expresa su reacción, con la mirada baja, avergonzada, a la obscena mirada del hombre como a la fascinación ejercida sobre ella. Pues bien, estas botas son a un tiempo sinécdoque del hombre y la autoridad y metáfora de los atributos masculinos tan desconocidos para esta joven alejada del mundo.

En suma, los símbolos se relacionan muy contradictoriamente con la diégesis. En unas ocasiones, la mayoría, no estamos ante objetos provistos de función narrativa y transformados, debido a su espesor, en símbolos. Por contra, son símbolos teóricos, decididos de antemano, que vienen dispuestos por el discurso a resquebrajar la atmósfera. El tren, los raíles, los cristales rotos, incluso ese espantapájaros que, colocado bajo la ventana en la que se consuma la seducción, aparece repentinamente esperpentizado... todos ellos son símbolos antes que objetos acoplados en la narración. Sólo algunos de ellos se verán más integrados al ser vehiculados por un punto de vista interno a la narración. Tal ocurre con el símbolo de las

botas, único en todo el film que no se elabora teóricamente y ello no porque su dimensión sea menos abstracta, sino porque nace el calor de la mirada de un personaje y sólo a partir de ella alcanza un nivel simbólico.

A la postre, no erraba Jean Mitry —más adelante lo comprobaremos con toda precisión— al reprochar a Lupu Pick concebir símbolos teóricos y abstractos para luego transformarlos en imágenes concretas mientras el procedimiento utilizado por Murnau en sus *Kammerspielfilme* consistía —en seguida tendremos ocasión de comprobarlo— en lo contrario: concebir imágenes y, por su tratamiento concreto, elevarlas a al categoría de símbolos.

## Retrocesos y adelantos

Pero si el *Kammerspiel* nace, según extenuante repetición de los historiadores, del contacto entre Carl Mayer y Lupu Pick, su origen —el *Kammerspiel* teatral— ya existía previamente y no podía resultar nada sorprendente que el cine hubiera procedido a trasplantarlo con anterioridad a 1921. Un guión anterior del mismo Mayer fue el origen de aquel film considerado por Lotte Eisner como un *Kammerspiel* «avant la lettre». Nos referimos a *Hintertreppe*. El hecho de que en su elaboración confluyan el director teatral Leopold Jessner y Paul Leni, a quien le fue confiada la composición de la imagen, confiere al film su carácter en ocasiones marcadamente teatral y, asimismo, su interés relativo respecto a Scherben. Porque, en efecto, notables son las semejanzas que se advierten entre ambas películas: elaboración cuidadosa de la *Stimmung*, selección de un reducidísimo número de personajes que se mueven en un ambiente cotidiano asfixiante, simplicidad y vocación trascendental de la trama, poesía del objeto, gesto suspendido y dramático, interpretación psicológica a fin de revelar cualquier drama humano mediante un ligerísimo gesto, escasez de carteles. Repasemos brevemente el argumento para entrar de lleno en el análisis.

Se trata de la historia de apenas tres personajes: una pareja de amantes y un cartero secretamente enamorado de la mujer. Durante el día, la amada recibe continuas cartas del joven; por la noche, en la calle iluminada, tienen lugar los encuentros entre la pareja. El cartero los contempla desde la ventanuca del semisótano en que habita. Un día, sin embargo, la muchacha, criada en una rica mansión, acude a su cita nocturna y espera sin que su amado se presente. Al día siguiente no recibe carta suya. Una nueva espera es igualmente infructuosa. Nada se sabe de él. Entre tanto, las salidas nocturnas son vigiladas religiosamente por el cartero desde su habitación. Repentinamente, las cartas del amado vuelven a ser recibidas y, radiante, la muchacha acude a casa de su mediador para hacerle partícipe de su felicidad. Y lo sorprende escribiendo una de dichas cartas. Desolada como está, se ve invadida por una incomprensible ternura hacia este personaje solitario, clandestinamente enamorado de ella. Acepta, pues, una cita nocturna con él, pero en el momento en que tal cita se produce descubre a su amado esperándole en la calle y toma conciencia de su situación. El amante le confirma que escribió, pero sus cartas fueron devueltas. Crispado, el novio entra en casa del cartero para pedir explicaciones, pero éste comienza a retorcerse presa de un ataque incontenible hasta atemorizar a su oponente. Cuando los vecinos logran desatancar la puerta encuentran ante sí el crimen consumado. La muchacha es despedida de su empleo y, con gesto lento pero firme, asciende al tejado y, en presencia de todo el vecindario, se precipita al vacío.

## Evocaciones y fracturas: lo social como decoración

Un cartel sirve de comienzo al film; un cartel que nos coloca en la parte trasera de un rico edificio berlinés. Antes, una larga cita inicial reclama nuestra atención sobre la pobreza y sus gentes. Todo haría esperar un arranque social. A pesar de todo, el universo de las imágenes



33. Hintertrepp.

iniciales no es tan inequívoco como sugieren estas palabras. Pues **Hintertrepp** se abre con un plano de conjunto de una escalera trasera. La imagen responde a una construcción arquitectónica muy elaborada, si bien su procedencia se revela algo teatral. Provista de zonas de sombra alternadas con la luz, sus líneas son sinuosas, las paredes desconchadas. Hay algo en sus formas que nos llama la atención: su abstracción. En efecto, no son líneas con los detalles



de ninguna realidad, tal y como sería presumible al leer el texto inicial. Por el contrario, se trata de una construcción compacta y uniforme en su ausencia de realidad. En efecto, este carácter abstracto es el que separa este decorado de otras muchas construcciones de los films sociales posteriores. En otras palabras, se trata de una estilización casi geométrica, aunque sin alcanzar la completa abstracción antinaturalista de las telas pintadas. Pronto comprendemos, además, que no es éste un espacio banal del drama, que no se trata de una mera localización geográfica o espectacular sin mayor responsabilidad. Antes bien, estamos frente a la verdadera «escalera de servicio» de la que nos habla el título. Diríamos, en términos más precisos, que no sólo el decorado —la configuración espacial— es relevante por su forma, sino también el espacio de referencia está repleto de sentido narrativo. Es éste, pues, un espacio pleno. Aquí es donde tienen lugar los encuentros sistemáticos entre la muchacha y el cartero, los cuales puntúan rigurosamente la estructura narrativa; tanto es así que el montaje se permite licencias conducentes a una mayor flexibilidad de las transiciones. Así, los varios planos que nos muestran al comienzo la llegada del portero se convierten pronto en económica aparición de uno solo, dando por supuesto el conocimiento topológico del espectador y su orientación narrativa.

Pero volvamos a nuestra descripción. Este primer espacio es, acto seguido, fragmentado. El siguiente constituye un *raccord* casi en el eje respecto al anterior, más cercano a la puerta del primer piso. Y, por último, un iris selecciona una pequeña placa de dicha puerta que, además, aparece en inserto en el plano siguiente: *Rachmungsrat*. Esta es la forma mediante la cual ha quedado asentada la arquitectura teatral del primer espacio representado. Sobre ella se opera una fragmentación en planos que será sistemáticamente repetida y establecida para el resto del film. Como decíamos con anterioridad, podrá utilizarse un solo plano en lugar de dos (obviamente, el inserto no vuelve a aparecer), pero la única alternancia posible es la indicada.

Nada más evocador que el plano inicial: una arquitectura escénica abstracta, de tendencias comprometidas entre la geometrización del espacio y un ligero toque de realismo que, sin embargo, es pronto ahogado por lo compacto de la imagen. Los planos siguientes, por el contrario, nos introducen en el interior de esa mansión. He aquí un plano de conjunto que muestra a una muchacha durmiendo. En primer plano, depositado sobre una silla, un despertador. Con tan sólo dos emplazamientos de cámara —el plano de conjunto y los primeros planos del despertador— se desarrollará esta escena. El gesto remolón de la criada, los movimientos naturalistas, el marco pobre de una estancia de la servidumbre... todo ello nos confirma el clima social que anunciaba el cartel inicial, pero que parecía desmentir la formalización arquitectónica anterior.

Y es que en este mundo figurado por el film hay, efectivamente, un decorado social y unas imágenes sociales a las que se presta cierta atención. Ahora bien, se trata de una atención decorativa. En primer lugar, su aparato formal es propio del melodrama: los contrastes. Pronto lo percibimos así, pues en seguida tenemos ocasión de examinar dos espacios de la misma casa. Uno de ellos, la sala de estar y algunos salones de la rica mansión. El lujo se respira por doquier: un universo repleto de objetos y un espacio revestido. Un gran espejo, lujosas cortinas, ceniceros de formas caprichosas, muebles de línea recargada, plantas exuberantes, lámparas, magníficas cortinas, un juego de té recargado de ornamentación. Por el contrario, la habitación donde la coqueta muchacha se prepara para acudir a su diaria cita con el amante representa todo lo contrario: un humilde espejito de mano, una lámpara que apenas da luz, una simple pila al fondo, una cocina, una escueta silla y una funcional mesa, el irregular empedrado de la cocina.

Hay, sin embargo, algo muy curioso aquí, algo que desborda lo abstracto de la comparación social. Es el «alma» que se adhiere a los objetos que rodean a la muchacha a diferencia del carácter decorativo de los otros. Con este penoso espejito de mano, la muchacha se peina los cabellos a fin de correr al encuentro con su amado; con su escueto mobiliario vive; en la cocina, trabaja con primor para otros. Todo, en suma, contiene una parte de ella, su propia humildad está de algún modo presente en los objetos que la acompañan y de los que se sirve frente al estatismo, al valor puramente ornamental que define su frialdad en la mansión. Un

objeto particular: un reloj lujosísimo aparece en primer plano en la sala de la casa, en el marco de una escultura; en contraposición, el despertador de la criada le sirve escuetamente para remolonear, para degustar con placentera intensidad los momentos últimos del sueño. En su pobreza, el despertador emana algo de lo que carece el otro reloj: su espíritu.

De hecho, el film insistirá en esta comparación, en los contrastes entre la escalera principal del edificio así como la lujosa calle en la que presumiblemente se ubica y esta escalera de servicio, entre los salones rezumantes de adornos pero vacíos que limpia la muchacha y su decoroso pero mísero dormitorio. Por esto la fiesta que se celebra en la casa es sólo percibida a través de unas sombras que adivinan el otro lugar, sin representarlo. Ahora bien, el hecho de que nada se nos diga de los personajes que habitan en la parte principal de la casa, que su intervención se reduzca a unos pocos planos —los únicos cómicos del film—, el hecho incluso de que —como ya señalamos— esta parte principal del edificio nos sea eludida, puede darnos una buena pista sobre el escaso interés que estas comparaciones, estos contrastes, tienen en el conjunto del drama. Son —eso sí— motivos decorativos de relieve, nada desdeñables. Pero pronto se someten a algunos códigos del melodrama y —como veremos en seguida— a otras formulaciones del *Kammerspielfilm*.

Sería incorrecto, con todo, minimizar esta decoración social que advertimos en *Hinter-trepp*e. Cuando los autores de *Le cinéma réaliste allemand* van a la busca y captura del realismo incipiente en el cine alemán de principios de la década, se muestran incapaces de detectar aquello que diferencia a este film de Scherben, mucho más opaco a la figuración de la realidad, dada su elaboración de la atmósfera. Y decimos esto porque tal decoración social anima también algunas formaciones icónicas de especial relevancia. En particular, ese espacio que sirve de comunicación entre los dos interiores representados y, al mismo tiempo, constituye el lugar de encuentro de los amantes: la calle. Una calle —es cierto— desierta las más de las veces, con excepción del episodio final completamente estilizado. Una calle cuyos planos son casi sorprendentemente idénticos a los representados en el barrio obrero de *Der letzte Mann* pocos años más tarde. Y sabemos que este hecho no puede ser casual: la calle será de modo privilegiado un espacio singularmente paradigmático de la transformación del film alemán. En un exceso que el lector en seguida comprenderá y perdonará, diríamos que la progresión del film alemán de estos años hacia el mundo exterior podría descubrirse en función del papel icónico y narrativo asignado a la calle, a su afirmación y a su negación, a su tratamiento y a aquello que lo atraviesa, a la calle entendida como «espacio interior» y a la calle como marco social, a su simbología como atracción de lo indefinido y a su concepción como expresión de los dramas o melodramas sociales.<sup>3</sup>

Veamos, pues, cómo aparece la calle en alguna ocasión muy significativa de *Hinter-trepp*e. La muchacha acude a su cita nocturna. Una calle solitaria —decíamos— acoge a los amantes. El empedrado brilla por la iluminación de un farol situado en la parte superior del encuadre, un muro irregular y, apoyados en él y refugiándose en la sombra que proyecta un arco, los amantes gozan de su intimidad. Se trata de una bella construcción en materia de luz. Pronto, en un repentino cambio de plano, la situación varía. Un contraplano, y en picado, vemos al cartero mirando a través de su ventana, en el semisótano que habita. Esta escena, de sabor realista —como desearían confirmar algunos—, está siendo contemplada por alguien que se retuerce de dolor, que se deleita en lo que ve, pero no sufre menos por no ser él mismo quien ocupe el lugar del hombre. Una mirada torva, indiscreta y, sobre todo, masoquista. Esta situación, repetida en más de una ocasión aunque sin la copresencia de los amantes, expresa cómo el motivo realista de algunas representaciones de la calle se ve pronto doblegado por una mirada que encarna lo contrario del realismo: no sólo subjetividad, sino, más que eso, turbia subjetividad.

<sup>3</sup> Véase a este respecto el capítulo decimotercero dedicado a la representación de la calle en el film alemán.

## Otros espacios, otros dramas

Además de la habitación de la muchacha y la calle hay otro lugar donde se desarrolla acaso el drama más intenso de la película, pero también el más extraño desde el punto de vista de



34. Hintertreppe.

la representación. Se trata del habitáculo que ocupa el cartero. Situado —como dijimos— en un semisótano que permite ver la calle desde sus ventanas, no es más que un cuartucho sucio y «maloliente», de paredes desconchadas y escueto mobiliario: apenas una mesa, una silla y una mugrienta cocina. En este lugar se mueve un personaje que concuerda bien con el ambiente que lo rodea: provisto de su uniforme, este individuo interpretado por Fritz Kortner no parece responder a los patrones que rigen el movimiento de los demás actores. Su gesto no conoce mediaciones, su expresión reside en sus convulsiones, sus reacciones, tan fácilmente explicables desde su interior, son sólo mostradas a través de bruscos movimien-

tos. Su sufrimiento, sus iniquidades, su amor desmesurado están inscritos en su rostro y en sus muecas y éstas desmienten cualquier bosquejo de psicología. Y es que la interpretación de Kortner es marcadamente expresionista. He aquí, pues, en pleno corazón del *Kammerspielfilm* o en un *Kammerspielfilm* «avant la lettre», la aparición de un personaje de sesgo expresionista.

No podía extrañar demasiado. Ahora caemos en la cuenta de que Leopold Jessner participaba en el teatro de esa tradición y recordamos que el decorado inicial, debido a Paul Leni, algo nos había recordado de ciertas construcciones escénicas herméticas. Lo curioso es que este personaje del cartero se encuentre en tan corta amplitud de seres vivientes con alguien tan diferente de él como la muchacha interpretada por la celebrísima Henny Porten. Pues no se trata tan sólo de dos interpretaciones distintamente concebidas, una de signo realista y otra expresionista; por el contrario, las valoraciones que debamos hacer han de incluir no sólo la interpretación, sino también el personaje interpretado. Porque ahí también residen las diferencias. Y esto contribuye a enmarañar todavía más la cuestión.

Decíamos más arriba que la muchacha y el cartero se encuentran muy pronto, incluso que sus encuentros, determinados por su relación «profesional», puntúan el relato, al menos en su primera mitad. Poco después, estos contactos van a derivar hacia lo personal. Así pues, la muchacha ha vuelto a recibir las ansiadas cartas de su amante. El cartero, su intermediario, el buen amigo, va a recibir una ofrenda para compartir la felicidad de la amada.

De repente, nos encontramos en el interior de la sucia habitación del cartero. Y quede claro, de paso, que la suciedad no es, a diferencia de la pobreza, un tema propio al *Kammerspielfilm*. Un emplazamiento oblicuo de cámara nos lo representa desde el fondo escribiendo junto a la mesa. Su cabeza exageradamente inclinada sobre la carta, sus trazos violentos como si se agotara físicamente a cada movimiento, sus miembros agarrotados. Vuelve con brusquedad la hoja para continuar su mecánica acción. Al fondo, la puerta de entrada se abre y la muchacha, a quien acabamos de ver en la calle, entra radiante provocando un momentáneo escalofrío en el cartero. Un primer plano de ella, con su delantal blanco, sonriente y mostrando una jarra de vino. Un nuevo cambio de plano, de más atrás, nos muestra el contraste acusado de sus gestos respectivos. No sólo se trata de su expresión, sino de la forma de concebir la exteriorización de los sentimientos. El, turbado y retorcido, esconde su mirada y coge de un zarpazo la carta de la mesa. La joven le ofrece una copa y, al cogerle la mano, descubre los papeles. Entre risas pugna por arrebatárselos, mientras el cartero se resiste con tenacidad escondiéndolos. La chica le arranca por fin el papel y le ofrece de nuevo la copa.

Los ojos de Kortner permanecen fijos en la carta. De repente, Kortner lanza su mano en esa dirección y la mantiene en alto sin alcanzar su objetivo. Su rostro está en mutación completa, sus movimientos carecen de toda mediación, sus extremidades se han convertido en garras. Es en este momento cuando ella deja la copa sobre la mesa y dirige su mirada hacia el papel, lo despliega y descubre que está ante el autor de las cartas. La joven queda pensativa como tomándose el tiempo de meditar lo sucedido. Kortner, comportándose ahora como un «niño malo», se aparta temeroso como si fuera a recibir un golpe severo. Su cara expresa dolor, sus ojos imploran. Se agacha inclinando todo su cuerpo. Un plano medio corto lo presenta con los ojos cerrados y el gesto descompuesto. En el plano inmediato el personaje ya se encuentra completamente curvado. Su cuerpo expresa y pide a gritos la humillación. Las palabras son de todo punto innecesarias e incluso inútiles. La muchacha alza la mirada al cielo y con pasmosa lentitud le acaricia la cabeza. Luego lo suelta y abandona la habitación.

Retengamos aquí el gesto de la muchacha porque va a entrañar un inesperado cambio de actitud. Esta regresa a su casa y en un larguísimo plano medio permanece reflexiva. Su cuerpo vacila e incluso se inclina padeciendo la situación en que se encuentra. No obstante, su sufrimiento no es jamás expresado a través de la violencia del gesto, sino por medio de su suspensión y dicha suspensión exterioriza precisamente lo contenido mientras que el gesto de Kortner era convulso. Meditando a cada paso, su gesto silencioso habla de su desolación ante la pérdida de su amante. Ahora sí, el personaje y la actriz cobran una plena dimensión

propia del *Kammerspielfilm*. Y esta relación mutua de los personajes va a ir acentuándose poco a poco. Kortner, vestido de negro, permanece en su habitación. De espaldas, parece oír un ruido y la chica vuelve a entrar. Lloro desconsoladamente su pérdida mientras, inmóvil, Kortner permanece de espaldas. Los gestos de la mujer son efectivamente desconsolados, pero de vocación humana, a diferencia de los movimientos electrizados, sin psicología alguna del otro. Este la coge, la mira con el ceño fruncido y el brazo como en cabestrillo. Ella le toma su mano. Pero, avergonzado, el cartero permanece todavía de espaldas. Porten, entonces, mira en off. La imagen, en un plano subjetivo, muestra las cacerolas sucias donde se fabrica la pudibunda comida del cartero, la expresión —crece la joven— de su niñez e inocencia. La ternura impregna esta mirada y, en consecuencia, convierte esta cudez cocina en poética imagen de desvalimiento. En la muchacha ha nacido un deseo maternal que se expresa en un beso. El cuerpo masculino se agita, su brazo se extiende hacia el objeto de su amor, aunque la chica ya ha abandonado la estancia; acto seguido, se tumba sobre la mesa, su cabeza se yergue: parece sonreír. Su mano agarra la silla y de un brusco movimiento la eleva. Es el éxtasis expresionista de la emoción.

Y es poco más tarde cuando se consumará el drama. El cartero ha conseguido, por lo que parece, una cita nocturna. Mientras la criada hace el menaje, él limpia la casa como si estuviera endemoniado, intentando eliminar cualquier mota de polvo. La muchacha todavía se mira ante el espejo como intentando interrogarle. Por fin, toma una decisión. De nuevo estamos en el cuartucho del cartero donde éste ultima obsesivamente los mínimos detalles de la mesa. Abre un armario y se coloca jubiloso su uniforme nuevo. Se acicala con cuidado. La cámara adopta ahora un emplazamiento lejano a la puerta, oblicuo al decorado. Se trata de una imagen de composición muy elaborada. En primer plano, detrás del hornillo, se agazapa como un niño travieso el cartero. Vestido con su uniforme oscuro hace juego con la cocina negra que lo cubre; sobre él, la pitanza humeante. Al fondo, por contra, la imagen aparece dominada por la blancura de las cortinas, el mantel y la lámpara. Por ese lugar del fondo entra de nuevo la joven. Su ternura provoca en el hombre una manifestación de goce descompuesto. Le besa las manos. Todo parece amor, si bien los gestos de Kortner siguen careciendo de mediación. Mil galanterías convulsas se suceden: ella le acaricia agradecida. La mirada de Porten se dirige arriba. Un plano subjetivo nos deja ver, a través de las cortinas del ventanuco, la sombra de unos pies que se pasean impacientes. Los ojos de la muchacha quedan muy abiertos. El siente miedo. Porten, con un gesto de inequívoca procedencia *Kammerspiel*, se levanta muy despacio. Kortner está torcido, agarrado a la jarra de agua y cada vez más inclinado hacia tierra. Es como una instantánea donde el gesto varía con una lentitud apenas creíble. Al fondo, la mujer abandona lentamente la habitación. Al final del fragmento, el cuerpo de Kortner está casi por completo tumbado en arco sobre la mesa. Este acentuado gesto inmoviliza al personaje suspendiéndolo acaso largo rato en su éxtasis, pues, algo más tarde, cuando el amante entra a pedirle explicaciones, su posición no ha variado un ápice: colgado a la jarra, los ojos muy abiertos, hierático, rígido. Y en el momento en que el amante lo toca, el mecanismo automático que lleva dentro, como impelido por un desconocido resorte, se desata frenéticamente. Comienza por arrodillarse ante su contrincante, tal vez con afán de suplicar su perdón, pero inesperadamente se abalanza sobre él, lo persigue a rastras, completamente desbocado. Bloquea la puerta. Sólo desde el exterior, una vez que los vecinos han logrado abrir la puerta, una imagen en reencuadre mostrará en espectral estatismo el cadáver del amante sobre el suelo y el gesto asesino de su verdugo con un hacha en la mano.

Y, a continuación, advertimos un cambio sustancial en la escena. Ahora esta calle desierta se encuentra repleta de vecinos. Ningún gesto identificable en ellos: se han convertido en apenas el decorado del drama. Sus rostros blancos, poderosamente iluminados miran desde las ventanas y desde la acera. Entre ellos avanza segura una figura: la muchacha. Su paso, no obstante, no es el esperado. No hay sufrimiento callado en su rostro; más bien advertimos una suerte de estado hipnótico sin precedentes en el film. Su gesto presenta la lentitud de lo inexorable. De modo algo equívoco muestra temor al ser expulsada de su oficio, pero en seguida su actitud confirma nuestras sospechas anteriores. Algo muy cercano al expresio-

nismo teatral toma posiciones aquí. La iluminación se torna irreal, todo aparece sumido en sombras. Un foco desgaja en el centro de la escalera el ascenso pausado de la muchacha, ahora mirando siempre al frente. Como una posea conquistará el tejado, filmado en potentísimo contraluz. Su silueta oscura se perfila en lo más alto de la imagen. Su caída es expresada por la reacción de estas masas expectantes, de estas abstracciones de lo humano. Al unísono, las cabezas se inclinan con rapidez. El suicido ha sido consumado.

Como se deduce de lo anteriormente expuesto, cualquier intento de reducir la significación de este film a una interesada lectura que quiera ver realismo *Kammerspielfilm* o expresionismo exclusivamente es, más que inútil, empobrecedora. Y si los ecos expresionistas se dejan tocar con claridad, el atento y erudito lector sentirá también las llamativas semejanzas entre algunas imágenes de este film y otras de *Der letzte Mann*. Parece más que verosímil muy probable que para sus planos de la calle, para esa fiesta vista desde las sombras que se reflejan en los cristales, Murnau se haya inspirado en *Hintertreppe*.

## Las palabras del *Kammerspielfilm*

En su prefacio a la edición del guión de Sylvester, Lupù Pick, no menos creador del *Kammerspielfilm*, dice: «Cuando leí el original me llamó la atención la eternidad de sus motivos (...). Nos damos cuenta, en una palabra, de la maldición que pesa sobre el hombre: creado semejante a un animal y condenado a pensar, en cambio, como un ser humano»<sup>4</sup>. ¿Qué de extraño podría tener que esta eternidad de los motivos aludida por Lupù Pick busque la forma más abstracta para expresarse? Y ésta, tratándose de imágenes concretas, no cabe duda de que está en erradicar cualquier trazo novelesco de signo verosímil, cualquier riesgo de encadenamiento de la acción. El mismo director es algo más explícito: el ambiente (*Umwelt*) debe ser tratado con autonomía y es preferible no ligarlo estrechamente a la acción, que ésta no le imponga su funcionalidad. Esta afirmación demuestra una vez más que el objetivo fundamental radica en representar un fondo sinfónico sobre el cual destaca un destino individual, con toda la carga trágica que éste conlleva.

Puesto que las claves del *Kammerspielfilm* ya han sido establecidas a propósito de Scherben de una forma fundacional, evitaremos molestas repeticiones al referirnos a Sylvester. A pesar de todo, sí consideramos un nuevo paso adelante interrogar algunos mecanismos que caracterizan la escritura «atmosférica y visual» de Carl Mayer. El subtítulo que lleva este drama eterno, desarrollado —indica Mayer— sin interrupción alguna y durante dos horas, es *Ein Lichtspiel*, un juego de luz. En él se mueven, en una circunscripción espacial muy reducida, tan sólo tres personajes: la madre, el hijo y su mujer, según son nombrados en el guión. Sus funciones, su drama, su conflicto están expresados, por tanto, en esta primera elección morfológica de artículos y posesivos: la función determinante es desempeñada por la madre hasta el punto que fuerza la denominación del hombre convirtiéndolo en «el hijo»; su esposa, a continuación, entra por el posesivo en conflicto con la primera. Pero reflexionemos ahora sobre el significado del subtítulo. Una historia de tan sólo tres personajes, un drama eterno, el conflicto del hombre (no de un hombre concreto, sino del más universal e intemporal del género) entre las dos mujeres que han organizado y planificado los afectos de su vida. Y todo ello elevado a categorías de sabor trágico y metafísico. En el subtítulo hemos de ver, en consecuencia, aquello que contribuye a la abstracción, aquello que irrealiza la historia; pero, además, hemos de descubrir también la operación de puesta en escena que Carl Mayer propone para definir el drama: el ambiente. Entre ambas características —abstracción y ambiente— se logra la idea que podría ser denominada «atmósfera del alma».

Hemos alcanzado ya una —la primera— metáfora fértil para definir el encuentro entre la puesta en escena y la significación metafísica del conflicto. Mayer introduce desde el principio algunas indicaciones o sugerencias para la puesta en escena que ayudan todavía más a pensar el guión en términos visuales. Respecto a la escenografía, concibe la cocina y la sala de

<sup>4</sup> «Vorwort des Regisseurs» in Carl Mayer, Sylvester. *Ein Lichtspiel/Un «gioco di luci»*, Venezia, Marsilio, ed. bilingüe alemana e italiana a cargo de Paolo Chiarini, 1967 (la primera edición alemana data de 1924), p. XIX.

estar, lugares principales del drama, con sus techos bajos y escasas dimensiones y ello a fin de que en los planos de conjunto las figuras adquieran una colocación más intensa y plena de sentido. Respecto a los personajes, indica la separación minuciosa entre la atmósfera de locura y desenfreno colectivos propios de una fiesta de fin de año y el drama que afecta a los tres personajes principales. Así pues, el clima general debe actuar como fondo contrastando con el primer plano ocupado siempre por los tres personajes. Los dinámicos exteriores opuestos, por tanto, al asfixiante interior. De nuevo, algo semejante a la estética del melodrama está sugerido en el proyecto (contrastes, fiesta colectiva frente a drama individual, todo ello tan explotado en cientos si no miles de melodramas posteriores). Y, sin embargo, el clima de abstracción reinante torna imposible esta estética y apunta hacia otro lado más eterno: los conflictos metafísicos del hombre.

## Pocos espacios definidos por su atmósfera

Fiel a las elecciones del *Kammerspiel*film, muy pocos lugares contempla y prevé el guión de Sylvester: una pastelería en cuyo interior se celebra la fiesta de fin de año, la cocina, el salón y una habitación trasera. La misma fachada del edificio es percibida en diversas ocasiones desde el exterior, desde la calle y la plaza, donde el gentío desfila de modo incesante hasta pasada la medianoche. Entre estas dos elecciones actúa el contraste. En otro lugar, realizando el contraste con la humildad y pobreza de las personas que habitan la pastelería, un lujoso hotel en cuya entrada está apostado un portero que hace girar incansablemente una puerta giratoria, idea de Mayer que reaparecería con mayor rentabilidad simbólica en *Der letzte Mann*. Más allá de los espacios mencionados, sólo algunos planos dotados de alto valor poético y ningún rigor narrativo nos desplazan junto al mar y el cementerio, donde según avanza la noche y las pasiones se desatan la tempestad va haciendo mella sobre los árboles y la bravura del mar sobre las rocas y la playa.

Pero incluso entre estos espacios narrativos, podemos seleccionar aquellos dos en donde se fragua el drama central, aquél que enfrenta a las dos mujeres, madre y esposa, por la posesión del hijo. Son estos espacios, la cocina y el salón. Más allá sólo quedará una habitación trasera, permanente fuera de campo dispuesto para albergar el cuerpo sin vida del hombre cuando la tragedia ha estallado y, más acá, el interior de la pastelería donde los humildes ciudadanos se emborrachan y festejan el año nuevo. Así pues, al igual que puede aislarse el conflicto del film en torno a tres personajes, reduciéndose el resto a la imagen de un coro, así también los espacios se limitan a tres siendo los demás válidos tan sólo como acicate de las comparaciones o connotadores poéticos.

Incluso la segmentación del film que practica Carl Mayer en 54 imágenes o cuadros (*Bilde*) no obedece en absoluto a una lógica narrativa, sino que depende exclusivamente de la elaboración tensional del ambiente y, en consecuencia, muchas de estas escenas carecen, estrictamente hablando, de acción, limitándose a presentar, por el contrario, a un personaje en suspensión o incertidumbre, a evocar una imagen poética de plano único o a realizar la comparación deseada. Lo que jamás desaparece de estas escenas es su ambiente y la forma fundamental de construirlo reposa siempre en las ricas, matizadas y omnipresentes indicaciones respecto a la iluminación. Esta iluminación evocadora que, como ya el subtítulo del film indicaba, quiere ser algo más profundo que un mero entorno y abriga la esperanza de convertirse en metáfora de los seres humanos que viven en dicho espacio. Así, la expresiones «iluminación de gas», «oscuridad», «humo denso», «luz turbia», «densos efluvios», o el detalle de los faroles vacilando al viento en el cementerio, el reflejo de luces de la calle y la plaza, la repetida expresión *Schattenhaft* (vago, como en sombras), frecuentemente adscrita a los movimientos de los personajes, a los vehículos y los viandantes, a los árboles y al mar... todas estas indicaciones —decíamos— son a veces lo que determina el contenido de muchas secuencias en las que nada, desde el punto de vista de la acción, sucede. Tanto es así que lo que probablemente define cada una de estas 54 unidades, salvo algunas excepciones que más tarde comentaremos, es la densidad de esta atmósfera, pese a la falla narrativa.



35. Sylvester

Así, por ejemplo, el guión comienza con la fachada de esta pastelería. Un primer plano señala un cartel que anuncia el cotillón de fin de año, luego la cámara se aleja mostrando la calle, la plaza y el gentío que circula hasta detenerse en un reloj que marca el paso del tiempo y en el que sonarán las doce campanadas. En esta pequeña descripción, tan desprovista de acción, Mayer inserta multitud de indicaciones de atmósfera: oscuridad, luz turbia y cálida desde el interior vista a través de los cristales, pocas ventanas iluminadas, humos de los faroles. La plaza espectral, reflejo de muchas luces, insignias luminosas; luego, un local elegante con luz cruda. Y esto es sólo el comienzo, pues hallaremos más ejemplos si nos tomamos la molestia de revisar en otras muchas escenas las indicaciones accesorias que no son luminosas, pero tienen que ver, sin embargo, con el ambiente. Por ejemplo, la segunda escena nos introduce en la pastelería donde va penetrando el gentío y, acto seguido, se presenta la mujer con un gesto definitivo: riendo estrepitosamente. La descripción inicial es toda de ambiente: «Pequeño, bajo, humeante». En la luz vacilante se distinguen las mesas. Las gentes se mueven en el interior. Entre botellas aparece la imagen de la mujer. La insistencia en la iluminación y en el movimiento excede con mucho cualquier precisa significación narrativa. Si, por demás, consideramos la gran cantidad de escenas de escasísima duración en las cuales no hay progreso alguno de la acción o, incluso más, se produce una llamativa suspensión de los personajes a la espera de una acción, no nos cabrá duda de que la segmentación de Mayer pretende más contribuir o, incluso, construir el clima y atmósfera visual del film que ofrecer claves narrativas.

Y en estos espacios de atmósfera surge, como es programático en el *Kammerspielfilm* y como vimos a propósito de Scherben, el símbolo. Un símbolo sencillo, cuya densidad deriva de la abstracción y convención del conjunto. La posición del marido entre las dos



mujeres, las cuales efectivamente se lo disputan. He ahí, por ejemplo, una mesa dispuesta con dos cubiertos, presta al comienzo del festejo. Con la repentina llegada de la madre un tercer cubierto es añadido. Nada significaría esto si Mayer no tomara tanta precaución en subrayar lo simbólico del gesto. Pero, igualmente, pueden retenerse otros símbolos. Este es el caso de la lágrima del hijo que la madre enjuga «como —reza el texto— una madre lo hace» (escena XXVI), el crecimiento de la madre, la cual se envalentona poco a poco ante una situación que le otorga ventaja, adquiere las formas de un efectivo crecimiento de estatura, según cuidadosamente indica Mayer. Pero en gran medida también desempeñan este papel las dos fotografías de ambas mujeres que lucen en la pared de la sala de estar, las cuales, sometidas a la mirada de la madre, condensan todo su resentimiento por aquella mujer que le ha arrebatado a su hijo (vide infra). Sin insistir demasiado en este particular que ya nos ha ocupado en otros análisis, no puede dejar de contemplarse la existencia de otros símbolos todavía más alejados de la línea narrativa. Nos referimos a aquellos instantes, muy frecuentes, en los que la imagen nos aleja del lugar del drama, bien para conducirnos junto al cementerio donde se agita un farol vacilante, bien para hacerlo junto a la orilla del mar donde la tempestad agita los árboles o las aguas se lanzan bravías contra las rocas. Las escenas XIV, XVIII, XXIII, XXV, XXXIII, XXXV, XLVI, XLVIII, XLIX y LIV presentan buenos ejemplos de ello, pues corren parejas a la acción transcurrida en la casa, puntuando y subrayando poéticamente sus inflexiones. Por fin, en la última de ellas, cuando la tragedia ha sido definitivamente consumada, el mar aparece de nuevo aplacado, la noche se torna clara y la luna riela en las aguas.

## El estilo fragmentado de Mayer

Entre un sinnúmero de escenas de atmósfera, donde los espacios se viven, hay algunas, las más vastas del film, que tensan el drama, disponen su ritmo y embragan los símbolos en la abstracción reinante. Aun a riesgo de ser abusivos, creemos imprescindible ofrecer al lector una mínima idea del estilo visual de Mayer y de su contribución al *Kammerspielfilm* reproduciendo el contenido de una de estas escenas tal y como fue escrita y dispuesta por él en el guión. Sin tomar en consideración cómo se formula la abstracción a partir de la palabra difícilmente podrá ser entendido el sentido pleno del *Kammerspielfilm*. Henos, pues, ante una fiesta marital, humilde e íntima, que la pareja celebra, pero interceptada por la repentina intromisión de la madre. Ya avanzada la caracterización del drama eterno que ofrece Mayer, alcanzamos, con notable equilibrio, la escena XIX del guión. Todo parece haberse calmado. La alegría, pese a los temores suscitados por la visita de la vieja, vuelve a reinar en el corazón de este hombre incapaz de resolver la tensión que lo escinde entre las dos mujeres. Es entonces cuando tiene lugar este magistral ejemplo de *découpage*<sup>5</sup>.

La iluminación  
se torna un poco  
más clara

Plano de conjunto:

Más cercano:

SALON

La mujer aparece achispada.

Pues:

Bebe de nuevo. Sonríe satisfecha. Mientras se suelta los cabellos.

¡Y!

La vieja. También ella sonríe. Tímida. Conmovida. Pero ahora el hombre se levanta.

¡Y!

<sup>5</sup> Respetamos todos los signos de puntuación del original alemán, así como la disposición espacial, pues ello es fundamental para comprender los ritmos, los silencios, las pausas y la sucesión o suspensión de las acciones, tal y como Mayer las plantea, es decir, entendiéndose que se trata de proyectos de puesta en escena. Traicionar esta disposición equivaldría, poco más o menos, a interpretar el *Kammerspielfilm* por todo aquello que no es, a saber: por una sucesión de acciones lineales.

Como el rostro de la mujer se deja caer ahora sonriente sobre la mesa: él la levanta. Y la conduce, mientras ella continúa sonriendo, hacia la mecedora. Donde la recuesta amorosamente.

¡Y!

Más cerca: Mientras hace esto: la vieja lo ayuda tímidamente. Su mirada se dirige ahora al hijo.

Pues:

Cerca: El besa los cabellos de su mujer. La acaricia tiernamente.

¡Y!

Cerca: La vieja. Sonríe mecánicamente, rígida.

¡Y!

Más cerca: El hombre: una mirada le dice:

Cerca: La mujer ya duerme.

Conjunto: Coloca un cojín más. Sonriéndolo. Después: Sale apresuradamente. Porque fuera hay todavía mucho que hacer. Eso da a entender su gesto.

¡Y!

Ahora:

Ya ha salido.

¡Y he aquí!

La vieja. De pie. Instantes. Mira en dirección al hijo.

Después:

Se vuelve. Pasos. Actitud tímida y confusa. Como si girase sobre sí misma. Da la vuelta. Molesta. Sin hacer ruido. Como para no despertar a la mujer que duerme. Da algún paso ligero hacia el cochecito. La mira desde lejos

Después:

Hacia la mesa. Donde ordena los vasos. Y arregla el mantel. Mientras continúa sonriendo molesta y embarazada.

Después:

Vuelve a hacer punto.

¡Y!

Después de haber bajado un poco más la llama de la lámpara: como para apagarla: da algunos pasos ahora hacia la mecedora.

Allí:

Empuja cerca una silla: se sienta con precaución junto a la durmiente.

¡Y!

Ahora:

Continúa haciendo punto.

Más cerca: Con regularidad. Instantes. Siempre absorta.

Después:

Como de improviso: su mirada se posa sobre la durmiente. Instantes.

¡Y!

Ahora:

Mientras la mujer sonríe para sí entre sueños: La mano de la vieja le acaricia los cabellos. Casi inconscientemente. ¿Automáticamente? ¿Y en realidad con sentimiento? Así lo hace. Mientras la mujer continúa durmiendo sonriente.

¡He ahí!

La vieja. Su mano se detiene dulcemente. Y su mirada se vuelve.

- Pues:
- Más cerca: En el umbral: el hombre. Estimulado por el trabajo. Se ha tomado un respiro. Para ir a informarse sobre la mujer. Esto dice cautamente su pregunta.
- Más cerca: La vieja hace un ademán. Maternalmente conmovida. ¡Sin embargo!
- Conjunto: ¡Esa sonrisa! ¿Quizá mecánica?  
Pero el hombre se acerca presuroso, de puntillas.  
¡Y!  
Ahora:  
Su mirada alcanza a la mujer que duerme  
¡Y!  
Ahora:
- Más cerca: La besa delicadamente.  
¡Y!  
Ahora:  
Sale de nuevo sonriendo. Ya está fuera.  
¡Y ahí!  
La vieja. ¿Lo sigue con la mirada? ¿Otra vez? ¿Instantes? ¿Una vez más?  
Después:  
Mira de nuevo a la mujer  
¡Y!  
No la acaricia.
- Más cerca: Continúa volviendo la mirada hacia la mujer. Sin expresión, se diría. Vuelve a hacer punto.  
¡Sin embargo!  
Acto seguido vuelve a mirar a la durmiente: como si ya no estuviera segura de sí misma: el punto no le sale.  
Después:  
Se detiene con frecuencia.  
¡Y!  
Ahora:  
Como súbitamente. Deja de lado el trabajo.  
Mientras se levanta lentamente.  
¡Y!  
Ahora:  
De pie. Mira alrededor de la estancia. Como si siguiese al hijo con la mirada. Entonces vuelve a mirar a la mujer.  
Entonces:  
Siempre como por azar.  
Se mueve. Nuevos pasos.
- Conjunto: En la estancia.  
¡Y!  
Ahora:  
después de haberse detenido varias veces: siempre casualmente: se acerca a la estufa. Junto a la cual se agacha.  
¡Y!
- Más cerca: Añade leña. Lentamente. En silencio. Con gestos mecánicos.  
¡Y!  
Ahora:  
Se levanta de nuevo.  
¡Y!  
Ahora:

De nuevo en pie. De nuevo como perdida. Mira en derredor en la estancia.

¡Y ahí!

¿Su mirada se detiene ahora? ¿Dirigida a la pared? Eso parece. Porque: ¡Esa pared! Hay colgado un retrato. Hacia él apunta la mirada de la vieja. Instantes. Todavía más.

Porque:

Cerca: Ese retrato: una fotografía. Enmarcada. Amarillenta. ¡Pero! Muestra a la vieja. Al lado su hijo. Vuelto a ella tiernamente. (Instantes).

¡Y!

Cerca: ¡La vieja! Mira. Todavía más. Siempre como por azar.

¡Pero!

¿Una sonrisa de emocionada felicidad? ¿La esboza? Permanece así inmóvil. Aún más. Luego: ¿vuelve lentamente la mirada? ¿En realidad lentamente? ¿Siempre como por azar?

¡Y!

Ahora: ¿Su mirada se ha detenido de nuevo? ¿Como si se hubiera dirigido a otro punto de esta pared? Así parece.

Porque:

Más cerca: La pared. Un segundo retrato junto al primero.

El segundo retrato: una fotografía. Enmarcada.

¡Pero!

Más reciente. Representa al hijo. Al lado de la mujer, de feliz novia. (Instantes).

¡Y!

Cerca: La vieja. Mira. Todavía. Siempre como casualmente.

¡Pero!

Incluso si continúa mirando como por azar: su ser se ha vaciado. Cada vez más. Y ahora está absolutamente vacía. No se mueve. Continúa ahí de pie. Todavía como por azar.

¡Y!

Ahora.

Ahora se vuelve.

Conjunto: Nuevos pasos. Despacio. En la habitación.

¡Y!

Después de haber mirado de nuevo alrededor: siempre perdida. Hacia el niño. Hacia la mesa. Hacia la mujer que duerme. Ahora se le acerca lentamente.

¡Y!

Ahora:

Más cerca: De nuevo en pie. Vuelve de nuevo la mirada a la durmiente. Ahora está muy cerca de ella. Así, de pie cerca de ella.

¡Y!

Ahora:

Cerca: La vieja. Siempre con la mirada vuelta a la durmiente. La cual reposa sonriendo dulcemente. Y no se da cuenta: que los ojos

de la vieja la están espiando. Muy cerca de su rostro. Tanto que su respiración casi la roza. Mientras su mirada rapaz casi reduce a cenizas a la durmiente.

¡Y ahí!

Todavía como casualmente: la mano de la vieja se cierra en un puño. La vieja de pie. Inmóvil. Instantes. ¡Dura y sin expresión!

¡Y ahí!

La durmiente. De improviso: se despierta. Abre los ojos de par en par. Todavía sonriendo en sueños.

¡Pero!

Apenas un segundo.

Porque:

Si bien la vieja ha tenido miedo de sí misma: no ha podido esconder su puño.

La joven mira a la vieja al rostro. Su mirada llena de odio está tan posada sobre ella. Un silencio terrible entre las dos.

Porque:

La joven. No se ha movido.

¡Y!

Así, como yacía: en el sueño: así permanece ahora. Inmóvil. Mientras sólo sus ojos están abiertos. Fijos y atemorizados. En la mirada llena de odio de la vieja. Que tampoco ha desviado la mirada.

Finalmente:

La joven: aparta lentamente la mirada. Como si buscara algo. Aún medio presa del sueño. Mirando fijamente el puño de la mujer. Largo rato.

¡Y!

Entonces el puño de la vieja se retrae lentamente bajo su mirada: la joven vuelve a mirarla al rostro.

¡Pero!

Apenas un segundo.

Pues:

Mientras la vieja se ha hecho a un lado: y parece terriblemente embarazada: la joven se ha levantado súbitamente.

¡Y!

Ahora:

Está en pic.

Más cerca:

¡Y!

Incluso con un medio bostezo y el brazo extendido por el sueño: no obstante en ella hay una única pregunta. Y así, permanece en pic. Mirando a la vieja. Y entonces la vieja se vuelve.

¡Y!

Mientras la mira: un instante: le agarra el pulso súbitamente. Casi con furia. Como para arrastrarla consigo. Pasos.

Conjunto:

La joven la sigue aturdida, sin comprender. Finalmente. Ambas están quietas. Ante la pared. Donde están colgadas las fotografías.

¡Y!

Más cerca:

La vieja. Manteniendo todavía apretado el pulso de la joven. Indica el retrato. Casi con violencia.

Pues:

- Cerca: El retrato. En el cual aparece con el hijo.  
¡Y!
- Más cerca: La vieja señala aún el retrato. Con la mirada fija. Como de nuevo perdida en la contemplación.  
¡Y!  
Mientras hace gestos melancólicos: todavía: la mirada de la joven se torna cada vez más interrogativa. Casi impaciente. Entonces la vieja se vuelve.  
¡Y!  
Parece más pequeña: Y parece hacerse cada vez más pequeña: y ahora está allí de pie, extraviada. Y sus manos parecen inertes: ¡perdida! ¡Acabada! Su boca se contrae mecánicamente como si masticase. Como hacen las viejas.  
Finalmente: la joven parece no comprenderla: Su gesto expresa una única pregunta llena de lástima: ¿qué le ocurre? La vieja responde extrañamente.  
Entonces:  
Sin levantar el rostro: sus hombros señalan cansados a la pared. Donde está colgado el segundo retrato; entonces la joven mira. Todavía sin entender.
- Cerca: El segundo retrato. Donde la joven novia está junto al hijo.
- Más cerca: La joven mira. Largo rato. Del todo inmóvil. ¿Cómo si comenzase lentamente a entender? Inmóvil. Volviendo las espaldas hacia la vieja. Que calla con ella. Así permanecen ambas. Instantes. Inmóviles. Mientras sólo el fuego arde llameante en la estufa.  
Finalmente:  
La vieja: sin moverse: llora a lágrima viva. Recogida sobre sí misma, en pie. Con las manos ante los ojos. Como sólo un colegial puede llorar. Terriblemente desesperada. Porque la vieja parece destrozada. Querría calmarla. Acariciarle la espalda.  
¡Pero ahí!  
Inesperadamente. ¡La vieja! Mientras continúa llorando a lágrima viva. Sus dedos se contraen como garras. Se acerca a la joven. ¡Amenazadora! La joven retrocede. Aterrorizada. ¡Cada vez más aterrorizada!  
Porque:  
La otra le grita, cada vez más amenazadora, su desesperación.  
¡Y!  
Ahora:  
¡Súbitamente!  
¡La vieja! Terriblemente agitada, agarra a la joven. Con un brinco. Se arroja sobre ella. Le agarra el pecho.  
¡Y!  
Mientras la joven intenta en vano deshacerse: algún plato cae a tierra en pedazos.

No sería pertinente a estas alturas realizar un análisis exhaustivo de esta bellísima secuencia, pues su mera lectura ilustra ampliamente, a nuestro juicio, los procedimientos que venimos estudiando en el conjunto del presente capítulo. No obstante, una observación detallada del mismo distingue con facilidad varios aspectos que conviene retener. En primer lugar, el estilo fragmentado de Carl Mayer permite dotar de autonomía a cada unidad y



36. Sylvester

cada una de éstas parece tanto más reducida cuanto que tiende a aproximarse a lo sustantivo, a la palabra única. Así, entre una palabra y otra, Mayer siempre subraya los intersticios, las fracturas, individualiza cada una de ellas, aislándola, del mismo modo que renuncia al orden sintáctico. Esta opción es profundamente coherente con el sentido del *Kammerspiel-film*: si se trata de quebrar la funcionalidad de los engarces, de negar la causalidad, ¿qué mejor forma que la sustitución —permítasenos la expresión— de la sintaxis de la morfología, es decir la sucesión de un discurso por la nuclearidad de sus partes? Y tal opción microcelular es perfectamente coherente también con lo anotado a propósito de la relación entre escenas, pues ambas responden a la misma lógica.

En segundo lugar, la acción es desde luego mínima y todo el acento está puesto en las evocaciones que median entre gesto y gesto, entre mirada y acción. Por ello, Mayer insiste siempre en los nexos (y, ahora, porque, entonces...). Todo aquello que en el discurso corriente resulta imperceptible, borrado, adquiere repentinamente en la sintaxis de Mayer una inusitada importancia. En estos intersticios — como decíamos — está la detención, el paso de una situación a otra, no a partir de acciones intermedias, sino de la suspensión de ambas. En tercer lugar, Mayer se vale de signos de interrogación, de admiraciones, de dos puntos, para expresar ideas que sólo en la imagen obtienen una correspondencia adecuada. Los dos puntos señalan, a menudo, una consecuencia; la duda, la indecisión, por su parte, es vehiculada por medio de las interrogaciones que se sitúan en los momentos de transformación, cuando el sentido que anida en los actos es todavía incierto. La admiración, por ejemplo, subraya lo repentino de cada instante, etc.

Pero esto no es todo. El estilo de Mayer no podría ser comprendido de no ser por sus cualidades visuales, por las indicaciones de puesta en escena que permiten subrayar aspectos tan relevantes como las escalas de los planos y los desplazamientos de la mirada. Incluso los planos subjetivos resultan perfectamente identificables aunque no vengan expresos en el guión. Y, además, a esto se añade la sutileza de las transiciones: la sonrisa cambiante de la vieja, el paso de su ternura a la indecisión — Mayer señala con interrogantes —, a lo automático, a la explosión por fin de la rabia. Asimismo, llaman la atención aquellos intensísimos momentos, tan deliciosamente visuales, en los que la mirada de la vieja apunta a la mujer

risueña y ésta despierta sobresaltada, pero ignorando por qué. La lectura de estos fragmentos puede sin duda ayudar a comprender mejor, y desde otro lugar, aquellas afirmaciones que hicimos a propósito de los films anteriores: muchas de las mejores imágenes del *Kammerspielfilm* debían estar presentes en los guiones de Myaer, lo cual no resta importancia a los directores, como es palpable si comparamos los distintos resultados obtenidos por sus guiones en manos de Lupu Pick y Murnau, por ejemplo.

## Una cima en la historia del cine

No cabe duda de que *Der letzte Mann* es uno de los films más célebres no sólo de la historia de la pantalla alemana, sino del cine de todos los tiempos. Y, puesto que las celebridades siempre precisa de emblemas susceptibles de ser reducidos a consignas, su fama se hace depender de dos memorables hallazgos, legados a la posteridad del séptimo arte: la ausencia de carteles, esto es, la maestría de su continuidad visual y el uso de aquello que los alemanes denominaron *entfesselte Kamera* o cámara móvil. En realidad, la simplificación que supone esta selección de trazos es más que notoria: por una parte, la tradición del *Kammerspielfilm* ya había suprimido la práctica totalidad de los carteles de modo que, aun si el film de Murnau da un paso hacia adelante a este respecto, tampoco parece esto un motivo tan original para ascenderlo al rango que hoy posee. *Scherben* o *Hinterterre* son buena prueba de que la comprensión del espectador podía resentirse sin los habituales carteles, pero, no obstante, también ilustran acerca de que la continuidad visual estaba ya plenamente lograda varios años antes. Por otra parte, aun reconociendo que Karl Freund hace un uso novedoso de la cámara, suspendiéndola ora en un raíl, ora llevándola atada a su pecho durante algunas secuencias y admitiendo incluso que este aparato, antaño fijo, no cesa de moverse mediante panorámicas y *travellings* a lo largo y ancho de casi todo el metraje de la película, también parece exagerado y poco razonable postular la genialidad incomparable de *Der letzte Mann* por estos tan pobres motivos.

En realidad, debemos suponer que hay algo más en el film por lo que merezca ser encumbrado y que la caracterización hecha por la historiografía, aun si insuficiente y reductiva hasta el ridículo, no va del todo desencaminada en su orientación. Porque, en efecto, es la cámara la que está en juego en el film, como también lo está esta capacidad visual de que Murnau hace gala para relatar una historia que en este momento, tal vez por vez primera, es ya comprensible por un amplio público y su consumo no se reduce a un círculo de intelectuales. Tanto es así que *Der letzte Mann* pudo ser exportada con singular éxito a los Estados Unidos. Y, no obstante, estos factores están en juego —decíamos— como expresiones concretas de algo que sí iba a acarrear la transformación radical del cine alemán: el principio del montaje. Porque —como quedó indicado y detallado en el capítulo sexto— 1924 es una fecha clave para el devenir del cine alemán: en primer lugar, dado que la influencia del cine norteamericano ya se deja notar; en segundo lugar, porque cualesquiera modelos anteriores, basados en una estructura pictórica, teatral o arquitectónica, quietista y hermética, empiezan a ceder ante la presencia de un tratamiento del espacio mucho más fragmentado, en unas ocasiones en dirección al experimentalismo, en otras a la transparencia narrativa. Y, en lo que nos afecta en este caso, *Der letzte Mann* firma de hecho la sentencia de muerte al *Kammerspielfilm*.

Concebido como la parte final de un tríptico en el que debían coincidir el guionista Carl Mayer y el realizador Lupu Pick, el azar quiso que la dirección pasara en este caso a las manos de Murnau, quien tuvo la virtud y sensibilidad de expresar con acierto, y aun representar emblemáticamente, el brusco cambio del montaje que estaba afectando al cine alemán de los nuevos tiempos. En este sentido, el film de Murnau no es ni el único paradigma del tratamiento del montaje que se impondrá más tarde ni la expresión del valor artístico individual debido al autor Murnau, según han supuesto tantos historiadores. Es, sobre todo, un lugar privilegiado donde estudiar aquella fractura que se produjo en el cine alemán hacia mediados de la década y, en este sentido, resulta útil referirlo tanto al modelo que despide o, al



menos, cuya influencia reduce considerablemente como a los procedimientos que muy pronto serían, poco importan ahora sus diferencias sustanciales, códigos comúnmente aceptados en la «gramática» del montaje dominante.

Sumergirse en este film nos será, además, de una enorme rentabilidad, pues este análisis ha de eximirnos de repetir a cada instante en capítulos posteriores todos los recursos que aquí se encuentren ya descritos. Su valor —digámoslo avanzando de paso el problema— no radica en ensayar métodos de montaje más o menos audaces, sino particularmente en hacerlo según unas concepciones narrativas que se desprenden de la atmósfera teatral del *Kammerspielfilm* para internarse en un modelo verosímil más cercano a los presupuestos novelescos y al que, en su carácter programático, hemos denominado narrativo-transparente.

## Una atmósfera animada

En cierto modo, podría decirse que *Der letzte Mann* prosigue la tradición del *Kammerspielfilm*. Su propia historia resulta sumamente proclive a aquellos dramas evocados con anterioridad, sus personajes poseen algo de esa pesadez que evoca conflictos eternos en lugar de porblemas concretos; los primeros planos de sus rostros, más abundantes que en los films anteriores, nos sumen en un tiempo apenas mensurable. Y su protagonista, Emil Jannings, es desde luego un buen ejemplo de esta suspensión del gesto.

La trama, simple y escueta, no parece a simple vista distar demasiado de los films de Lupu Pick. El portero del lujoso hotel Atlantic viste con orgullo su uniforme de apariencia y su resonancia casi militar. En el barrio obrero donde habita, las gentes lo saludan con servilismo y adoración. Pero el hombre ya es anciano y soporta mal el esfuerzo físico que su destacado cargo le exige. Así pues, un buen día recibe la notificación de su inevitable degradación; con todo, en atención a los largos servicios prestados, se le convertirá en adelante en empleado de lavabos. Vestido con su nuevo atuendo, el antiguo portero desciende a los sótanos del hotel, pero, incapaz de encajar el golpe, hurta por la noche el uniforme a fin de mantener el simulacro de su empleo ante su familia y vecinos. Descubierta casualmente su destitución, se convierte en el hazmerreír de aquellos que antaño lo veneraban y, despreciado, no le queda más remedio que devolver el uniforme robado. Mientras se desliza por los pasillos del hotel, en plena noche, es sorprendido por el guardián nocturno, quien se compadece de su desgracia.

Por demás, el lugar en donde esto se desarrolla es tan indefinido como el tiempo en que transcurre: una gran ciudad, un hotel lujoso, un barrio «humilde» más que obrero (tal es la incertidumbre), unos personajes sin nombre, designados escuetamente por sus funciones, y todo el resto sujeto, asimismo, a la estilización. Nada a estas alturas puede extrañar que *Der letzte Mann*, por su génesis y sus artifices, pero también por sus resultados sea considerado un *Kammerspielfilm* en toda regla.

Y en este universo previsible, de pocas acciones muy densas, Murnau dinamiza sorprendentemente su imagen: allí donde Lupu Pick colocaba una atmósfera envolvente, Murnau construye un espacio en continuo movimiento. Los segundos planos, los fondos, se animan, las calles aparecen, mediante un trucaje que se sirve de maquetas, en constante hormigüeo, atravesada por vehículos y viandantes, las luces se multiplican, la lluvia refleja la calzada, la profundidad de campo domina la mayor parte de los planos y las acciones, además, se encadenan con un sentido nuevo de la verosimilitud temporal en lugar de congelarse en una eterna vocación teatral. Y esa dinamización a la que aludimos es la que tiene también que ver con los movimientos de la cámara. Esta panoramiza y se desplaza acompañando a los personajes y, por este mismo efecto, se naturaliza en sus movimientos, se convierte en un gesto de transparencia. Pero también, cuando la situación parece exigirlo, abandona esta transparencia para moverse con agilidad en el espacio «desencadenada», como la llamaron los alemanes, durante la embriaguez de Jannings o deslizándose a través de unos rieles cuando el ya ebrio personaje escucha el sonido de una trompeta. No importa tanto enume-



37. *Der letzte Mann.*

rar las piruetas verdaderamente notables del film como subrayar algo que ya señalamos con anterioridad: «cuando la situación parece exigirlo», decíamos. Pues en este hecho radica el sentido último del film: cuando la narración precisa una conversión, la cámara se pone a su servicio. Y es en esta dinamización de la cámara con un fin narrativo donde vemos que el film se sustrae en buena medida a las concepciones vagamente teatralizantes del *Kammerspielfilm*.

Pero es que, además —no lo olvidemos—, el film no concluye donde lo han situado nuestras palabras. Cuando el drama de la caída del portero ha sido consumado sucede algo muy curioso en el film, algo que parece contradecir de plano todas las suposiciones textuales e intertextuales a propósito del film, algo que, incluso, suspende la adscripción al modelo en el que sin duda alguna lo habíamos colocado. Un cartel irónico, el único de toda la película, reza: «Aquí debería acabar verdaderamente el film. En la vida real el pobre e infeliz hombre no tendría otra cosa que esperar sino la muerte. Pero el autor tuvo piedad de él e inventó un epílogo apenas verosímil». Y he aquí que nos encontramos en el hall del hotel donde los clientes ríen ante la noticia impresa en un periódico que va pasando de mesa en mesa. En él se anuncia la repentina muerte de un excéntrico multimillonario norteamericano que legó toda su riqueza al último hombre que le asistió en vida y que no es otro que el empleado de lavabos del Atlantic. El mismo Jannings, sentado en compañía de su amigo el guardián nocturno, se hace servir los más ricos manjares que no hubiera soñado como protagonista del *Kammerspielfilm* que dejó atrás. Y, a continuación, como para acabar la fiesta, reparte sus propinas entre los empleados que se inclinan respetuosamente ante él.

No nos interesa en esta ocasión tanto la coherencia ideológica de este epílogo respecto al conjunto del film (lo que ha preocupado sería y excesivamente a los historiadores) cuanto la enorme cantidad de marcas que desde el cartel que lo introduce son perceptibles. Pues es evidente que haciendo gala de este repentino distanciamiento respecto a los códigos del *Kammerspielfilm*, que pese a todo gobernaban el film, el cartel subraya una enorme separación no tanto con el contenido narrativo, cuanto con los códigos del modelo que ya son ironizados desde dentro. Ello puede perfectamente ponerse en conexión con el revanchismo que moviliza este epílogo, donde —dato sabroso— el único personaje que será increpado y no recibirá su propina es el nuevo portero. La coherencia ideológica del epílogo apunta a lo que será el inmediato cine social de Weimar, preso de este punto de vista pequeño-

burgués que instituyó el *Kammerpiel*film<sup>6</sup>. Pero, sobre todo, el epílogo ilustra a un mismo tiempo la reflexividad respecto a los códigos que se asumen, la distancia, la ironía y la mezcla genérica que hace coexistir los dramas de un eterno y abstracto *Kammerpiel*film con el tono farsesco que le sigue. Un gesto radical de enunciación da al traste para siempre con aquel modelo de procedencia teatral que —en seguida lo advertiremos— se estaba descomponiendo a pasos agigantados.

Un ejemplo algo más concreto podría tal vez ayudarnos a comprender cómo incluso en el interior del film la dinamización de la cámara contribuye a romper este estatismo del *Kammerpiel*film sin que algunos de sus rasgos desaparezcan por completo. Nos encontramos en la oficina del gerente del hotel. El portero espera le sea notificada su degradación. Todo es evidente para el espectador, pero según una lógica muy teatral, el personaje todavía lo ignora. La cámara, oblicua, se halla situada tras unos cristales cuadrados que nos separan de la escena. Al lado derecho del encuadre, está el portero, pero siempre separado de nosotros por ese molesto cristal. Al fondo, en escorzo, a la izquierda, de espaldas y sentado a un escritorio, el gerente. En el centro de la imagen una chimenea despide una luz cálida que recuerda los ambientes de films anteriores. Con una interpretación naturalista, el director se levanta derecho hacia Jannings y le entrega una carta dándole acto seguido unas palmaditas en el hombro. Y he aquí que Jannings inicia un lentísimo y apoyado gesto profundamente extraído del *Kammerpiel*film: busca sus lentes en el bolsillo trasero y con pasmosa lentitud se las coloca y mira la carta. Retengamos el hecho, pues reviste el máximo interés: gestos, movimientos, pesadez, luz de *Stimmung*; pero allí donde el *Kammerpiel*film exige toda implicación, la cámara se coloca sorprendentemente fuera de la habitación, forzando la mirada, estableciendo una barrera y operando un gesto manierista que contradice lo envolvente de la escena. Y, acto seguido, comienza un desplazamiento que, seguido de un encadenado, atraviesa los cristales hasta buscar inquisitivamente el contenido del papel. De nuevo, nos encontramos ante un gesto que choca abiertamente con la situación presentada. En otras palabras, su ritmo, gesticulación, ambiente apuntan al *Kammerpiel*film, la posición de la cámara, la elección del encuadre y el movimiento inquisitivo desmienten la correspondencia anterior. Es esta condición, situada incluso en el terreno de significantes más elementales, la contradicción en la que se mueve *Der letzte Mann*.

## Entre la atmósfera y el melodrama

El lector debe haber intuido a partir de lo anterior algunas consecuencias inevitables: respecto a lo intemporal del *Kammerpiel*film, hay en *Der letzte Mann* una notable concreción del tiempo fílmico, si bien el tiempo evocado permanece todavía en la indefinición; respecto a los espacios plenos de atmósfera, encontramos un dinamismo notablemente mayor; respecto a los símbolos teóricos del *Kammerpiel*film, hay aquí un peso considerable de los objetos que, pese a ser tratados simbólicamente, jamás pierden su condición material. Pero —empecemos por el principio— el gesto del film, su propia estructura narrativa, mucho tiene que ver con el melodrama. Su origen está, ya de entrada, en una dualidad espacial que no se hace de esperar: un plano general del hotel y un plano general del barrio humilde. Algo semejante vimos en *Hintertreppe*, pero ¿qué encontramos allí sino la mera alusión a otra escalera principal que nunca fue representada?<sup>7</sup> Aquí, por el contrario, la dualidad es plenamente funcional y, además, no se agota en sí misma, no es un simple decorado. Por contra, en ella radica la estructura del film: dos espacios opuestos, un solo personaje los transita y en uno de dichos espacios obtiene un reconocimiento simbólico por lo que es en el otro. Muy pronto, sin embargo, nace la simulación: Jannings sustrae el uniforme y con él mantiene su drama a escondidas. Sólo cuando un nuevo personaje transite los espacios poniéndolos en conexión se producirá la terrible caída.

Pero esta dualidad está, además, adherida a bases más sólidamente melodramáticas: la vejez del personaje, la irreversibilidad de su degradación... y, sobre todo, los objetos que la

<sup>6</sup> El capítulo decimoséptimo demuestra que este punto de vista no es abandonado tampoco en buena parte del cine social weimariano, si bien varía la apariencia social y se concreta el clima intemporal dominante todavía en estos ejemplos.

<sup>7</sup> No está representada, al menos, en las copias que hemos tenido ocasión de examinar. Multitud de historiadores insisten en la existencia primera de un plano frontal de la escalera principal del edificio. Si así fuera —y resulta perfectamente verosímil tal posibilidad—, nada sustancial de nuestra argumentación quedaría tampoco desmentido, limitándose la corrección a la última frase enunciada en el texto.

representan, a saber, los símbolos. Es éste un tema crucial en el que ya reparó Jean Mitry: Lupu Pick —dijo el inteligente esteta francés en más de una ocasión— crea símbolos y los coloca en imágenes, mientras Murnau crea imágenes que convierte en símbolos. Algo de esto es evidente en *Der letzte Mann* y ello permite al film oscilar hacia el lado del melodrama en lugar de permanecer en la abstracta convención escénica del *Kammerspielfilm*. ¿Cuáles son, pues, esos objetos de los que nos habla Mitry? La puerta giratoria que no cesa de moverse, el botón del uniforme que devuelve por la mañana al caído su consciencia de la situación en que se halla, el uniforme mismo robado para perpetuar una farsa, la pesada maleta que denuncia su vejez, los espejos que le devuelven su decrepita imagen, el billete de propina que lo rebaja, las lentes... ¿Qué diferencia, entonces, estos objetos del espantapájaros, los cristales rotos, la locomotora, las botas, etc., de un film como *Scherben*? Precisamente su tratamiento en la escena, la forma en que son planificados y, en consecuencia también, su función en el relato.

El primer movimiento del film es sumamente curioso al respecto: la cámara, colocada en el interior de un ascensor, desciende mostrándonos el hall en completo movimiento de un hotel; continuando rítmicamente con este movimiento, el plano siguiente sustituye este descenso por un travelling de aproximación a la entrada, ahora en horizontal. Un botones hace girar la puerta; más allá, en medio de la lluvia, un hombre grueso vestido con un impermeable ayuda a entrar a los clientes. He aquí planteado el rasgo fundamental de este objeto que se convertirá pronto en un rico símbolo: su materialidad y su función diegética no pueden ser puestas en entredicho; pero, por otra parte, su calidad simbólica es en seguida comprendida: es un objeto que anuncia por su propio estatuto la bifurcación de dos espacios, un interior y un exterior, al que no accederemos sino a partir de la consciencia de su distinción. En adelante, el film insiste en estas barreras que separan los espacios. En unas ocasiones, se tratará de puertas, en otras de umbrales de todo tipo y, entre todas ellas, siempre un motivo central: la puerta giratoria, concreta e identificable, sufriendo transformaciones a lo largo del film, pero convertida por su pregnancia a todo lo que allí sucede en símbolo. Y, por demás, a su materialidad añade la riqueza obsesiva de su movimiento, presto a cualquier asimilación inconsciente, y en particular, a su fijación en el sueño.

Otro símbolo rebosante de sentido: el uniforme. En el universo alemán las connotaciones pseudomilitares parecen inevitables cuando este objeto aparece. Así lo atestigua el orgullo del protagonista al lucir su librea y la veneración que por ella sienten los humildes.

38. *Der letzte Mann*.



Este símbolo es, pues, en realidad un motivo narrativo en el film. En primer lugar, se halla oculto bajo un impermeable. El portero sólo lo ostenta una vez la lluvia ha cesado y lo hace con gesto apoyado y ostentoso, filmado en contrapicado y con un emplazamiento vertebrador rigurosamente frontal. Pero, después, despojado de él, este objeto se convierte en el símbolo de la degradación y el deseo de lo imposible. Jannings, solo en la habitación, se contempla en uno de aquellos planos llamados semisubjetivos: su cuerpo se siente desnudo sin ese uniforme. De repente, la cámara da un incomprensible brinco y se coloca detrás de la nuca del personaje. ¿A qué responde este salto?, se pregunta el espectador. El movimiento siguiente le informa al respecto: el portero gira su rostro hacia la cámara y el contracampo posterior muestra el uniforme, colgado y en todo su esplendor. El plano citado estaba tomado desde «el punto de vista del uniforme». La cámara describe ahora un travelling subjetivo hacia este objeto convertido ya en inalcanzable. Toda la degradación humana está en esta mirada. El robo, su ostentación, su privación serán motivos tanto narrativos como simbólicos y esta articulación habla a las claras de su riqueza.

Incluso este objeto de funcionamiento simbólico posee una curiosa ramificación. Privado de este uniforme, el portero es revestido con una versión degradante del mismo: la blusa blanca del empleado de lavabos. Y, como accionando con brillantez este resorte, este individuo que, perrechado de su atributo paramilitar, era el blanco de todas las miradas, ahora, convertido en un humilde empleado de lavabos, tiene ante sí, también como un símbolo condensado, un espejo que le devuelve su propia imagen degradada. Ya no se encuentra expuesto a la mirada de los demás, sino que, ignorado por ellos, no puede eludir contemplarse a cada instante o, aún mejor, recibir en pleno rostro el impacto humillante de su irreversible caída.

Y así también, con idéntica riqueza narrativa, funcionan los objetos menores: el botón que cae al suelo cuando Jannings es despojado de sus atributos aparece filmado en un primer plano. A la mañana siguiente, cuando la fiesta familiar ha hecho tal vez olvidar la crudeza de su situación, la ausencia de este botón se convierte en pieza de reconocimiento del fatídico hundimiento. Todo objeto cobra, pues, un significado simbólico, como el billete de propina que, también filmado en un primer plano, deposita Jannings en el platito de los lavabos, como el tazón de sopa que ingiere en solitario, mientras en el comedor del hotel los acaudalados clientes devoran manjares. Sólo en el epílogo del film, los objetos suntuarios dejarán de estar elaborados como símbolos para ostentar un sentido más convencional y estandarizado hasta convertirse en meros índices: el champagne, los numerosos manjares, las tartas, la pitillera, el encendedor, etc., ya no poseen más sentido ni intensidad que el de ilustraciones tipificadas del lujo recién adquirido.

Y para que todos aquellos objetos simbólicos no sólo se integren perfectamente en la narración, sino que se transformen en instrumentos de reacción en torno al personaje central, hay en el interior del film un instante de recensión y rearticulación de todos ellos desde el punto de vista de quien los ha convertido en obsesión. Se trata de un sueño. Pieza clave de la estructura narrativa y lugar de concentración simbólica, este sueño de Jannings posee toda esta fuerza de distribución. Su cuerpo, una vez atravesadas todas las fases de la embriaguez con que se origina, se escinde literalmente en dos mitades por la entrada en sobreimpresión de la puerta giratoria. Su inmensa altura desborda el encuadre y, muy pronto, todos los restantes símbolos hacen su entrada, sólo que, a diferencia de lo sucedido en el film, son invertidos en su posición respecto al sujeto que los alucina y transformados en emblemas de un triunfo imposible: provisto de su librea, el portero, filmado en fuerte contrapicado, se abre paso a través de una altísima puerta giratoria y, ante la admiración de los botones, lanza al aire y después recoge como si de una pluma se tratara las más pesadas maletas. Hay en este sueño —el lector no dejará de advertirlo— una poderosísima abstracción que recuerda algunas claves del llamado expresionismo (rostros pálidos iluminados e irreconocibles, todos iguales, fuerte condensación de los símbolos), pero ello es desde luego perfectamente verosímil tratándose de un discurso onírico.

## Dos métodos de montaje en una secuencia

En esta curiosa y contradictoria manifestación del *Kammerspielfilm* que es *Der letzte Mann*, hemos venido manteniendo que el rasgo determinante de sus distancias respecto al modelo y también aquello que hace presagiar el futuro inmediato es su montaje, la soltura con que el film dispone sus elementos en el espacio, ensaya todo tipo de raccords, confía su entera responsabilidad al encadenamiento de los planos, despliega un virtuosismo de cámara nada gratuito, pues siempre está ligado a categorías narrativas perfectamente funcionales. En este montaje que, por si fuera poco, tampoco informa la creación de los símbolos se anuncia una concepción del espacio fílmico y de la sutura que, a partir de 1925, será recogida en buena medida por la mayoría de los films alemanes, convirtiéndose en pocos años en patrimonio común, si bien no siempre será resulta del mismo modo.

Sin embargo, allí donde *Der letzte Mann* anuncia un porvenir pronto interiorizado por los films posteriores, también se cuelan las miradas hacia atrás en el tiempo y este montaje tan evolucionado no duda en recurrir, cuando así lo considera oportuno, a ciertos rasgos de otros modelos de representación más «primitivos». Murnau, como es frecuente en la mayor parte de sus films, echa mano de todo aquello que le parece productivo y, sin plegarse ni mucho menos a los modelos programáticos en donde cobraban su sentido todos estos procedimientos, los usa y abandona con notable despreocupación por otra cosa que no sea la riqueza textual del film. En este sentido, no puede hablarse estrictamente de residuos.

Si las cosas son tal y como las hemos descrito, una secuencia puede resultar ejemplar respecto a cómo el montaje de los planos revela dichas contradicciones en la misma planificación. Tanto más cuanto que la utilidad de esta batería retórica del raccord ha sido analizada en el curso del capítulo sexto, poniendo especial énfasis en la película que ahora analizamos. Puede ser útil, en consecuencia, remitir a dicho capítulo y proseguir dando un paso adelante. La secuencia de que hablamos representa un momento crucial: el portero, después de su primera noche en el barrio, vuelve de mañana al trabajo. Orgulloso, se pavonea ante la adoradora mirada de sus convecinos. Pero el gerente del hotel ya ha tomado las notas pertinentes sobre su incapacidad para seguir en el puesto y Jannings va a encontrarse a su llegada con algo inesperado: otro individuo más joven ocupa su lugar y, pese a que el anciano se

39. *Der letzte Mann*.



niega a dar crédito a lo que ve, la evidencia acaba por imponerse mientras un botones le comunica el mensaje de la dirección. Esta secuencia posee un interés especial, pues es el prototipo de escena puramente visual. En ella el espectador va a descubrir junto al personaje algo que no precisa de mayor explicación, pero mientras éste ignora todo al respecto, el espectador sí está en condiciones de sospechar lo que le espera. Esto significa, de hecho, que el espectador debe confirmar a través de la planificación aquello que sospecha y, al mismo tiempo, debe de acusar el efecto que este descubrimiento produce en el protagonista. Lo cual supone que el problema de la secuencia tiene que ver con el juego de aproximaciones y distanciamientos de la mirada del espectador respecto a la mirada del personaje.

Un travelling de acompañamiento sigue lateralmente a Jannings a lo largo de la calle. Cuando alcanza una esquina y mientras el tráfico fluye incesante, una panorámica de derecha a izquierda lo abandona a punto de atravesar la calzada, justo enfrente del Atlantic. Es en este momento cuando se opera una insólita violencia de la mirada: en primer plano, la puerta giratoria con sus batientes tan repetidos a lo largo del film; al lado izquierdo, poco más allá, el hombro de un personaje situado de espaldas a nosotros; por el fondo derecha, el viejo portero se aproxima. La violencia señalada procede de la incrustación de un símbolo que al mismo tiempo dificulta la transparencia de la mirada inmediatamente anterior. Dicho con otras palabras, la puerta giratoria se convierte en un reencuadre que nos aleja de los personajes y de la escena. Pero aquí no acaba todo: este plano es muy rico en significación, ya que el encuadre aparece escindido en dos mitades por las listas de la puerta giratoria que desborda el encuadre y, en consecuencia, los personajes se hallan separados por dos reencuadres distintos. Efectivamente, su enfrentamiento por la posesión del lugar es aquí brindado por una imagen demasiado densa y apretada para ser legible desde los parámetros de los planos inmediatamente anteriores. El encuentro, trágico además, sólo lo es para el protagonista, pues únicamente su reacción, su estupor y extrañeza son perceptibles: el otro, por el contrario, permanece de espaldas, ajeno e inmutable a otra cosa que no sea el pulcro ejercicio de su oficio. Acaso en este plano pueda entereverse una inscripción más concreta y social, más material y menos demoníaca del tema del doble; nada de siniestro se advierte en ese encuentro, pues lo dramático tiene ahora que ver con el melodrama. Dicho en otros términos, no hay doble efectivo en la misma medida en que no puede haber reconocimiento en el otro; hay —eso sí— usurpador.

Pero la cosa no acaba aquí. Un nuevo efecto de distanciamiento marcado fuertemente desde la instancia discursiva se produce en seguida. A medida que Jannings va aproximándose a su supuesto agresor y las escalas de los planos se asemejan, un trucaje de iluminación proyecta una rápida sombra sobre los cuerpos de los personajes. Convertidos, así, en volúmenes que disputan un espacio, abandonada repentinamente su posible subjetividad, su psicología, estos cuerpos parecen apelar a la abstracción que alguna vez tuvo que ver con el expresionismo. Rasgos, pues, de violencia hacia la mirada confortable del espectador, instalada con cuidado en la ficción, estos planos son realmente extraños dentro del cuadro transparente que habíamos definido hasta ahora.

Y he aquí que, acto seguido, no bien hemos visto violentarse nuestra mirada, nuestro acceso a la escena por medio de este punto de vista tamizado y marcado, colocado detrás de los cristales, saltamos de repente a una dinámica por completo diferente. Aquí sí nos reconocemos en pleno montaje transparente y con una rigurosa adopción del punto de vista. Jannings mira al frente mientras su movimiento giratorio es seguido por la cámara; en perfecto *raccord*, la cámara muestra un contracampo plenamente subjetivo logrado mediante una perfecta continuidad del movimiento anterior. Habiendo dado la vuelta por completo, regresamos al mirón, al portero anciano que no sale de su asombro. En el curso de estos planos, su movimiento lo ha colocado tras la puerta giratoria, desde donde, de espaldas ahora, ve detenerse un taxi. Sale corriendo a cumplir con lo que creó su misión. Corte en el movimiento, con *raccord* apoyado, desde fuera<sup>8</sup>. El botones, por el lado opuesto, se lanza a su encuentro. Corte de 180 grados, en el movimiento: entran ambos en campo. Nuevo corte apoyado en el movimiento: el niño lo alcanza en plena carrera. Primer plano de Jannings, iluminado y dotado del sabor que supimos un día descubrir en el *Kammerspielfilm*. Un primer

<sup>8</sup> Remitimos al capítulo sexto para la descripción detallada del *raccord* en el movimiento, su versión «apoyada» y toda la problemática que en torno a la transparencia suscita este hecho emblemático.



40. Der Letzte Mann.

plano del botones, mirando a izquierda, nos confirma la revelación. Vuelta al plano frontal de ambos. 180 grados, pero desde más atrás: el nuevo portero —ahora no cabe duda alguna al respecto— regresa a su posición inicial con paso solemne, mientras Jannings lo mira aterrorizado. En el eje, recuperamos el emplazamiento inicial de la cámara, a través de los cristales, con idéntica partición del encuadre, pero ahora, por fin, para que Jannings transite este espacio y desaparezca, ya definitivamente hundido.

Hemos podido ver de qué modo una secuencia del film parte de una violencia de la mirada muy cercana a la abstracción expresionista, incluso utiliza los efectos de recuadre e iluminación trucada para luego someterse a un bello sistema de focalización y adopción del punto de vista plenamente narrativizado y colocar en el momento preciso un primer plano ricamente evocador, un primer plano que no exige más explicación ni apunta hacia lugar alguno de la ficción, uno de esos primeros planos en lo que cobramos plena conciencia del drama interior del personaje. Los recursos del llamado expresionismo, siquiera fuera de modo formal, la dimensión abstracta del *Kammerspielfilm* y el montaje narrativo que pronto acabará por hacerse invisible coinciden en este fragmento llamándonos la atención de nuevo sobre los cruces y superposiciones que no podemos en ningún momento dejar de considerar. La apariencia narrativa del film es, como lo era su supuesta condición *Kammerspielfilm*, también híbrida.

## Los signos del cambio

No puede afirmarse que *Varieté* sea estrictamente un *Kammerspielfilm*. Aun si esta denominación siempre fue poco rigurosa al hablar de la mayoría de los films, incluso de los supuestamente programáticos, tal vez con alguna excepción, resulta mucho más confusa tratándose de la película de E. A. Dupont. Y ello porque *Varieté* aparece en un momento decisivo en la historia del film alemán y tiene la virtud de absorber buena parte del fermento de época que la hace representativa del cambio. la abstracción del *Kammerspielfilm*, su asfixiante atmósfera, la densidad de sus símbolos siempre inconcretos, el peso teatral, la inmaterialidad de los escenarios, de los personajes, todo esto que había definido al *Kammerspielfilm* en estado puro estaba completamente cegado en *Varieté*. Claro que *Der letzte Mann*, otro film crucial en este sentido realizó una labor ingente: despegó al símbolo de su abstracción, consiguiendo inscribirlo en la cadena narrativa, dinamizó el montaje hasta lograr que una



secuencia se definiera por la riqueza de sus emplazamientos y una cierta y embrionaria transparencia de los engarces, de los raccords. En otras palabras, todo aquello que fue atribuido al genio de Murnau frente al talento más limitado de Lupu Pick procedía, en realidad, de una tentativa de diegetización que dejaba presentir el signo de los nuevos tiempos. Pese a todo, *Der letzte Mann*, con su abundante simbología, su iluminación densa hasta la abstracción, su riqueza formal, mantenía, bien que mejor integradas y en proceso de transformación, todas las claves, ahora —repetimos— ya más dinamizadas, del guión *Kammerspielfilm* de Mayer.

Pues bien, sobre esta liberalización y narrativización implicada por *Der letzte Mann* se apoya *Varieté* para elaborar un discurso completamente diverso, tan diverso que si lo colocamos en este capítulo es precisamente porque el objetivo de este último no es sólo el llamado *Kammerspielfilm*, sino también sus avatares desde que el titular en cuestión resulta insuficiente. Y, en este sentido, su rentabilidad en la progresión de nuestra lectura no ofrece duda. *Varieté* toma, así, de *Der letzte Mann* su montaje más evolucionado desde el punto de vista del raccord y de su invisibilidad, reduce la densidad simbólica hasta hacerla casi desaparecer, diluye los efectos de iluminación, notables por otra parte, en una motivación narrativa y dramática en lugar de proponerlos como lo que eran antes, rasgos violentamente discursivos, practica una aproximación más estrecha del punto de vista a la mirada y apura el filón del melodrama del que, pese a su temática y argumento, huía el film de Murnau. Esta continuidad entre ambos films, que nosotros, obviamente, subrayamos bastante, determina el viraje producido a mediados de los años veinte en Alemania y, además, lo ilustra en el interior de un género determinado.

En suma, si el proceso al que aludimos es entendido en toda su complejidad, descubriremos pronto que implica varios efectos adicionales: en primer lugar, se produce emblemáticamente el desprendimiento de las fuentes pictóricas y teatrales, las cuales se remiten, aunque no mecánicamente, al caligarismo y al *Kammerspielfilm* respectivamente. En segundo lugar, revocando la abstracción, no renuncian menos a la tendencia metafórica de otros



41. *Varieté*.

modelos distintos al *Kammerspielfilm* y al hermetismo del encuadre. En tercer lugar, por sus investigaciones en el montaje y por la adscripción a un punto de vista diegético (o a varios), demuestra el lento proceso que conducirá a la transparencia y linealidad narrativa, por matizable que esto sea, y a la uniformidad del panorama cinematográfico internacional. En otras palabras, la distancia que existe en el cine mundial a comienzos de los años veinte, fruto del vanguardismo confuso o explícito de multitud de países europeos, entre las distintas cinematografías comienza a unificarse lentamente bajo la égida del cine narrativo, cuyo modelo más depurado es el norteamericano. Si bien esta afirmación no pretende ser absoluta y admite matizaciones necesarias, el éxito aparatoso de *Varieté* en los Estados Unidos demuestra que el cine alemán ya podía en este momento «aportar» algo a Hollywood, lo cual significa que ya no era tan distinto de él como lo era apenas unos años antes cuando se estrenó *Das Cabinet des Doktor Caligari* en Nueva York en 1921.

Llamamos repetidamente la atención sobre esto, ya que su significación es muy notoria: cualesquiera que sean las diferencias, el cruce entre el cine alemán y cine norteamericano había exigido el abandono de las audacias vanguardistas para el espectáculo de masas y la confirmación del camino de la narratividad. Desde este punto de vista, *Varieté*, era un film definitivo; además, las categorías que el film de Dupont ponía en juego servían igualmente para «enseñar» y enriquecer a Hollywood, pero todo dentro de sus pautas espectaculares. Así pues, si la acción era secundaria en los *Kammerspielfilme*, pues lo determinante residía en la suspensión de la misma y —recordemos el análisis de Sylvester— de lo que en últimas instancia se trataba era de retraer las acciones de su encadenamiento causal logrando definir las al margen de su rentabilidad narrativa, exactamente lo contrario es lo que sucede en *Varieté*, donde las acciones se encadenan cuidadosamente y ni las unidades de acción ni los planos se sustraen jamás a la continuidad a la que se deben.

## Figuras y puntos de vista

El film comienza en el patio de una celda. Las imágenes presentan un fuerte contraste de iluminación y la distribución del espacio es, en apariencia, hermética. Sobre las espaldas de un prisionero es visible el número 28. Este hombre es llamado a declarar. Han pasado, por lo que parece, muchos años desde que fue condenado y siempre rehusó dar cualquier explicación. El alcaide, ahora instado por algunos fieles amigos que nunca dejaron de creer en la inocencia del reo, pide le sea relatada la desdichada historia que le condujo al crimen a fin de encontrarse en mejores condiciones para decidir. La cámara mantiene enfocadas durante esta breve entrevista las espaldas del reo, mientras el espectador espera tal vez un contraplano que permita identificar al supuesto criminal. Dicho plano tan esperado sólo será posible, sin embargo, al final de la película. Y he aquí que este hombre toma la palabra: «Todo comenzó en Berlín».

Entonces, el cuerpo de este actor que no es otro que Emil Jannings, siempre de espaldas, se coloca en el centro del encuadre y un iris se cierra sobre el número. En este momento da comienzo un flashback que ocupa la casi totalidad de la película y que se cerrará con el asesinato que le ha conducido a este estado. Después de matar a la esposa infiel, un primer plano del marido se traduce en el esperado contraplano del presidiario. Entre medias ha fluido toda la película. Pese a todo, lo interesante del caso es que esta figura por la que *Varieté* cosechó tanta fama —la alternancia plano/contraplano— se convierte aquí en feliz metáfora que da cuenta al mismo tiempo de la organización narrativa: desdobra la historia y coloca a cada lado de ella un enigma y su resolución historiada. Entre un plano y su contraplano o, mejor, entre el contraplano y el plano, se inscribe todo un trayecto narrativo, la historia de un triángulo amoroso de ambiente circense en donde una esposa engaña a su marido Huller con otro acróbata más deseable, Artinelli, hasta que el primero, enterado, desencadena su venganza.

Pero lo más llamativo del caso es que ese flashback cuya duración se extiende por toda la película habla de algo rigurosamente impensable dentro del *Kammerspielfilm*: la adopción de

un punto de vista. Porque a partir de este instante, el relato cobra un padre espiritual que lo guía y vela por él. Cierzo que no existe rigor en todo momento en la adopción del punto de vista. Pero no lo es menos que el marco subjetivo en el que se inscribe la acción ha sido formulado y, en consecuencia, la abstracción queda encorsetada por una mirada más humana. Y es aquí donde vienen a integrarse todos los juegos del montaje. De nuevo es muy importante señalar que lo decisivo del caso está no en el rigor del punto de vista, del que por otra parte carecen frecuentemente incluso las más clásicas formulaciones del cine norteamericano, sino en que la voz que organiza el relato se distancia tanto de los dobles delirantes y especulares del caligarismo como de las eternidades fijistas del *Kammerspielfilm*.

En este marco narrativamente tan eficaz se despliegan todos los artificios del montaje que ya había utilizado con maestría *Der letzte Mann*, pero —repetimos— desprovistos ahora de la densidad simbólica y metafísica en las que todavía estaban presos en el film de Murnau. Así, las figuras plano/contraplano, los *raccords* en el movimiento apoyados, una enorme variedad de emplazamientos de cámara especialmente en las secuencias del trapecio con un gran dinamismo subrayado por planos de reacción del público, cámaras móviles subjetivas en los instantes finales cuando Huller, consciente de la infidelidad, duda si deja caer al vacío a su contrincante.

## Puntos de vista en la secuencia

Pero si de punto de vista se trata, un examen más detallado encontrará su diversidad en juego. Detengámonos brevemente en una secuencia situada casi al principio del film. Un plano de conjunto presenta a Huller en el interior del carromato donde vive con su esposa. Se dirige a la puerta, la abre y lanza un cubo de agua hacia afuera. Un *raccord* en el movimiento y casi de 180° recupera la misma acción desde el exterior. El agua salpica al director del circo que está conversando con Artinelli. Huller se disculpa y traba conversación con ellos. Es evidente el dinamismo que supone esta acción: interior y exterior, una acción y otra aparecen cosidas sin discontinuidad aparente alguna. Un *raccord* en el eje toma a los tres personajes en plano medio. Se disponen a moverse. Un cambio de 90° vuelve al plano de conjunto anterior mientras los personajes se desplazan ligeramente hacia cámara hasta ser filmados en un plano americano. Corte al interior donde, en plano de conjunto, vemos a la señora Huller durmiendo. Retorno al plano anterior, algo más cerca, donde el jefe y Artinelli van explicando sus proyectos a Huller. Un nuevo factor entra, por tanto, en juego: la naturalización de los dos espacios permite un salto de focalización muy suave. Además, ningún cartel resulta necesario. Vuelta al interior: la mujer se levanta y se asoma a la ventana del carromato. Por un *raccord* en el movimiento la contemplamos ahora desde el exterior. Además, mientras en el fondo y en oblicuo se abre la ventana para que aparezca el rostro de la esposa, vemos en primer plano al marido. La señora Huller mira hacia la derecha fuera de campo. Contraplano: plano medio corto de Artinelli observando hacia la izquierda y haciendo *raccord* con la mirada anterior. Primer plano de la mujer. Mira ahora al frente a través de la ventana lateral. Se retira y cierra. Primer plano de Artinelli mirando a izquierda. Ahora mira al frente. Plano medio corto de los otros dos personajes —Huller y el patrón— departiendo. Las dos miradas de estos dos personajes o, mejor, su desplazamiento de la mirada explica con claridad los dos objetos sobre los que se vierten: el primero está representado por el otro personaje (es la mirada que intercambian), el segundo al frente, hacia los otros dos personajes. Y esta segunda mirada de ambos sirve para subrayar el desconocimiento de los demás respecto a su intercambio. Dicho intercambio ha sido logrado, pues, por medio de un plano/contraplano organizado desde un punto de vista que excluye a los otros dos personajes. La vuelta a un plano medio de los tres personajes situados en el exterior confirma que el fragmento anterior ha sido producto de una sutil variación de punto de vista en el interior de la secuencia.

Cuando Jannings queda solo, regresa al carromato. La cámara se sitúa en el interior donde retoma la acción desde un plano en profundidad de campo: en primer plano, vemos la



42. Varieté.

pierna estirada de la mujer colocándose una media, mientras al fondo el marido avanza lentamente hacia ella. Primer plano del pie estirado tomado desde el lado opuesto, con una variación de 180 grados y en ligero picado. Plano medio del marido: el pie se mueve en primer plano y el hombre lo acaricia. Primer plano de la mujer mirando al frente. Plano de conjunto. Para, en seguida, volver a una alternancia entre plano y contraplano donde Jannings aparece cosiendo la media de su mujer mientras le expone el nuevo trabajo que van a emprender con Artinelli. Las dudas del marido son rápidamente disipadas por la esposa. Como puede verse, si la secuencia anterior lograba, mediante un montaje transparente, sugerir dos puntos de vista, uno de los cuales anunciaba el intercambio entre la señora Huller y el trapezista Artinelli, subrayando su imperceptibilidad a ojos del marido, este fragmento resume con mayor densidad simbólica, pero con igual transparencia del montaje, la primacía que ejerce la esposa sobre su marido a través del dominio sexual, el cual le sirve igualmente para esclavizarlo. Uniendo los contenidos y las sugerencias que nos ofrece el montaje de ambas secuencias, no cabe duda de cuál será el motivo principal del drama.

Ahora bien, estos artilugios del punto de vista que acabamos de enunciar alcanzan en ocasiones formulaciones notablemente más complejas y depuradas. Esto sucede en el momento crucial de la seducción. Jannings juega a las cartas mientras un cartel nos indica que Artinelli está todavía durmiendo. Con la excusa de esta observación, nos vemos transportados a la habitación de Artinelli, el cual se halla, en realidad, asomado a la ventana y espiando. Se dirige a la puerta y la abre. Raccord en el movimiento, de nuevo apoyado, desde el exterior del pasillo. Saca ligeramente la cabeza y el siguiente corte, mediante un raccord de 180°, nos presenta su rostro en primer plano. Baja las manos y, mediante otro raccord en el movimiento, le vemos colocar los zapatos a la entrada de la habitación, sobre la alfombra. Corte a

primer plano sobre el mismo movimiento, pero a la inversa. Mira al frente y se reitera devolviéndonos al plano inicial. Raccord en el movimiento por el cual vemos, en primer plano y desde el pasillo, cerrarse la puerta. Un plano de conjunto muestra el pasillo vacío. Hasta aquí la maestría del montaje queda plenamente al servicio de una poética de la transparencia.

Ahora bien, en este instante sucede el primer cambio de focalización: en primer plano, el pomo de otra puerta se abre. Alguien sale de ella: la señora Huller. Salto a la habitación de Artinelli. Raccord casi en el eje con un rápido travelling que se desliza hasta su oído, filmado al final del movimiento en primerísimo plano y desde el cual la imagen encadena con los pies de la mujer que avanzan por el pasillo. Establecida la conexión entre ambas posiciones, la cámara nos ofrece un travelling frontal de acompañamiento de la mujer. Contracampo con idéntico travelling, ahora subjetivo de la mujer. Ve salir a Artinelli que recoge sus zapatos a medida que el travelling avanza. Raccord en el eje a un plano medio del acróbata... El fragmento desemboca más tarde en la figura más estereotipada del film: la alternancia plano/contraplano. Con todo, lo que llama la atención es que la transparencia dominante deja paso siempre y sin dejar de serlo a un rigor de puntos de vista capaz de articular dos distintos, como es el caso aquí, incluso con el apoyo de efectos sonoros. Sólo en el instante de máxima intensidad, el montaje vira bruscamente hacia la marca discursiva: Jannings juega a las cartas y gana («Agraciado en el juego y en amores», le dicen). Un corte nos brinda sintéticamente el beso que sanciona el comienzo del adulterio.

Pues bien, los mecanismos señalados habrán de repetirse, pese a sus concretas diferencias, en el resto del film. Los tres —el trío Artinelli según expresa simbólicamente su nombre artístico— son invitados a una fiesta. Jannings no puede ir. Los intercambios de miradas reafirman todo lo establecido hasta ahora: miradas imperceptibles para el marido que no lo son para el espectador y que, además, están subrayadas por el montaje. No nos repetiremos inútilmente en los ejemplos pues nada añadirían probablemente a lo ya descrito. Sí cabe concluir, no obstante, que en este film el efecto dramático coincide ya casi plenamente con las figuras del montaje: éste es el rasgo determinante del modelo narrativo/transparente, de su concepción de la mirada y de su dispositivo organizador, a saber, el montaje transpa-



43. Varieté.

rente. Las miradas y los planos ya no son densos: un plano ya no es nada en esta estructura. Todo, por el contrario, lo da el montaje, el conjunto de la planificación y ello supone que todas las categorías narrativas se expresan exclusivamente a través de él. Puede verse en este hecho una diferencia de gran interés desde el punto de vista histórico con la concepción espacial de *Der letzte Mann*, todavía tan densa, pese a la flexibilidad del montaje. No es, en suma, la presencia de éste lo que determina el cambio, es su función en el relato y correlativamente la depuración de los encuadres.

Jannings despierta a media noche. Mira el reloj: son más de las tres. Mira hacia el otro lado: la cama está vacía. Este montaje tiende a decirlo todo y ello porque, en su simplicidad, produce un cruce entre los planos que se articulan en torno a un punto de vista y éste, el punto de vista, no es más que el efecto del cruce y articulación de las imágenes. No hay fantasmaticización de la imagen, ni tampoco suspensión alguna. Todo, por el contrario, se resuelve en una economía narrativa plenamente funcional. Un montaje, pues invisible, ensayado con maestría en *Der letzte Mann*, pero que aquí logra disolverse en un espacio referencial pleno y elaborado. En otras palabras: el plano, la imagen, insuficientes, ya no absorben. Así pues, incluso el momento más dramático —el asesinato de la mujer— viene dado por una sucesión de objetos que aparentemente podían desdecir nuestras premisas: cuchillo, agua, manos, sangre y primerísimo plano del rostro femenino gritando. Este exceso, sin embargo, no rebasa el alto valor dramático, sino que actúa, con acertada intensidad, dentro de su economía.

Tenga, en consecuencia, el lector presente que los análisis realizados en estos últimos estertores del *Kammerspielfilm* —*Der letzte Mann* y este ya muy conflictivo *Varieté*— habrán de informar sobre el tratamiento del montaje de la mayor parte del cine alemán posterior a 1925, todo aquél al menos que no haya caído bajo la influencia e la vanguardia experimental, del montaje soviético o represente secuelas del modelo hermético/metafórico. De una manera, y con la salvedad siempre conflictiva de los films del gran estilo U. F. A. o de los grandes autores, *Varieté* es simbólica y emblemáticamente un punto de no retorno: que haya excepciones, nadie lo duda, pero que éstas sólo se definen como tales tampoco debe olvidarse.

## Capítulo undécimo: EXOTISMO, TRAJES, COMEDIAS

### Films de fondo

Hay junto a los géneros que la crítica se esfuerza por rescatar y su calidad permite degustar con renovado placer en la actualidad otras producciones algo más oscuras que, con todo, no formaron en menor medida parte sustancial de la historia del cine. No se trata tanto de una gloriosa escuela como de anodinos films cercanos a la fabricación en serie. Y es que, si, por una parte, todavía no puede hablarse de films de género en su sentido pleno, al menos en la acepción que institucionalizarían los estudios norteamericanos y cuyo efecto inmediato comienza a dejarse sentir en Alemania desde 1924, no es difícil reconocer, por otra parte, que la maquinaria cinematográfica germana empezaba ya a aligerarse en el sentido definido por la producción moderna de bienes materiales. Así pues, si bien es cierto que la pantalla alemana aún mantiene muchos resabios artísticos, especialmente durante la primera mitad de la década, no lo es menos que la producción seriada va ganando posiciones a medida que avanzan los años hasta lograr imponerse plenamente. Hacia 1920, nos encontramos, empero, muy lejos todavía de ello. Sin embargo, no deja de resultar empíricamente demostrable que hubo algunos géneros, si se les desprende de su sentido más uniformado, que cosecharon buen éxito desde finales de la década del diez hasta, al menos, 1924. Fueron éstos los films llamados históricos, centrados en cualquier período apto para el despliegue de suntuosos vestuarios, decoración ambiental y evocación arquitectónica. Precisamente debido a estas características que se convirtieron en su rasgo definitorio por excelencia se los conoce algo despectivamente como *Kostümfilme* o películas «de trajes»<sup>1</sup>.

Ni que decir tiene que, con estas constantes formales y rasgos distintivos, los films incluidos en este ambiguo género no podían por menos que responder a una estética de vocación teatral. Sus mismos modelos deben buscarse en los montajes, fundamentalmente shakespearianos, realizados por Max Reinhardt en el *Deutsches Theater* a cuya cabeza estuvo desde 1905 hasta 1933 y en los cuales se habían formado, en realidad, buena parte de los directores cinematográficos de la era clásica. Pero junto a esos modelos, a veces demasiado próximos, también la puesta en escena se revelaba en general parasitaria en términos de montaje cinematográfico: sus mejores hallazgos, cuando los había, estaban en aquello que habían aprendido —o imitado— de su maestro (conducción de masas, iluminación de atmósfera muy matizada, distribución del espacio escénico) y cuanto más logradas eran tales conquistas, más en contradicción entraban con la inevitable planificación cinematográfica, con un espacio —el filmico— que permitía y aún forzaba a jugar con las distancias y a sujetar la mirada a las categorías narrativas del punto de vista.

En suma, estos films de trajes, a menudo tan criticados por su falsificación de la historia, por convertir a ésta en el resultado de apenas asuntos de alcoba, fueron sobre todo y con frecuencia una simplificación o mecánica transcripción de los montajes teatrales reinhardtianos; pero, además, privados por el cambio de soporte de las convenciones reinantes en el escenario, caminaron a espaldas de los experimentos del film alemán, pero de frente, sin

<sup>1</sup> Lotte H. Eisner testimonia que así fueron denominadas estas películas en Alemania. Puede verse, además de *L'écran démonique*, el artículo «*Aperçus sur le costume dans les films allemands*» in *La Révue du cinéma* 19/20, otoño, 1949, pp. 68-86.

duda alguna, a un gran público. En efecto, la evasión y la suntuosidad de los vestuarios no parecían ser ajenos a las necesidades ni gustos del público alemán, particularmente en esta época de la depresión que duró hasta 1924. Sin pecar de mecanicistas, no cabe duda de que los films de género suelen situarse en cualquier período de la historia más cercana del espectador medio que los experimentales, cualquiera que sea el matiz que otorguemos a este término, y ese espectador anónimo de nuestra época weimariana tenía sobrados motivos para perseguir la evasión. Que este género fue exitoso lo prueba el hecho de que, más allá de la oleada de films de Richard Oswald, Dimitri Buchowetzki, Ernst Lubitsch, Richar Eichberg y otros, ni siquiera Fritz Lang se sustrajo de su influencia tal y como demuestra por lo menos el episodio veneciano de *Der müde Tod*; del mismo modo, incluso en su época de decadencia, Murnau apela a algunas de sus convenciones al realizar su *Tartüff* o, para mayor abundamiento, resulta significativo que el mismo realizador impostase en su siguiente *Faust* algunos rasgos que al género en cuestión remiten. Dadas estas condiciones y la atracción generalizada que por motivos diversos dispensó el arte alemán y su público a estos films, no parece que el historiador tenga derecho alguno a negligirlos.

Ahora bien, una vez identificadas las fuentes principales, resulta imprescindible matizar convenientemente el tan cacareado influjo reinhardtiano, pues —por así decir— muchos son los llamados y pocos los elegidos. Del maestro, en consecuencia, la mayoría de los films de trajes recoge algunas formaciones del espacio o de los movimientos masivos de los actores que salpican, efectiva pero esporádicamente, estas películas y tal vez también adopten un vago sentido de la estilización del decorado que, obviamente, había de poseer una función distinta (y a veces inversa) en la escena y en el film. Se da, por demás, el caso de que cada película o director, siempre que no trate de un mecánico adaptador de la escena, recoge una enseñanza distinta de Reinhardt o bien apura la experimentación en algún aspecto ignorando el resto. Así, la misma dirección de Lubitsch pone de manifiesto notables contradicciones entre su uso plano y sin contrastes de la luz y su, en cambio, inteligente conducción de masas, mientras Buchowetzki tiende a un montaje entre los planos bastante más flexible y Oswald, por su parte, oscila entre la tediosa teatralidad y las buenas adaptaciones de una iluminación rembrandtiana.

No fueron, pese a todo, los films de trajes los únicos representantes de baja calidad y escasa experimentación cinematográfica o pictórica. Así pues, si los trajes representaban emblemáticamente el aspecto más parasitario del cine alemán a comienzos de los años veinte, si descontamos los seriales perdidos en su práctica totalidad, también un enorme grupo de películas compartía este éxito masivo y esta producción embrionariamente en serie, aderezada por la paradoja de haber recibido el influjo de las superproducciones italianas. Nos referimos a los films exóticos, también conocidos como *Monumentalfilme*. Todavía en el umbral de los géneros, estos films exóticos acaparaban la considerable atención del público por las mismas razones que lo hacían los films de trajes e, incluso en mayor medida, pero sin coartada cultural o histórica alguna<sup>2</sup>. Es, sin embargo, necesario aclarar que el aspecto teatral, la preferencia por planos frontales, la confusión del encuadre y del campo con la escena, tornan igualmente imposible, tanto en los films de trajes como en los exóticos, su pregnancia al hermetismo pictórico. Por esta razón, su teatralidad en unos casos o sus exteriores abiertos en otros caminan por sendas opuestas, cualesquiera que sean sus diferencias, al hermetismo metafórico.

En efecto, transportarse a la Grecia homérica, a la India habitada por Buda o al mundo árabe de *Las mil y una noches* podía ser equivalente a hacerlo al Renacimiento italiano o a la Francia de la Revolución. Y, escogido el lugar, un despliegue decorativo sería el encargado de certificar la verosimilitud de la travesía y lo que en ella se encontrara. También los trajes, los objetos más tipificados y la arquitectura de referencia, coadyuvarían a la impresión del conjunto. Pero aquí, en el momento preciso de enfrentarse con la técnica y a diferencia del film de trajes, nadie vendría en ayuda de esta película: el teatro no era ya un modelo válido ni recurrible, los valores pictórico/plásticos eran prácticamente desconocidos ya que pertenecían a otra tradición y resultaban incluso indeseables, además de que la impresión de realidad era confiada a los tópicos turísticos y la segmentación cinematográfica.

<sup>2</sup> Ahí están las producciones de Joe May como ejemplo, en alguna de las cuales trabajó Fritz Lang como guionista. Das indische Grabmal, en sus dos partes, realizada en 1918, es un ejemplo curioso porque el mismo Lang realizaría sus «remakes» a su regreso a Alemania en 1958 (*Der Tiger von Eschnapur* y *Das indische Grabmal*, sus penúltimos films). Asimismo, aparecen títulos tan prescindibles como *Veritas Vincit* I-II. Pest in Florenz, etc.





fica continuaba anclada a gestos todavía más primitivos probablemente que en el caso anterior. Con estos agravantes y la falta de un sólido guión que los films históricos encontraban fácilmente resuelto de antemano, los exóticos pudieron llegar a vivir de las más anquilosadas fórmulas conocidas. Repletas de carteles, incapaces de trabajar el tiempo de la ficción, de segmentar el espacio con un mínimo de dinamismo, contruidos sobre guiones deslabazados y sin contar en general con la colaboración de los grandes técnicos y directores, empeñados éstos en tareas más artísticas, tales productos son en extremo elocuentes porque en su torpeza hay probablemente más verdad histórica que en los films demoníacos, en los *Kammerspiel* o en los más renombrados, de consumo mucho más especializado y reducido.

Así pues, la importancia de mantenerlos en el norte como films estereotipados es tan grande como su insignificancia artística en general. Y sólo cuando en ellos intervienen factores de superposición con otros modelos, pueden rescatarse y ser reconocidas algunas imágenes de exteriores bellamente filmadas o algún que otro llamativo recurso. Por último, una vez establecida la distinción más importante, aquella que afecta igualmente a fuentes y tratamiento del espacio, entre los films teatrales —los de trajes— y los tendentes a la narratividad literaria sin soportes estables, es imprescindible salir al paso de todo intento reductivo de clasificación. Es más, podemos incluso afirmar que su mezcla, que no confusión, es en muchas ocasiones voluntaria. Así pues, daremos comienzo sometiendo a estudio las formas más retardatarias y, en muchas ocasiones, sin respetar forzosamente el orden cronológico de su aparición en las pantallas con el fin de contribuir a una caracterización que en este capítulo debe operar más que en otros con la carencia de individualidad de muchos films. Ni que decir tiene que muchos otros productos, revestidos de aparente vanguardismo o contagiados de alguno de sus rasgos formales, se hacen eco de estas corrientes exóticas, tornando,

44. Genuine.

más que difícil, inútil la clasificación. Véase, por ejemplo el caso de *Genuine*, film secuela de *Das Cabinet des Doktor Caligari*, pero sostenido por el espíritu del exotismo. La tendencia al cierre hermético de la figuración y las violencias narrativas nos habían hecho colocarlo en el capítulo noveno, pero sin que ello obste para hacer aquí una nueva referencia al mismo. Idénticamente *I. N. R. I.*, el ya citado episodio veneciano de *Der müde Tod*, *Monna Vanna* o tantos otros, demuestran, al menos, la dificultad de una delimitación decisiva.

## Viaje turístico al pasado

*Lebende Bhuddas*. He aquí un film tan curioso como decepcionante. El hecho de que una figura de la relevancia de Paul Wegener trabajara de coguionista y asumiera la responsabilidad de la dirección parece justificar la esperanza cuanto menos de un notable tratamiento del espacio. Pero tal consideración se basa exclusivamente en la política de autor y, en este caso, se revela claramente errónea. Y es que el film se presenta desde el comienzo como un trayecto exótico o, mejor, turístico al paisaje de la India. Tan literalmente debe ser extendido lo que decimos que ya los primeros planos nos sitúan en pleno siglo XX y en compañía de algunos turistas que visitan el país. Un guía, entonces, conduce a los mirones ante el templo de Budha Gaya, donde la cámara, desprendida ahora de los motivos narrativos, se explaya a sus anchas deslizando largas panorámicas y suspendiendo así, prometedora, la mirada ante la magnificencia de la construcción. Acto seguido, señala el guía la presencia del árbol Bohdi, bajo cuya sombra descansaba el profeta después de sus predicaciones. Dos signos, pues, del pasado han quedado petrificados ante la mirada del espectador, asimilado éste al turista.

Y es entonces cuando, a fin de entronizarnos en la verdadera historia oriental, el guía inicia un relato que se remonta a más de 2.500 años atrás: una alucinación de Gautama mientras reinaba Sudhodhana. Este es el consabido mecanismo de *Rahmenhandlung*, de enmarque, tan del gusto de la época y tanto más notable cuanto que se ha lexicalizado hasta presentarse por doquier. Así pues, si bien el intento de provocar el retorno hacia el pasado legendario a partir de las huellas dejadas en el presente puede ser una idea interesante, ese punto de vista al que es enganchado el espectador convierte la leyenda en cita propia de guía turística. En suma, muy a pesar de la notable figura que firma el producto, el aspecto inicial que presenta la película no puede ser más decorativo: una propuesta de viaje que aúna el tiempo (leyenda) con el espacio (exotismo). Queda, pese a todo, abierta la posibilidad legendaria que daría, con una adecuada figuración, renovada riqueza al film.

Nada de eso. Lo que sigue —el mundo que revive nuestro narrador interno— es un film exótico, construido a base de los tópicos de la mirada occidental y sin apenas concesión alguna a la elaboración plástica de la leyenda y el mito. Sus diferencias respecto al film de trajes están sin duda en el clima de leyenda en que se sume el espectador, frente a la vocación histórica de los otros. Pero también en el rechazo de la fórmula y fuente teatral, imperante en los films de trajes. Relatando los avatares de este hombre de noble cuna que fue en sus años de juventud Gautama y su conversión y renuncia a todo oropel en aras de una pobreza esencial, el film nos regala con elementos dignos de cualquier agencia de viajes, los cuales constituyen el atractivo principal del mismo.

No faltan, a tenor de lo expuesto, desfiles, elefantes (entre ellos —claro— el sagrado, que debe escoger al nuevo rey), procesiones, torneos, cortejos de los pueblos para la celebración de los festejos. Todo ello vehiculado por un montaje que recurre sin cesar a los carteles, casi omnipresentes, basado en un tratamiento del espacio bastante fosilizado y que, sin embargo, no procede por concentración en la composición de los encuadres. En pocas palabras, lo que hace falla por el lado narrativo y de fragmentación del espacio no es recuperado por la densidad pictórica de las imágenes, pese a que la fotografía de exteriores es más que notable y el uso de la profundidad de campo, aun cuando reducida a rasgo técnico y no dra-

mático, está bastante lograda. Así pues, la imagen se halla desprovista de cualquier poder evocador. Los exteriores, pues la mayoría está rodada en ellos, carecen de todo valor sintético mientras los interiores se encuentran repoblados de tapices y ornamentos fuertemente estereotipados. Incluso los momentos favorables para desplegar la intensidad icónica son claramente fallidos y desaprovechados como sucede con el sueño enigmático y premonitorio del rey, el cual debe ser interpretado como la pérdida de su sucesión. Envueltos en llamas —dice en un cartel— vio cómo desaparecían los atributos de su estirpe. Pues bien, la imagen tan sólo es capaz de representar esta idea del modo más sencillo, por medio de una insignia real ardiendo. La figuración carece, por su mimetismo respecto a la palabra, de todo valor plástico.

En pocas palabras, falta intensidad en todo: en la interpretación de los actores, los cuales más bien parecen blancos pintados de hindúes, en la nula abstracción de los decorados, en la propia estructura narrativa de la historia, que se desliza constantemente hacia los momentos espectaculares constituidos por los desfiles o las escenas multitudinarias, además de su torpeza para elaborar las más sencillas elipsis; en el montaje también, a la postre, pues éste cede la mayor parte de su responsabilidad informativa a los cómodos carteles. Sólo en este contexto la correcta iluminación se salva de la quema.

Apenas una imagen podemos recordar de todo el film que posea cierta densidad plástica. Se trata del bello instante en que Buda se sienta a la sombra del legendario árbol. Blanca su figura, en sobreimpresión aparecen las mil tentaciones que le acechan. Por la mañana, resuelta por una inteligente elipsis, el profeta despierta con aire triunfante. Esa imagen nocturna, de vocación abstracta y sintética, pues condensa en su plástica múltiples instantes, es la única que recuerda el hermetismo tantas veces analizado en estas páginas.

## Una tediosa guerra en Troya

Pero si la historia de Buda, tal y como nos la presentaba el film de Wegener, nos parece decepcionante, ¿qué decir de esta extensísima, casi inacabable, superproducción que fue *Helena. Der Utergang Troias* sobre *La Ilíada*, realizada por el anodino Manfred Noa en 1923-1924?. La distribución de su complejo argumento sigue mecánicamente titulares del texto homérico, todos los cuales van precedidos por los consabidos carteles. Y son éstos, en sus variadísimas funciones, los soportes fundamentales de la trama y de la estructura. Apenas podemos descubrir tres o cuatro planos seguidos sin que se interponga un cartel. Y a ellos son confiadas todas las tareas narrativas de cierta relevancia. En efecto, nombran y presentan a los personajes, cuentan el desarrollo del conflicto antes incluso de que éste suceda, sirven de líneas divisorias del argumento, acotan sin reparo la historia en cualquier momento, expresan los sentimientos de los personajes y, por supuesto, reproducen su voz cuando éstos hablan.

Cabe preguntarse qué le es concedido a la imagen ante esta apabullante manifestación pseudoverbal. Pues estrictamente nada. El montaje, amén de ser improbable por la omnipresencia de los carteles, está reducido a las figuras más rudimentarias y, por otra parte, la imagen no se halla plásticamente nada elaborada. Incluso la torpeza es tan llamativa que el film debe de apelar, a pesar de su despliegue verbal, a la suposición de los conflictos y las identidades de los personajes, pues son realmente confusos todos ellos por momentos. Es como si este film heredara para sí aquella constante de las películas primitivas que no tenían pretensión alguna de sostenerse a sí mismas y recurrían gustosas a todo conocimiento previo del espectador.

Para dar una muestra de lo que decimos, piense el lector un montaje organizado del siguiente modo. Cartel: «Las trompetas». Plano corto de las trompetas sonando. Cartel: «Bajo los arcos avanza Helena». Plano de conjunto de la hermosa mujer avanzando entre los arcos formados por los guardianes y así sucesivamente. Ni que decir tiene que, para mayor tipificación, estos planos son siempre frontales y se privilegian las escalas de conjunto. En pocas palabras, y hablando estrictamente, no hay buenos ni malos raccords, pues, en reali-



45. Carmen.

dad, no los hay. La problemática de la continuidad no es siquiera prevista y los carteles ocupan y taponan cualquier autonomía de la imagen. En suma, las imágenes ocupan, tal y como señalan los historiadores que acontece en cierto cine primitivo, el lugar de meras ilustraciones del texto escrito, siendo de todo punto irrelevante su valor plástico. Por ello, sólo esporádicamente algún plano está medianamente bien compuesto en su encuadre y profundidad de campo. He aquí, pues, definido lo que con toda probabilidad podría ser la punta del iceberg que ha sobrevivido (junto a algunos otros films anodinos semejantes) de una amplísima producción de la época. Estos productos o algunos tal vez menos torpes serían consumidos con más ahínco —nunca insistiremos lo bastante sobre este particular— que muchas de las que hoy consideramos con toda justicia obras maestras de la historia del cine.

<sup>3</sup> Herman G. Weinberg (El toque Lubitsch, Barna, Lumen, 1980, p. 43) y Hanns Kräly (recogido en Ernst Lubitsch, París, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française, 1985, p. 101). De hecho, Lubitsch logró estabilizar un equipo fijo de colaboradores entre los que se cuentan, además del citado Hanns Kräly, el escritor Erich Schönfelder, el operador Theodor Sparkuhl, el arquitecto y decorador Kurt Richter y algunos actores como Harry Liedtke, Victor Janson o Margarete Kopfer, entre otros.

## Los comienzos de Lubitsch

Abismal es la diferencia que separa los films anteriores u otros muchos que pudiera citarse de un, pese a todo, primitivo largometraje dirigido por Ernst Lubitsch en 1918 y, por tanto, anterior en pocos meses a Carmen y en algo más a sus clásicos históricos (Madame du Barry y Anna Bolcyn) así como a sus grandes exitosas comedias. Nos referimos a Die Augen der Mumie Mâ. Según indica el historiador Herman G. Weinberg y suscribe el propio coguionista del film —el colaborador asiduo desde 1915 Hanns Kräly<sup>3</sup>—, es ésta una película de especial relevancia histórica para el cine alemán, pues parece ser la primera que la prensa nacional tomó en serio. Asimismo, fue pieza clave en las carreras de sus protagonistas, Emil Jannings y Pola Negri. Pero lo realmente curioso en este film, teniendo en cuenta el género al que pertenece, es el gran dinamismo que posee tanto la estructura narrativa como el tratamiento del espacio. Con las limitaciones inevitables que la época imponía, no cabe duda, con todo, que lo dicho respecto a los dos films anteriores en muy poco comulga con lo que aquí se nos ofrece. Pero procedamos ordenadamente comenzando por un breve resumen de la trama.

Un pintor —Wendland— que se encuentra en viaje de estudios por Egipto tropieza en el desierto con una misteriosa dama que huye despavorida ante su presencia. Más tarde, sentado en el patio de su hotel, escucha casualmente una conversación en la que dos hombres refieren el enloquecimiento de un anciano que ha logrado penetrar en la cámara mortuoria de una princesa. Presa del delirio y el espanto, el viejo apenas balbucea: «¡Los ojos viven!, ¡los ojos viven!». Así pues, interesado por el misterio, el artista busca inútilmente un guía que lo conduzca al lugar deseado. Decidido, a pesar de las dificultades, lo hace en solitario y descubre que la muchacha está sometida al dominio tiránico de un nativo, que la mantiene bajo control por medio de la hipnosis. Así pues, el pintor rescata a la joven y la lleva con él a Europa donde logra una rápida aclimatación a la vida occidental. No obstante, el malvado perseguidor, salvado a su vez por un noble al que sirve en la misma ciudad, acaba provocando su muerte.

Lo dicho puede hacernos reconocer con facilidad una situación semejante a la que habíamos descrito más arriba a propósito de *Lebende Buddhas*. Incluso sin necesidad de ser excesivamente celosos y apurar las comparaciones, este argumento parece incurrir en los estereotipos más confortables del género examinado en este capítulo. En efecto, algo de esto es perceptible: nos vemos inmersos en un lugar exótico —Egipto— de la mano de un pintor occidental —una especie de trasunto turístico del espectador—; en el lugar, diversos espacios tipificados de rápido y seguro reconocimiento (un mercado árabe, el desierto, la cámara mortuoria) y una trama narrativa que se gesta en los secretos propios del país, pero cuya resolución se habrá de perfilar en nuestro mundo civilizado. Y ello aderezado, como es prerrogativa del género, por bellos vestuarios orientales y rica ornamentación de interiores. Todo hace pensar que, con mayor o menor habilidad, no podemos hallarnos tan alejados de las premisas anteriores. Y, sin embargo, las semejanzas son más aparentes que reales.

## La estructura del relato

Como decíamos, Ma, la muchacha cautiva, es liberada de su opresor y se encamina a Europa. Por su parte, Radu, el egipcio, es rescatado al borde de la muerte y se traslada con idéntico destino a fin de servir en la mansión de su bienhechor. Dos viajes, una bifurcación narrativa y un juramento de venganza: el reencuentro es de todo punto inevitable. Y, de acuerdo con estas predicciones narrativas, avanza seguro el relato. Lo curioso es que éste dispone con acierto las alternancias de ambas historias y su encabalgamiento progresivo. Incluso el salvamento de Ma da lugar a un breve flashback donde la joven relata la historia de su encarcelamiento. No se trata —claro está— de que esto pueda considerarse un hallazgo memorable de guión, pues el problema planteado es realmente muy sencillo. No obstante, la corrección, y aun destreza, con que es resuelto separan este guión de la rudeza de los films exóticos e incluso de los posteriores en varios años.

Ahora bien, el logro no está, desde luego, en el uso de este montaje alternado; lo está en el modo en que se van trabando las oposiciones figurativas entre estos dos bloques narrativos, en la sutileza con que se va preparando un encuentro climático, en la imbricación de su encabalgamiento con otros motivos dramáticos asimismo presentes. En suma, lo que resulta interesante y digno de mención en el film es el trabajo de su estructura, la elaboración de las redes con que ésta se encuentra tejida. Veamos, así, cómo es tratada la figuración en relación con los personajes. Ma aparece plenamente integrada en la vida europea, con aire y vestuario occidentalizados, envuelta en una decoración de interiores recargada, donde todo objeto que remite a Oriente asume apenas una función decorativa y ornamental. Radu, sin embargo, convertido en sirviente, se presenta en acto de oración, anclado a un espacio atiborrado de objetos del mundo oriental, lleno de reliquias que lo anuncian mirando fijamente al pasado, desde el que nace su odio y sed de venganza. Hasta tal punto es así que el espacio decorado «a la oriental» y el decorado «a la occidental» se hallan delimitados. El espacio que evoca a Egipto es filmado en profundidad de campo y emplazamiento oblicuo desde su primera aparición, apoyado por un equívoco *raccord* en el movimiento y ligado a la



46. Die Augen der Mumie Ma.

mirada del mayordomo<sup>4</sup>. He aquí, pues, que los objetos, los decorados, los vestuarios incluso, aquellos elementos que hacían las excelencias del género y, por tanto, eran tan irrenunciables como neutrales y decorativos, se convierten aquí en procedimientos funcionales de la estructura, pues no es otro el motivo que enfrenta a los personajes que la pervivencia del pasado y de lo extraño del que, a la postre, va a depender la resolución.

Y, en este momento, en lugar de detenerse la elaboración formal y narrativa del film, es precisamente donde comienza a desplegarse de modo eficaz. Pues a partir de estos enfrentamientos figurativos, resultantes de la bifurcación narrativa inicial, se opera el encuentro entre los personajes, encuentro perfectamente gradado y de funcionamiento climático.

<sup>4</sup> Véase un poco más adelante nuestro análisis del montaje del espacio.

Pues éste nace —de nuevo la economía del film se pone en marcha— por un elemento funcional que enfrenta el pasado arcano en que vivían los personajes con el mundo civilizado donde se ha integrado Ma: se trata del desarrollo del poder de apropiación psíquico que Radu ejerce sobre la muchacha. Ahora bien —y éste es el factor decisivo— este aspecto dramático es tratado a través de la elaboración de la imagen y jamás se contenta con ser mera alusión temática o argumental. Y, a su vez, tal fenómeno de apropiación e hipnosis, característico del reinado de un universo primitivo, actúa de modo progresivo, dirigiendo los destinos del film hacia su final.

Detengámonos en la primera coincidencia y el trabajo que la hace verosímil. Ma ha sido contratada por la destreza demostrada en las danzas orientales. Un cartel nos indica el paso de dos meses. En su habitación, el noble decide asistir a una representación que se celebra en la Alhambra. Mediante una acertada elipsis que lo torna verosímil, se produce el encuentro. Así pues, la representación comienza cuando Radu penetra en el palco. El montaje del fragmento es muy curioso, pues pasa de un plano general de la sala a un plano corto del palco. Radu mira en dirección al escenario. Plano más cercano, pero frontal, de Ma. Tal emplazamiento sugiere —claro está— la adopción del punto de vista del egipcio, si bien la colocación concreta de la cámara no es exacta con respecto a los ojos del personaje. Primer plano de Radu. Desde aquí, el personaje masculino ejerce su poder hipnótico y maléfico sobre la muchacha que, en el plano siguiente, cae desmayada interrumpiendo su danza. Apenas vuelve en sí en el camerino, Ma da pruebas de haber reconocido el peligro que se cierne sobre ella: «El vive —dice— para vengarse de mí». La presencia de Radu ha sido percibida a través de una vaga pero inequívoca presión psíquica.

Un segundo encuentro posee una materialidad mayor, esto es, si el anterior tuvo un origen psíquico, éste representa un paso adelante hacia la resolución, pues se produce a través de una imagen especular. En el salón del conde ha sido invitada Ma. Los personajes se hallan sentados alrededor de una mesita. Al fondo un gran espejo situado frente a Ma. Un salto irregular de montaje nos coloca ante el grupo, pero haciendo que el espejo presida el conjunto de la escena. A través del mismo vemos entonces descorrerse unas cortinas, tras las cuales irrumpe la imagen de Radu, contemplada como si de una aparición espectral se tratara. Un contraplano presenta el rostro aterrorizado de Ma en plano medio y, ahora, un plano medio largo de Radu, sin reencuadre especular y, por tanto, en formación icónica sumamente confusa. Esta formalización equívoca crea un efecto de alternancia plano/contraplano, si bien las posiciones respectivas de los personajes están trucadas por la mediación de un espejo que, además, en el momento crucial parece ser elidido. La intensidad del fragmento, pese a todo o tal vez por ello, está garantizada. Una vez que las cortinas vuelven a cerrarse y la cámara retorna a la posición inicial de la secuencia, la muchacha se alza en pleno éxtasis y se desploma de nuevo.

La tercera aparición adquiere un carácter plenamente delirante. Mientras Ma se repone del ataque sufrido, Radu avanza amenazador en sobreimpresión. Desde el lecho alucina la joven a voz en grito en el instante en que su antiguo poseedor se lanza sobre ella. Como puede verse, el conjunto está dispuesto según una progresión muy interesante ya que utiliza imágenes virtuales y, por tanto, psíquicas más que imágenes reales logrando, así, explotar y desarrollar todas las posibilidades dramáticas. La cuarta formulación de un contacto entre los dos personajes se da bajo la forma de una alucinación delirante, pero en esta ocasión es Radu quien la sufre. El conde Hohenfels ha adquirido el cuadro que Wendland pintó a Ma y esta imagen, colgada en la pared, desata las iras de Radu, incapaz de zafarse de su presencia. Extrae un puñal y lo asesta en el cuadro, poniendo en acción ese pensamiento primitivo que identifica a la imagen con su referente.

Por fin, trabados estos intercambios que recorren todos los encabalgamientos posibles, recorridos todos los caminos de la imagen, el encuentro definitivo no podrá ser menos que material. Radu ha leído el nombre del pintor en el cuadro y corre a casa de la muchacha. Un convencional, pero eficaz, montaje alternado potencia el suspense de la situación mediante saltos desde la habitación de Ma al despacho de Hohenfels y, desde ahí, a la frenética carrera de Radu. En esta habitación familiar, burguesa, rodeada de tapices y de objetos que recargan

la ornamentación, entre los espejos y el lecho, está por fin el original del cuadro: Ma. A través de la ventana, de modo apoyado y dramático, emerge la figura amenazadora de Radu.

Primer plano de su rostro. Su cuerpo se erige a través de la ventana siguiendo el ascenso de su brazo tal y como lo hiciera el de Cesare poco más tarde al asediar la habitación de Jane en Caligari. La muchacha, aterrorizada, pugna por huir; sin embargo, Radu despliega su poder hipnótico sobre ella deteniéndola y dejándola indefensa a medida que él avanza. El hombre extrae un nuevo puñal de su fajín, mientras permanece casi en estado de éxtasis, con los ojos bien abiertos. Entonces, la joven se desploma sin vida. Aparece en este momento un sorprendente plano subjetivo, de encuadre ajustadísimo, en el que el cuerpo de Ma se descubre sin vida y contemplado a través de unos ojos que —en seguida lo descubriremos— lo aman. Así, ante esta irremediable y fatal pérdida, Radu dirige el arma hacia su corazón. Momentos más tarde, un corte nos devuelve a esta escena: en oblicuo, la habitación está ahora poblada por dos cadáveres.

## Nota sobre el montaje

Detengámonos ahora unos breves instantes en el tratamiento del espacio que hace el film, al menos en aquellos factores que no han podido deducirse de las descripciones anteriores. Pese a los halagos que hemos podido hacer al tratamiento narrativo y espacial del film en comparación con los códigos retrógrados del género, no cabe duda de que la fragmentación del espacio mantiene trazos contradictorios. En primer lugar, las secuencias se encuentran casi sistemáticamente introducidas por un cartel en el cual se establecen las coordenadas indispensables para la ubicación (narrativa y espacial) del espectador, así como se provee de información respecto a la identidad y función de los personajes. Al margen de ese cometido inicial de orientación, los carteles asumen escuetamente la misión —y esto no es demasiado usual en el género— de expresar los diálogos.

En segundo lugar, los espacios evocados (es decir, los de la ficción) aparecen representados por planos únicos, tal y como el lector recordará que comentábamos a propósito de *Der Student von Prag*, de Stellan Rye. Su plástica es elaborada en los planos generales o de conjunto, los cuales sirven en su mayor parte para abrir las secuencias. Desde las imágenes iniciales del desierto, del mercado árabe, del patio del hotel, de la cámara mortuoria, etc., se advierte la superación de aquellas convenciones que imponían la frontalidad de la cámara respecto al decorado. Antes bien, es manifiesta la preferencia por emplazamientos oblicuos, tanto en interiores como en exteriores, los cuales, apoyados por la considerable profundidad de campo, refuerzan la prolongación imaginaria del espacio más allá de la plástica de la imagen.

En tercer lugar, y aquí reside tal vez la peculiaridad y el límite más significativo de *Die Augen der Mumie Mâ*, los emplazamientos escogidos lo son de una vez por todas, es decir, no practican segmentaciones interiores sobre el mismo espacio después de haber sido presentados. Ahora bien, esta afirmación no es rotundamente cierta en todos sus pormenores. De hecho, sí existe una fragmentación sobre el espacio del plano general cuando se trata de aislar a un personaje que habla o incluso cuando se pretende —lo que no es demasiado frecuente— resaltar una situación concreta que se perdería en el plano general o de conjunto. Ello —como se deducirá fácilmente— no se debe tanto a una concepción del espacio flexible cuanto a necesidades argumentales. Y esto no es todo: tales segmentaciones ulteriores son poco habituales y, particularmente el montaje es incapaz de formalizar las uniones de los espacios contiguos. Veamos un ejemplo muy ilustrativo que sirve de modelo a lo que decimos. Hohenfels ocupa en su casa un espacio regularmente expuesto por un plano de conjunto filmado con un emplazamiento oblicuo. En su misma mansión, lindando con este espacio, existe otro lugar donde, tomado también en plano de conjunto y en posición oblicua, reside Radu. Pues bien, todas las alternancias entre un plano y otro, aun cuando sea un mismo personaje el que vehicule el tránsito entre ambos, aparecen notablemente discordantes, sin ningún rasgo de reconocimiento que nos permita situarlos juntos.



Tan acusada es esta debilidad de sutura que la secuencia final del film, tan dramatizada por la persecución y asedio de Ma por Radu, no logra, a pesar de todo, coser los planos que representan a ambos personajes, siendo imposible establecer la impresión de coexistencia espacial. Sólo en un brusquísimo cambio de plano y después de un montaje corto fallido desde este punto de vista, el espectador puede, con desconcierto, ver a Radu penetrar en el mismo espacio que Ma. No se trata de que tal fenómeno obedezca a un mal montaje, pues los raccords no suelen ser erróneos, sino más bien a una adherencia demasiado fuerte de lo representado a la elección primera de los planos que lo representan. La flexibilidad de este espacio —que todo sea homogéneo y potencialmente habitable en cualquier momento, es la máxima más transparente posible— está muy lejos de conseguirse. Y ello no supone reproche alguno al film, sino tan sólo constatación de una particularidad que precisamente es llamativa por la buena disposición de los planos en su conjunto y su acertada inscripción narrativa.

## Trajes históricos

Cambiamos ahora de tercio. Influencia —indicábamos antes— de Max Reinhardt. Esta es la diferencia de los films históricos o de trajes respecto al exotismo anterior. Y, en consecuencia, el aspecto teatral de los films de trajes será reconocible o, en muchos casos, inevitable. Una buena muestra de ello está en *Danton*, dirigida por Dimitri Buchowetzki en 1921, según guión propio y de Carl Mayer y basado en la obra de Georg Büchner *La muerte de Danton*. Pero, en realidad, Buchowetzki tenía al alcance de sus manos y en el inmediato recuerdo dos modelos más cercanos que la pieza de teatro. Se trataba de dos montajes realizados por Max Reinhardt: el primero de la citada obra llevada a escena en 1916 en el *Groses Schauspielhaus* y el segundo el *Danton* de Romain Rolland montado igualmente por el maestro en febrero de 1919. He aquí la fuente escénica de la que surgió el tratamiento de la puesta en escena del film <sup>3</sup>.

Por mucho que surgieran las críticas de la época denunciando las falsificaciones históricas —por otra parte evidentes— del film, llama la atención el cuidado que ponen Buchowetzki y el decorador Hanns Dreier en elaborar simbólicamente los objetos. Así, si el *Anti-guog Régimen* se nos presenta a través de sus utensilios marcados por el lujo (mobiliario, espejos, tapices, decorados, cortinas, lámparas, candelabros, etc.) cuya función adivinamos algo más que decorativa, el populacho, los desharrapados, expresan, por el contrario, la privación de todo lo lujoso y decorativo. Hay, pues, una primera funcionalidad perfectamente reconocible en esta elección.

Es justo reconocer que puede calificarse de acertado el tratamiento coreográfico de la masa en todo aquello que sirve para realzar la presencia del protagonista. En este sentido, están particularmente logrados aquellos momentos en los que la potente personalidad de Danton, motivo central de la película, electriza a la muchedumbre y la domina, aun incluso cuando dicha masa ha sido soliviantada contra él. Sin embargo, este tratamiento coreográfico vale más por aquello que es narrable que por aquello que supone tratamiento efectivo del material signifiante. En otros términos, no existe en *Danton* transformación de los aspectos temáticos respecto a las masas en procedimientos escenográficos de efectiva conducción de los actores. A diferencia de lo que recoge Lubitsch de su también maestro Reinhardt, Buchowetzki hace agua en todo ello. Y esto es particularmente grave en este caso, pues la masa resulta de todo punto fundamental para la caracterización del personaje de Danton, así como para la correspondiente de Robespierre o Camille Desmoulins. Debe reconocerse que el montaje del film es bastante efectivo en muchas ocasiones, incluso algo más de lo que suele ser habitual en films del género, y no resulta parasitario. Ahora bien, tampoco plantea discusión que precisamente aquello que podía otorgar todo el valor al conjunto del film era sin duda lo que vertebró los montajes de Reinhardt: la palabra, la voz.

<sup>3</sup> Dimitri Buchowetzki llevó a la pantalla el drama shakespeariano *Othello* en 1922. Por demás, las adaptaciones de la escena fueron muy célebres y convocaron a un plantel relevante de cineastas durante estos años.



47. Danton.

La voz, la palabra, había de ser, sin menoscabo del tratamiento visual que suponemos a su altura habitual, el punto de articulación y el nexo que irradiara su pleno sentido al resto de la puesta en escena en los montajes de Reinhardt (de hecho, la palabra es fundamental en el texto de Büchner). Y, faltando ella, o viéndose reducida a los carteles, su resonancia y capacidad de articulación habrían de quedar inevitablemente debilitadas, o aún más, suspendidas. Un buen ejemplo lo demuestra. Danton, al final de su vida, poco antes de ser guillotinado en un contraluz semejante al que verá el espectador de *Madame du Barry*, es agredido por el pueblo a instancias de Robespierre. Su poderosa y altiva mirada se clava en el rostro de un hombre de la plebe y literalmente lo fulmina en una suerte de primitivo plano/contraplano. Luego, interrogado por un funcionario sobre su identidad, pronuncia la célebre frase, aquélla sin duda que resume su personalidad, su capacidad electrizante sobre las masas: «¿Mi nombre? Pronto en la nada. ¿Mi domicilio? Pronto en el panteón de la historia». El pueblo aclama estas palabras. Pero no cabe duda de que es esta voz la que otorga sentido y vertebra el resto del fragmento. Un cartel, no obstante, tiene escaso poder para servir de aglutinador de la puesta en escena y jamás un film puede confiarle tamaña empresa. Es en estas aguas donde naufraga Buchowetzki.

### Dramas de amor españoles

En una entrevista publicada en *Kino—Journal* en 1924, señalaba Richard Oswald a propósito de su reciente film *Carlos und Elisabeth*: «Durante el trabajo del argumento histórico *Don Carlos* —mi último film *Carlos und Elisabeth*— me importaba muchísimo, como ya he dicho, introducir escenas que el teatro no puede introducir. Era por esto estricto-

tamente necesario ir al Sur, mostrar la naturaleza, y mostrar la naturaleza así como el público se la imagina»<sup>6</sup>. Es, pues, evidente en qué lugar desea situarse Oswald respecto al teatro: rodaje en exteriores, mostrar la plena luz del día, los jardines de España... Todo ello debía de servir para arrancar al film de trajes de sus estudios cerrados, de las habitaciones o *boudoirs* donde se hacía la historia, por más que se combinaran con hormigucantes movimientos de masas, para llevarlos, en suma, a pleno sol, de acuerdo con el tema tratado: el drama de don Carlos, hijo de Felipe II, perdida y trágicamente enamorado de la esposa de su padre.

Y, sin embargo, aun llamando la atención la crisis inminente de lo mimético teatral, el film da muestras de lo contradictorio de este deseo tan programático de su director. Pues precisamente los mayores logros de Carlos und Elisabeth residen en el tratamiento de los espacios interiores. No se trata de que los exteriores sean defectuosos, sino que el éxito de Oswald está en la maestría innegable con que sabe utilizar la luz indirecta, los focos indirectos, creando una atmósfera compacta y poco frecuente en los tediosos films de trajes. Amplias salas bañadas por una tenue luz de cuyo interior surgen los personajes, destellos de los objetos, uso de fuentes naturales de luz, tales como faroles, antorchas, chimeneas, todo ello caracterizado por el calculado matiz de cada uno de ellos. Porque no se trata de luces tenues simplemente, sino de la lograda gradación de los colores y de los focos.

Y he ahí que surge la contradicción. Cuando estos espacios amplios bañados por una iluminación rembrandtiana deben ser fragmentados en distintos planos para fines dramáticos o narrativos, el montaje se muestra torpe y esclerotizado. En una palabra, no sólo existe un neto conflicto entre los exteriores y los interiores, sino —lo que es más relevante— entre el espacio teatral y el cinematográfico. Si el primero se define por su amplitud y en él son la interpretación de los actores y la matizada iluminación los que disponen su función dramática, el segundo, en cambio, precisa del montaje, necesita subrayar miradas, aproximarse a puntos de vista internos y separarse correlativamente de ellos. Y, cuando intenta llevar adelante su proyecto, el drama de Oswald denuncia su origen presentándose como lo que es, un drama teatralizante. El montaje, de hecho, se construye sobre las formas más sencillas de fragmentación: planos medios frontales, planos enteros y planos generales sin jamás lograr

<sup>6</sup> Richard Oswald: «El gusto del público», documento recogido en el libro de Gian Piero Tone, *Strutture e forme nel cinema tedesco degli anni Venti*, Milano, Mursia, 1978, p. 122. Este texto pone de manifiesto algunas preocupaciones en torno a la necesidad de fragmentación más dinámica del espacio que ya se dejan sentir incluso en el interior del film de trajes.



48. Carlos und Elisabeth.

plegarse satisfactoriamente a categorías narrativas del punto de vista. Siempre domina la frontalidad, los raccords se definen con singular torpeza y cada segmentación es percibida como una lamentable pérdida respecto al plano general. Tal vez sea justo reconocer que los raccords de luz no fallan, que también están logrados los planos medios en materia de luz. Pero, claramente, esto no basta.

En este estado de cosas, pues, los más intensos momentos se deben al baño de la luz. Esa corona iluminada, filmada en primer plano y despidiendo destellos, concentra nuestra atención en el momento en que Carlos V la deja decepcionado en manos de su hijo y usurpador Felipe; esa celda de Yuste en la que se recoge el emperador durante los últimos años de su vida, donde todo permanece oscuro y tan sólo un haz de luz procedente del único ventanuco en el lateral derecho ilumina el rostro del anciano. En el lado opuesto del encuadre, un crucifijo se destaca del fondo, también iluminado por idéntica fuente de luz. Pero todo esto, toda esta bella composición, está lograda en un plano único; está, mejor dicho, concebida como plano único porque, en realidad, no está concebida como plano único porque, en realidad, no está concebida como plano, es decir como imagen, sino como escena teatral. Los fragmentos en los que la Inquisición se lanza a sus pesquisas y brutales persecuciones son filmados con la tenue luz de faroles y antorchas, luces de chimeneas y demás que resquebrajan la oscuridad de la noche. Nunca, pese a todo, hay oscuridad absoluta, sino reinado del matiz y de los tonos.

En pocas palabras, lo que es teatral funciona en el film; lo que no lo es, no. Por eso los trajes no chocan en el film ni son extraños a su textura, porque actúan como lo hacen en el teatro, perfectamente integrados en la interpretación y en la atmósfera del conjunto. Sin menoscabo del valor que posee la filmación en exteriores, la dominación teatral no puede ser confundida con el hermetismo. Los mecanismos por los cuales se segmenta el espacio son directamente teatrales y no pictóricos: su clave es la frontalidad, la preferencia por planos generales, la supeditación de la luz a ese espacio teatral y no al espacio recreado por la fragmentación cinematográfica.

## Otros dramas extranjeros con fondo de historia

Tal vez se nos permita, ya que en el presente capítulo hemos emprendido la senda del caos cronológico, trabucar ya por completo las fechas, saltando de una a otra, al menos si ello contribuye a la claridad de la exposición y al aumento de los matices entre estos films tan desiguales por su factura o incluso por sus pretensiones. Así pues, podemos recoger a Lubitsch allí donde lo habíamos abandonado poco tiempo atrás, pero con un ligero cambio de perspectiva: si *Die Augen der Mumie Mâ* lucía en el cuadro de los films exóticos, es decir, levantaba su buena textura en el interior de un género que, privado de las convenciones del teatro, demostraba los más llamativos desconocimientos de la continuidad narrativa, *Madame du Barry* y *Anna Boleyn* presentan a un Lubitsch incapaz de ignorar, como punto de partida, la tradición teatral. No podía ser de otro modo si tenemos en cuenta que este hombre fue actor en la troupe de Reinhardt desde muchos años antes, que sus conocimientos en materia teatral eran más que considerables y que las fuentes del género parecían hacerlo propicio a un uso teatralizante o incluso directamente teatral.

Y, sin embargo, no hallamos en Lubitsch —en el Lubitsch de los films histórico— un modelo mimético y esclerotizado heredado de la escena reinhardtiana. Si *Carlos und Elisabeth* presentaba rasgos brillantes aprendidos del montaje teatral y *Danton*, demostraba haber estado atento a las adaptaciones reinhardtianas de *La muerte de Danton*, de Büchner, y *Danton*, de Romain Rolland, Lubitsch recoge en sus dos películas una parte de este aprendizaje y, paralelamente, desconoce otra. Recoge —decimos— todo aquello que afecta al tratamiento de las masas, a su distribución en la escena, a la organización del espacio en exteriores; ignora, en cambio, reduciéndolos a pocos instantes, los sabios efectos de ilumi-



49. Anna Boleyn.

nación con que nos regalaba el film de Oswald. He aquí planteada una paradoja respecto a las fuentes teatrales. Examinémosla más de cerca apoyándonos en los ejemplos de Anna Boleyn y Madame du Barry.

Varios son los momentos de Anna Boleyn en los que Lubitsch puede desplegar su sabiduría en cuanto a la animación de los planos de masas. No sólo en los exteriores, sino también en los interiores. Tal sucede, por supuesto, en los primeros, por ejemplo, con motivo de la coronación de la cortesana Anna Boleyn. En la puerta de la catedral, se despliega el populacho, creando un largo pasillo hasta la entrada. El plano está perfectamente logrado gracias al cálculo más que apreciable de las tonalidades de los vestuarios y animado, asimismo, por el movimiento irregular de las gentes. Pero igualmente ocurre esto referido a los interiores, tal y como demuestra la catedral, en cuyo interior se celebra la coronación: la cámara, muy elevada, logra con acierto integrar la ceremonia y las masas en el adecuado marco de las ojivas de esta arquitectura gótica. Y, asimismo, esta escena, una vez vaciada de personajes, presentará, desde arriba, un picado acusadísimo sobre una figurilla solitaria. Este añadido dramático es muy explícito en otro instante, localizado hacia el final de la película, en el que vemos a Smeton y Anna Boleyn en su celda, con una extraña y conseguida iluminación y sólo rodeados de ojivas y muros desnudos. La luz procede de una vidriera. Nada comparable a la hermosura de aquel plano evocado más arriba de Carlos V retirado en su celda, pero nada desdeñable tampoco en lo que respecta a la composición del espacio.

En forma todavía mucho más espectacular, pese a haberse rodado con anterioridad, demuestra Madame du Barry este arte en el tratamiento de las masas. Las masas se reúnen y despliegan ante la llegada del rey, describiendo un pasillo muy semejante al que acabamos de mencionar, con un emplazamiento oblicuo y una acusada profundidad de campo; y no sucede menos con motivo del baile en la ópera, dado que aquí el espectáculo de trajes coincide con una buena distribución espacial. Pero, sobre todo, la maestría de Lubitsch se descubre en los instantes en que el pueblo prepara la sublevación y la lleva a cabo. Es éste un espacio extraído de la imaginería de Victor Hugo, con una movilidad que contrasta con el acartonamiento de los interiores habitados por los nobles. Esta apoteósica manifestación del triunfo

de la revolución pone en marcha un dispositivo sorprendente: personajes en todas las direcciones del campo, montaje trepidante, acusados contrastes de iluminación. Todo ello para concluir en esta ceremonia de la decapitación filmada en un bello contraluz.

Y —como indicábamos— la iluminación, tal vez con excepción de algunos planos ya comentados, no posee densidad ni rastro meritorio alguno. ¿Qué es lo que otorga valor a *Madame du Barry* y *Anna Boleyn*? Es notable el acartonamiento de sus trajes, llamativo su desconocimiento de las sutilezas de iluminación, ha sido muy repetidamente citada su falsificación histórica... Y, no obstante, estos films poseen cierta destreza en el tratamiento del espacio y en el montaje que, sin hacerlos obras memorables, contribuyen a tornarlas resistentes. No repetiremos lo que ya explicamos más arriba, pues estos rasgos coinciden en líneas generales con los analizados a propósito de *Die Augen der Mumie Mâ*, si bien es justo reconocer que el estatismo mayor de estos dos últimos films de trajes, debido a su estructura visual teatral, contrasta con un montaje algo más rico en figuras y suturas del espacio. Así pues, oblicuidad de la cámara, función restringida de los carteles, fragmentación en planos creciente (éste es el único aspecto en el que se advierte una flexibilidad mayor respecto a *Die Augen*...). En suma, se trata de films que poco añaden a lo dicho y, por lo que parece, son perfectamente prescindibles desde un punto de vista estrictamente fílmico. Y, no obstante, no es así y no lo es por motivos, a su vez, desiguales.

Sólo un ejemplo de tratamiento del espacio desearíamos retener antes de pasar adelante con nuestro análisis. Se trata de un momento singularmente dramático de *Madame du Barry*. La protagonista, muy ocupada en sus devaneos amorosos, ignora que su amante ha muerto. Un plano general nos presenta el amplio patio de la casa por donde con un movimiento ritmado y muy lento avanzan los pajes portando a sus hombros el féretro. Plano medio de una puerta que se abre. Por ella sale la muchacha ignorante del espectáculo que viene a su encuentro. Salto a un plano de conjunto en profundidad de campo: en primer plano, aparece el féretro; al fondo, la mujer, también de negro, queda resaltada. La configuración cromática y espacial de la imagen la deja literalmente aplastada por su descubrimiento.

## Mirada de alcoba y «toque Lubitsch»

Hay en estos films, pese a los rasgos anodinos anteriores, algo que ha dado mucho que hablar a los críticos, pero que éstos han procurado cuidadosamente colocar fuera de estas películas alemanas. Nos referimos —claro está— al llamado *Lubitsch Touch*. Estos trazos, este perfil del autor, que fueron descubiertos y tan alabados en el interior de la comedia sofisticada americana, en especial desde la aparición del sonoro, en general permanecen inexplicados. Los hay que quieren descubrir tal «toque» por doquier, desde los primeros films de un rollo de Lubitsch; los hay también que lo reducen a las obras producidas en los estudios norteamericanos y los hay, por último, que lo hacen depender de un equívoco logrado gracias al sonoro. Como puede deducir el lector, nos hemos tropezado de lleno con la política de autor y ésta no quiere admitir más resolución que cronológica, es decir, biográfica. No cederemos a ella, sino que intentaremos, por el contrario, plantearla en el terreno del tratamiento de la película que es, a fin de cuentas, donde se produce.

A pesar de todo, sí hay quien, como Lotte H. Eisner, nos ofrece una interpretación plausible del asunto. Se trata en este «toque» —dice Eisner— de «sugerir un rasgo cómico mediante una imagen que se mantiene fuera de la acción misma, pero que indica, por insinuación, un carácter o una situación. Lubitsch obtiene a menudo algunos efectos por el contraste entre un elemento accesorio y la importancia mayor de un personaje. Estos sobreentendidos visuales (que en el sonoro serán sustituidos por el uso calcidoscópico del sonido) son realizados por efectos de contrapunto o de yuxtaposición con un montaje muy hábil». Y es efectivamente de esto de lo que se trata. En el fondo está, sin duda, el despliegue de estos rasgos convertidos en mecanismos sutiles de la puesta en escena y utilizados en

<sup>7</sup> Lotte H. Eisner: «Les origines du "style Lubitsch"» in Ernst Lubitsch, París, Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, 1984, p. 88.



50. Madame Du Barry.

el interior de un subgénero —comedia sofisticada— que habría de sorprenderse al encontrarse pillada desde dentro. Es decir, en último análisis, el rasgo se considera pleno en los estudios hollywoodenses. Pero ello sucede en parte porque las sutilezas vienen sugeridas por el género (y travestidas o pervertidas en su interior) y en parte también porque en estos casos son utilizados todos los resquicios de la puesta en escena.

En suma, no cabe duda —y siempre hemos sido de esta opinión— que el Lubitsch americano alcanza unas cotas de sutileza muy superiores a las manifiestas en el rasgo cómico alemán. Incluso nos parece evidente que Lubitsch —como Renoir, en otro orden de cosas— es un cineasta del sonoro. Pero no estamos aquí para explayarnos en esto. Si hemos detenido nuestra exposición y practicado esta interpolación es porque estamos convencidos de que estos mecanismos que se han dado en llamar *Lubitsch Touch* están más presentes en estos films inscritos en géneros tan acartonados que en las propias comedias, las cuales, en una primera ojeada, parecían más proclives a darles cabida. En otros términos, con las comedias —como luego veremos— trabajan menos la sutileza de estos detalles del *détournement*<sup>8</sup> que algunos films por otra parte más esclerotizados por su estructura genérica y extraños a incorporaciones cómicas.

En el mismo texto citado poco más arriba, indica con penetración Lotte Eisner que vemos a los personajes históricos con los ojos de su criado y en una sofocante intimidad de alcoba mal ventilada. Exactamente. De esto se trata. Un personaje como Enrique VIII, mucho antes de las convenciones asentadas por el film de Alexander Korda, se presenta con la misma materialidad y grosería con que podría verse por debajo de su vestimenta real. No se trata de que se analice la vida privada de estos personajes más allá de sus funciones históricas. Nada de eso. Lo que sucede es que los apetitos de estos personajes los llevan marcados en lo apoyado de sus actitudes. O, mejor, sus actitudes sólo funcionan al ser estimuladas por sus apetitos groseros y jamás elididos. Es así como Enrique VIII aparece por vez primera en *Anna Boleyn* (y muchas otras más) devorando a dos carrillos, haciendo gala de ese exceso corporal irreprimible. O, asimismo, militan en la misma causa esas miradas libidinosas que se le escapan y, una vez encontrada la diana, el hombre entero se pierde tras ella. Nada hay

<sup>8</sup> El término es utilizado por Jean Narboni para definir algo muy semejante a lo establecido por Eisner: lo esencial, así, no está donde creemos verlo, sino más bien en la práctica de lo indirecto, de lo lateral («La conjuration des ego» in Ernst Lubitsch, ya cit. p. 69).



51. *Madame Du Barry*.

en esto que se reduzca a una cuestión temática: la puesta en escena lo recalca con planos bien sostenidos.

. Sin embargo, en este punto se advierte la infranqueable barrera que separa *Anna Boleyn* de *Madame du Barry*. En este último film, el exceso de carnalidad, la grosería, se sustenta en los más retorcidos juegos de las situaciones. Detengámonos en algunos de ellos. La empleada de modistería interpretada por Pola Negri es, desde luego, el punto de atracción de esta grosería. Hela, casi al comienzo del film, dudando entre dos hombres: Armand, su inicial pretendiente, y don Diego, el caballero. Como aludiendo a una tradición reconocida por el espectador, arranca pétalos de las flores a fin de obtener la respuesta a la elección. Primera perversión: no pretende saber si es amada o no, como reza la convención, sino a cuál de los dos elegir. Pero es que, además, las flores son arrancadas del vestido que cubre su propio cuerpo. Con ello es evidente e, incluso, subrayado aquel objeto que se juega con tanto desdoco en la elección. ¿No es éste el espíritu que anima, por ejemplo, a Miriam Hopkins en *Design for Living*, aunque —ahora sí— en el paradójico marco de una comedia sofisticada?



Igualmente, retengamos una nueva situación. El film procede a un montaje alternado: la muchacha escucha la propuesta de matrimonio entonada por un conde (el centro de atracción de la escena es un collar); en un lugar distinto, Armand da con sus huesos en la cárcel por haber asesinado a don Diego. Una elipsis brusca nos presenta a Pola Negri tumbada en el lecho, tal y como aparecerá reiteradamente a lo largo del film. En el mismo lugar, el rey se deleitará besando los pies de la mujer y Lubitsch mostrando el rostro embelesado del monarca. Ahora bien, el instante más descarado y brillante de la película está sin lugar a dudas representado en el encuentro de Madame du Barry con el rey Luis XV, genialmente interpretado por ese gran actor que fue Emil Jannings.

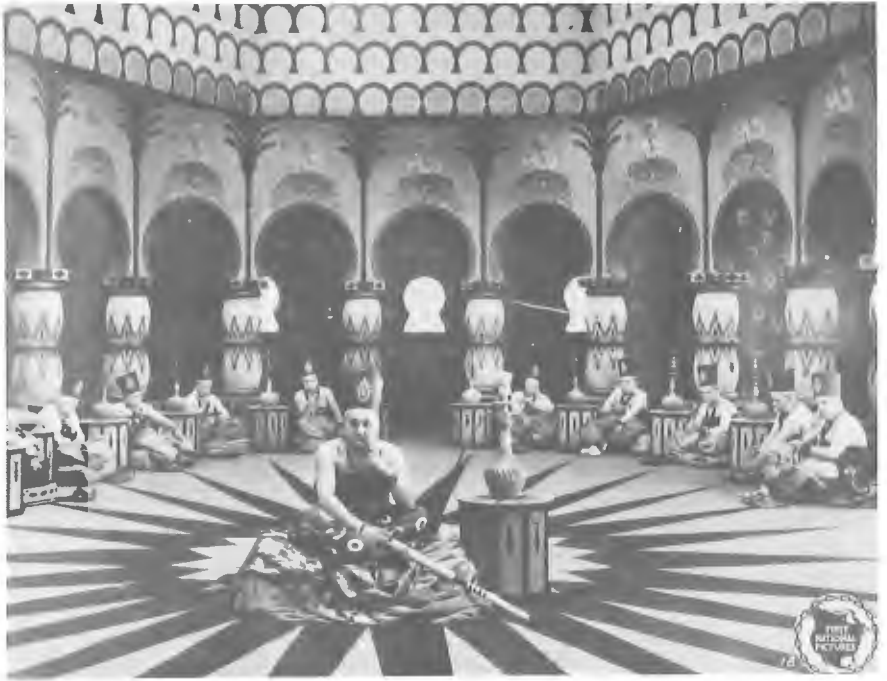
El rey, quien ha manifestado su interés por mantener una «entrevista» con la muchacha, consigue la deseada cita. En una habitación ricamente amueblada espera la chica, con su ampuloso vestido y exagerada peluca. La puerta, al fondo, se abre y el rey entra con mirada inequívocamente libidinosa, como si acabara de contarse a sí mismo un chiste verde. En contraplano, la cortesana le saluda con apoyadísima reverencia. El rey avanza muy lentamente sin dejar de relamerse. Plano medio lateral de madame que insiste en su reverencia mientras él entra en campo y le ofrece la mano para que su súbdita la bese, tal y como corresponde a las convenciones de la Corte. Entretanto, Luis XV no deja de mirarla obscenamente. La joven le acaricia la mano e, inesperadamente, salta hasta la mejilla real asestándole un beso y agarrándolo por el cuello. Acto seguido, se aparta y retrocede asustadilla, como si la timidez la hubiera dominado. Un primer plano nos muestra la sorpresa del monarca. Hay una expresión para esto: no se lo cree. La chica se sienta desplegándose la falda. Con abierta obscenidad, después de su atrevimiento, mira de nuevo al rey, le ofrece su mano. Este la besa con delectación y sin dejar de mirarla, como desnudándola, pero siempre con ese exceso que hace desbordar la pulsión que lo mueve y solicita la risa contenida. Ella lo mira —ahora sí— a la cara. El monarca, entonces, saca del pecho de la cortesana una carta o un pergamino que resulta ser larguísimo hasta dar la sensación de jamás acabar. Lo firma y, lentamente, lo vuelve a depositar en su lugar de origen, en el pecho de la mujer, hasta hacerlo casi desaparecer.

Es, como vemos, en el interior de un film de trajes donde, constreñido por los motivos dramáticos que sin duda éste alberga. Lubitsch puede introducir sus abundantes cuñas caracterizadas por el *détournement*. Ciertamente que todavía su gesto resulta grosero y excesivo por hallarse demasiado apoyado. La sutileza no es su arma en esta ocasión y, además, las necesidades y restricciones impuestas por la estructura hacen que estos rasgos no puedan sobrepasar momentos muy limitados. Lo curioso es que en el interior de este género histórico Lubitsch descubre el enorme filón<sup>9</sup>. Como más tarde veremos, las comedias, dando toda libertad al exceso, no permiten paradójicamente este autocontrol tan productivo en situaciones del mismo calibre. No nos cabe la menor duda —aunque esto pertenezca a un ámbito de la crítica en el que nos habíamos propuesto no intervenir— de que la fuente de las comedias sonoras americanas se encuentra más en estos rasgos esporádicos de Madame du Barry que acaso en Die Austernprinzessin o Die Puppe.

## La pantomima

Entre sus films exóticos —Die Augen der Mumie Mâ y Carmen, sobre todo— y sus clásicas comedias —principalmente Die Puppe y Die Austernprinzessin—, Lubitsch lleva a la pantalla la pantomima preferida de Max Reinhardt Sumurun, basada en una pieza de Friedrich Friska. Se trata de una aventura de harén en la que se relata la historia de suerte de aventura de harén que relata la historia de la muchacha llamada Sumurun, su amor por el comerciante de tapices Nur-Al-Din y los celos de Abdullah, hombre contrahecho encarnado por el propio Lubitsch. Lubitsch, quien interpretó al payaso deforme en innumerables ocasiones desde 1909 para la escena teatral, lo hace también aquí y para esta puesta en escena parece encontrarse más influido por su maestro de lo que percibíamos en los otros ejemplos escogidos.

<sup>9</sup> El film, de enorme éxito en los USA hasta el punto de haber sido el primero que rompió el bloqueo de posguerra, fue estrenado en el nuevo continente con el título de Passion, rasgo elocuente respecto a lo que América leía y lo que ignoraba en los films de Lubitsch.



52. Sumurum.

El interés de este film es muy escaso comparado con las películas que acabamos de examinar. A pesar de todo, su carácter inusual exige levantar al menos acta del mismo. Es necesario, en primer lugar, reconocer la fuente del film: una pantomima. Se trata de un origen jamás denegado y no legítimo, teniendo esto en cuenta, reprocharle su ausencia de naturalismo ni de verosimilitud. El embotamiento de los trajes es perfectamente comprensible si consideramos que en el film rigen convenciones no narrativas. Así, el marco exótico se acompaña por los bailes interpretados por Pola Negri, las caravanas de gitanos, el ambiente del harén del jeque, la seducción de Pola Negri sobre el jeque lanzándole el velo después de su danza, el enfrentamiento entre padre e hijo, la compleja trama de enredo de escaso interés, el proceso de Zoleika... En todo ello descubrimos un resumen de los tópicos anteriores inscritos en un uso inteligente de las oblicuidades de cámara y una correcta conducción de masas en las escenas de exterior (particularmente, la entrada en Bagdad de la caravana de gitanos). Es más, aquello que habíamos advertido como la falla de Lubitsch —la iluminación— parece corregirse aquí, acaso por el influjo más directo de Reinhardt, demasiado impuesto por sus repetidos montajes y por su misma autoría sobre Sumurum.

Y, pese a todo, el centro de la película, como lo sería sin duda de la pantomima teatral, es el personaje interpretado por Lubitsch, este hombre contrahecho y secretamente enamorado de la hermosa muchacha. En un bello instante, el payaso ofrece una pulsera a la bailarina, muestra del amor que le profesa. Esta la acepta. Pero, ante la tentadora llegada de las dádivas de palacio y su actitud varía sin dudarle. Lubitsch resuelve esto sutilmente. En primer plano vemos cómo la mano de Pola Negri deja caer al suelo la pulsera. Un nuevo primer plano insiste en su desinterés al presentar el objeto arrumbado en tierra. El payaso ha comprendido y se aleja entristecido. Así pues, sin negar la buena factura de algún momento y justificar, también, el enrevesamiento de la trama por el origen de la obra, lo mejor parece albergarse en los retorcimientos de este personaje, convertido en un fantoche. He ahí una interpretación —la del propio Lubitsch— que se mantiene alejada de la expresionista en lo más profundo, pero que aparentemente se asemeja a ella por sus convulsiones externas. Fuera de ello, nada importante nos ofrece este film sino la constatación de algunas variedades nuevas en estos géneros teatrales o pseudoteatrales.

## Murnau y el film de trajes

El género conocido con el despectivo nombre de «film de trajes» tuvo una vida corta pero intensa. Fueron sus mejores, o al menos sus más productivos, años los que mediaron entre 1918 y 1923. Sin pretender una exactitud en las fechas que ejemplos particulares probablemente desmentirían con facilidad, no cabe duda de que esta moda se eclipsa, como muy tarde, hacia 1924 quedando, en todo caso, tan solo secuelas. Y, sin embargo, Tartüff, la adaptación cinematográfica de la famosa pieza de Molière que Murnau realizó después de su exitoso *Der letzte Mann*, fue rodado en 1925 y estrenado con fasto para la inauguración por la U.F.A. de su sala de exhibición *Gloria Palast am Zoo* de Berlín el 25 de enero de 1926. Cualquiera que sea la flexibilidad de fechas que utilicemos, queda, desde luego, extrañamente fuera de plazo respecto al género en el que aparentemente se inscribe. Esto no es todo. También los films exóticos han desaparecido de las pantallas y, por si fuera poco, esta otra corriente auspiciada por la U. F. A. de las adaptaciones teatrales estaba ya en desuso. ¿Dónde hay que buscar, entonces, el sentido de esta sin duda sorprendente obra de Murnau?

Añadamos, antes de responder a la pregunta anterior, un factor investido de mayor relevancia. Ya hemos indicado en diversas ocasiones el despegue de la producción cinematográfica alemana acontecido a partir de 1924. La entrada del capital americano motiva una invasión masiva de películas procedentes de los estudios norteamericanos que compiten seriamente con la cada vez más débil producción nacional. Y no sólo eso, sino que la capacidad de exportación germana es todavía más cuestionada, pues ahora resulta inevitable hacer frente a un aparato de producción perfectamente organizado, tanto para dominar el mercado mundial como para ocupar zonas cada vez más considerables en la exhibición alemana. Curiosa situación, pues, la que se dibuja en estos instantes caracterizada por una producción crecientemente seriada, con vistas puestas en el mercado rápido y, sin duda, poco proclive a los grandes momentos de autarquía cinematográfica. Es en este contexto donde nace el deseo por parte de los directores de la U. F. A. de estabilizar un tipo de producción genuino, autóctono, donde la competencia internacional nada pueda arrebatarle y que, al mismo tiempo, esté perfectamente dotada para exportar la impronta germana a otros países. Para ello se recurre al llamado «gran estilo U. F. A.», exitoso en tiempos pasados, aunque, en realidad, éstos sean bastante recientes.

La U. F. A., por consiguiente, define un estilo y produce unos films que se hallan separados de la dinámica de la producción masiva de los demás estudios —incluso de los propios— durante este segundo lustro de la década. Se trata de unas serie «A», fuera de contexto histórico, dotadas de un enorme presupuesto, que se sustraen con espíritu no menos mercantil a la mecanización dominante, precisamente para ser capaces de competir con ella en las mejores condiciones. Pero también se divorcian de los temas sociales nacientes, de la demanda de realismo o de la estética del melodrama. Y en ese campo de maniobras es donde se gesta Tartüff, un film que, bien mirado, nada tiene que ver, si dejamos de lado una superficial apariencia, con los films de trajes de la época inmediatamente anterior. Ahora bien, en este itinerario descrito y con tamaña estrategia comercial, Tartüff no está solo: junto a él otras películas como *Faust*, *Die Nibelungen*, *Metropolis*, etc., comparten tan ardua misión.

Tartüff, en suma, parece, cuando menos por su cometido inicial, sustraído al momento histórico de su producción, si entendemos éste en el sentido de su representatividad de las tendencias dominantes en el período. Tal posición es en extremo curiosa tratándose de la obra de F. W. Murnau, pues este realizador había tenido el privilegio y la genialidad de expresar en varias ocasiones y de la forma más brillante posible el estadio de desarrollo, la punta de lanza (o de una de ellas, al menos) del cine alemán. Así había sucedido, particularmente, con su última realización —*Der letzte Mann*—, máxima expresión del dinamismo del montaje y síntesis hacia adelante del simbolismo del *Kammerspielfilm*. Dicho con otras palabras: sentencia de muerte al *Kammerspielfilm*, esbozo contradictorio de simbolismo social, redistribución de la composición de los encuadres a una funcionalidad narrativa



53. Tartuff.

enormemente distante de los modelos dominantes y uso transparente del montaje en sus más felices y dinámicas flexiones <sup>10</sup>. Todo esto, que ya había acontecido con Murnau en otras ocasiones, da la sensación de perderse aquí. Es como si Murnau hubiera abandonado la cabeza del cine alemán y sólo a sí mismo —y, en parte, a la aspiración comercial arriba indicada— se representara a partir de este momento. Hecho que, además, parece verse refrendado por la misma separación de la producción dominante que manifiesta su próximo y último film en Alemania, *Faust*, y, apurando la nota anterior, su exitoso *Sunrise* para William Fox, su conflictivo *City Girl* y la separación también de la industria norteamericana.

Pero volviendo a lo nuestro, la extrañeza surgida desde la política de autor viene a tornarse conflictiva por un llamativo hecho. Y es que Tartuff comparte con *Der letzte Mann* no sólo director, sino también una gran cantidad de técnicos y artistas que, dadas las condiciones alemanas de producción, resumen casi la plana mayor del cine clásico alemán: junto a Murnau, figura el productor Erich Pommer encargado por la U. F. A., los decoradores Walter Röhrig y Robert Herlth, el cameraman Karl Freund y el guionista Carl Mayer. Tal convergencia dibuja, por tanto, un panorama relativamente complejo, pues, por una parte, sitúa el trabajo de este equipo en condiciones óptimas para el ejercicio artístico; pero lo eleva, por otra, a cotas impracticables para la mayor parte de la producción, alejadas de las expectativas del público y en sentido inverso a la producción dominante. El fracaso comercial de Tartuff sancionará esta rareza, al igual que el éxito norteamericano de *Der letzte Mann* (ante la intelectualidad, claro está) llamará la atención del mundo sobre su cámara y montaje.

Podemos con toda legitimidad preguntarnos, tras haber aislado su problemática gestación, extrañas condiciones de trabajo y marcada separación con respecto a las tendencias en alza (de producción y público), cómo el film acusa en su textura estas particularidades, en

<sup>10</sup> Véase el capítulo décimo, dedicado al *Kammerspielfilm* y, particularmente, el análisis de *Der letzte Mann*, donde todo esto se analiza con detalle.

qué medida queda lejos el estatismo teatral del film de trajes y cómo el mismo equipo de *Der letzte Mann* se las ve con el montaje, la composición, los movimientos de cámara, si el objeto en el que éstos deben aparecer es necesariamente más estático. En pocas palabras, ¿Lleva o no Tartüff las huellas de su factura? y, si fuera así, ¿cómo?

## Un film de trajes invertido y reflexivo

A tenor de lo expuesto anteriormente con motivo de los films de trajes, ya no cabe dudar: su concepción, más lograda o menos, está llamada a fracturarse en su aspecto netamente teatral. Y esto no es una valoración despectiva ni tan sólo negativa, pues hemos realizado análisis que nos dejan sobradamente al resguardo —creemos— de cualquier sospecha de juicio o prejuicio condenatorio. Lo cierto es que, con hallazgos de iluminación, con elaborado cálculo del espacio, con bien aprendida conducción de masas, con aceptable planificación o con los méritos sobre los que se quiera poner el acento, los films de trajes poseen en su conjunto inequívoco sesgo teatral, una palpable diferencia para trabajar con categorías narrativas, tales como la del punto de vista y una tendencia parasitaria respecto a la fragmentación, sea ésta del tipo que sea. Cabe esperar que, en las coordenadas en las que se fabrica Tartüff, y tratándose, por demás de la adaptación de una obra teatral, cabe esperar —decimos— que, sin detrimento de la belleza de sus imágenes, este film conserve un aspecto escénico. Y, no obstante, su visión ofrece la impresión contraria. Veamos en qué.

En primer lugar, la disposición de la pieza de Molière es ya harto curiosa, pues en lugar de coincidir con el film completo se convierte en el bloque central de una película enmarcada por un prólogo y un epílogo que parecen atrapar, por su extensión y tratamiento, algo más que el fácil recurso al *Rahmenhandlung* o encuadramiento de la historia. En segundo lugar, Murnau reduce su obra respecto a la pieza de Molière tanto en personajes como en acción hasta dejarlo en su mínima expresión o, dicho con exactitud, se encuentra depurada al máximo. En tercer lugar, contradice o torna extrañamente funcionales los elementos decorativos del género. Así, sabemos que los aspectos que confieren su reconocimiento al film de trajes quedaban, por su adscripción genérica, privados de funcionalidad textual y concreta. Tal era el caso de los trajes, los objetos, los decorados, la gestualidad de los actores, todos pertenecían hasta tal punto al género que quedaban neutralizados en su sentido filmico que lo hacía ser «un film de trajes» y no otra cosa, todos estos oropeles, con mayor o menor sentido estético, no eran tratados como utensilios de la ficción, sino como utensilios del decorado. Pertenecían a lo genérico, no a lo concreto, aderezaban la pieza, no la creaban. En términos de puesta en escena: la cámara los filmaba en su aspecto teatral, no se imponían como rasgos cinematográficos. Todo lo contrario sucede en Tartüff: no existe decorado que no haya sido problematizado en su sentido más plenamente cinematográfico, es decir, en función de la historia y en función de su filmación, no hay objeto que no sea elaborado exclusivamente a través del trabajo de cámara, no hay traje que no reciba su completa significación a través de los elementos simbólicos a los que alude. Para desarrollar los tres aspectos recién planteados, conduzcamos ahora nuestra mirada hacia la historia que enmarca Tartüff.

El film se abre con una campanilla. Una mujeruca desgrefada asiste a un anciano, que se vale muy escasamente, con el egoísta fin de heredar su, al parecer, considerable fortuna. Pero mientras consigue que el buen hombre escriba a su abogado modificando el contenido de su testamento, el nieto que está a punto de ser desheredado se presenta en el hogar. Instigado por la criada, quien no ha perdido el tiempo durante los últimos años manchando el buen nombre del heredero legal, el anciano expulsa a su nieto de la casa. No obstante, el avisado joven ha comprendido perfectamente la coyuntura en la que se encuentra y, entonces, se dirige a la cámara y, mirando al objetivo, anuncia al público su objetivo de desenmascarar a la bruja. Así pues, se disfraza de feriante y reaparece en el portal de la casa de su

abuelo ofreciendo una sesión de *Wanderkino* al tiempo que se deshace en halagos dirigidos a la ambiciosa criada. Esta consigue del dueño el permiso necesario para una exhibición cinematográfica y ambos, abuelo y criada, asisten a la representación de la pieza de Molière proyectada sobre la pantalla. Concluida la representación en la que el hipócrita ha sido desenmascarado, el nieto se desembaraça de su maquillaje y hace lo propio con los ambiciosos deseos de la criada, logrando que ésta sea por fin expulsada de la mansión bajo el gracioso neologismo *Tartüffin*.

La crítica ha oscilado entre otorgar a esta historia marco el sentido de mera fórmula retórica ya reconocida por doquier en el film alemán, considerándola, por tanto, rasgo decorativo, y la búsqueda a toda costa de un sentido profundo que debía desmentir la rareza del film, su abstracción respecto a la realidad a la que había sido más pregnante *Der letzte Mann* y a la que continuaba haciéndose pregnante el cine germano mayoritario desde estas fechas. Incapaz de explicar lo que considera una deserción del realismo, Gian Piero Tone, por ejemplo<sup>11</sup>, riza el rizo hasta encontrar en este enmarque una actualización de la historia del hipócrita que la sitúa en el presente y, por ende, la convierte en una alegoría de la realidad social. Tan delirante es este razonamiento que a fuer del empeño, acaba por descubrir a través de esta operación una denuncia del mundo de mistificación y patología de lo cotidiano. Es claro que, si podía tener un sentido hablar de intemporalización de la pieza de Molière, ningún motivo objetivo hay, en cambio, para hacer entrar en juego un presente que no es jamás aludido.

Lo que, en consecuencia, revela esta extraña situación del marco no puede ser resuelto por la convención del crítico ni por inyectarle una significación desde fuera a la película, sino sólo por el análisis de la forma en que aparece este prólogo y epílogo y el modo en que se sueldan a la pieza de Molière, es decir, por la estructura de la película. El primer y más evidente dato que sale a nuestro paso es el carácter estructural de la relación entre historia marco y representación de la pieza de Molière. Y ello no se refiere a que tal sentido esté trabado desde el punto de vista argumental, sino a que entre uno y otro se advierten oposiciones sistemáticas que afectan al tratamiento de todos los componentes de la puesta en escena. El mismo cameraman Karl Freund lo expuso en una ocasión refiriéndose al decorado: «En lo que respecta al trabajo de cámara, *Tartüff* era bastante interesante. Yo filmé el prólogo y el

<sup>11</sup> Gian Piero Tone: Murnau, Firenze, La Nuova Italia, Il castoro cinema, 1976, pp. 86 y ss.

54. *Tartüff*.



epílogo en un estilo moderno, prohibiendo todo maquillaje a los actores y sirviéndome de ángulos de tomas inesperados, mientras que la acción llevada de parte a parte en un "flou artístico" aparecerá como velada por una gasa»<sup>12</sup>.

Pero no es sólo esto, sino también el contraste entre una imagen filmada en potentísima profundidad de campo, apoyada por angulaciones que fuerzan las aproximaciones a la cámara hasta invadir el mismo encuadre, en la historia marco, y una imagen que tiende a la iluminación igualada y plana, con sabios usos de la profundidad de campo, pero no menor gusto por ciertas frontalidades ante un muro plano (tal es la repetición de la parte frontal de la casa bajo cuyo farol se pasea Tartufo). Incluso el objeto, presente en ambos registros de la historia, adquiere una función casi opuesta en uno y otro. Esa campanilla que «suena» en primer plano al comenzar el film denota un espacio matizado y pobre que estará en las antípodas de ese lugar repleto y enriquecido representado por el plano inicial de la pieza inctustada, a saber: un plano atiborrado, donde la luz de una lujosa lámpara comparte el espacio con un espejo circular desde cuyo interior se advierte, apuntando fuera de campo, un movimiento de Elmira. Incluso la oposición es tan consiente y elaborada que enfrenta una decoración de principios de siglo en el prólogo y epílogo a una decoración atemporal, sin fecha fija. El guión explícito al respecto al insistir en este *zeitlos*, como señaló Lotte Eisner<sup>13</sup>. Así pues, la depuración y abstracción que realiza Murnau y su equipo afecta, en primer lugar, a la propia obra de Molière desde sus comienzos y, en segundo, al conjunto de la estructura de Tartuff.

Pero fijémonos, en el artificio que engarza estos dos fragmentos. Una cita abre el film: «Numerosos son los hipócritas sobre la tierra. Numerosas son las máscaras tras las cuales se presentan ante nosotros. Están a menudo sentados a nuestro lado y no lo sabemos... Pues ved». Es, a continuación de esta cita, donde se inicia el prólogo. Después de haber demostrado al espectador la situación en la que se halla el anciano, su nieto —como dijimos más arriba— sale de la casa, mira en todas direcciones para saber que no es espiado y se dirige hacia cámara, saluda quitándose el sombrero con excelente educación y dice: «Ustedes han sido testigos de este incidente. No crean que voy a irme de aquí sin más». Nuevo plano del nieto dirigiéndose al público: «Volveré para liberar a mi abuelo de esa hipócrita». Funde en negro.

Retengamos un último acto. Ante un espejo, en plano único, el muchacho anterior se maquilla y disfraz, de espaldas. De nuevo en las callejuelas y ante el portal de entrada al caserón, anuncia el «Wanderkino», esta suerte de espectáculo foráneo de principios de siglo de sabor popular que ninguna conexión tenía con el arte. Y es, curiosamente, ante una blanca pantalla extendida donde presenta el joven su obra. Fijémonos en el aparato desplegado: nada del dispositivo parece indicar la solidez de una escena teatral; antes bien, nos encontramos frente a un misterioso cine de cuya proyección y mecanismo nada se nos dice. Incluso es notorio que el presentador ejerce sus funciones a medio camino entre el conferenciante de las primeras proyecciones cinematográficas y el artífice arcaizante de las sombras chinescas. Así, presenta a sus personajes, tal vez, traduciendo los carteles, al menos los iniciales, a su trabajo de juglar del siglo veinte. Una gran imprecisión demuestran las imágenes en este punto. O, acaso fuera mejor decir, una ambigüedad harto interesante que nos da que pensar: entre el espectáculo callejero y las sombras chinescas... y, sin embargo, una obra minuciosamente planificada fluirá hasta casi el final sin recordarnos para nada su primitiva génesis.

Simulación, disfraz, mirada a la cámara, interpelación del espectador, comunicación al mismo de los objetivos inmediatos de la acción. Son éstos gestos realmente llamativos que desde luego refuerzan la idea de juego pero que no casan en una estética de la transparencia. Aquí —como ha podido deducir el lector— no acaba todo: dispositivo confuso, conversión de la pieza teatral de Molière en representación de espectáculo foráneo que —ocioso es decirlo— resulta de impecable factura y planificación. Al mismo tiempo —recordemos ahora lo establecido poco más arriba— semejanza de estructuras, entrecruzamiento estructural, función didáctica, valor de moraleja. Y es que el final de la extraña proyección confirma las sospechas. Acabada la obra, el joven se apresta a lanzarse sobre la pantalla y trazar el

<sup>12</sup> Declaraciones hechas por Karl Freund en 1928 a la revista *Close up* y citadas por Lotte H. Eisner in *L'écran démoniaque*, pp. 185-186.

<sup>13</sup> Anotado por Eisner según el guión de Carl Mayer in Murnau, París, Eric Losfeld, *Le terrain vague*, 1964, p. 83.

puente que hace de ésta una pieza de revelación —alegoría, por tanto— de la situación que se vive en el hogar. Desvela las intenciones de la criada y logra su expulsión y, acto seguido, se dirige de nuevo al espectador para interpelarlo con un gesto que exporta el problema más allá de la escena: «Tú, por ejemplo, ¿sabes quién está sentado a tu lado?»

He aquí, resumido, el conjunto del dispositivo visible ante el espectador, su funcionalidad. En el interior, una adaptación literaria «sui generis», metamorfoseada —la enunciación así lo expresa— en obra cinematográfica. No cabe duda de que este ejercicio reflexivo complejo, con embragues y desembragues, con activación de todos los sistemas posibles de interpelación y diálogos y la exhibición del dispositivo espectacular fílmico, revela un juego virtuoso y un espíritu lúdico propio de manierista que comulga a la perfección con la ahistorización que señalábamos en el film. El movimiento de desvelamiento del aparato no posee tanto un efecto deconstructivo profundo como un ejercicio lúdico y, por ello, se convierte en un mecanismo investigado hasta sus últimas consecuencias estructurales. Sólo un film de estas características atípicas en la producción podía hacerlo posible; pero también, sólo con estos recursos se podía hacer un film de trajes cuando el género ya había pasado en su conjunto a mejor vida.

A tenor de lo dicho, creemos firmemente que nada refrenda la idea de una significación adicional. Tartüff, cualesquiera que sean sus valores —abundantísimos, por otra parte—, representa en sus estructuras un exceso reflexivo tanto como Faust es un exceso intertextual de matriz pictórica, dicho esto —por supuesto— sin menoscabo alguno de sus valores. La única diferencia radica en que Tartüff alcanza una mágica depuración en su textura central, una rentabilización de todo valor cromático, objetal, y una planificación de inusitada funcionalidad y maestría que lo hacen también extraño dentro del círculo en el que se le ha supuesto. Pero esto es harina de otro costal.

## Montaje y estatismo: el punto de vista

Hay en Tartufo, la pieza de Molière, una escena de seducción motivada y preparada por Elmire. Al intentar exponer sus criterios razonables a Tartufo, solicitando de él un cese del influjo omnipotente sobre su marido, descubre pronto y a un mismo tiempo el nulo efecto que producen sus palabras y el poder de atracción que ejerce sobre él su femineidad; y, así, como última posibilidad de abrir los ojos a Orgon, urde un plan que consiste en atraer al hipócrita ante la tentación para desvelar su mala fe ante los ojos del cegado Orgon. Tal situación, que se desarrolla en la escena quinta y siguientes del cuarto acto, concluye con el desenmascaramiento del hipócrita a ojos de Orgon, que se halla escondido. Murnau, por supuesto, conserva la escena en su película, pues descubre en ella una espléndida ocasión para desarrollar por medios cinematográficos aspectos de un enorme interés y complejidad, algunos de los cuales no lo estaban en el texto de origen. Si este último —el de Molière— se basa en la palabra —la retórica de Tartufo, las frases de Elmira dirigidas a su marido escondido y las simuladoras dirigidas a Tartufo—, Murnau trabaja fundamentalmente con el punto de vista cinematográfico. Y éste es, de hecho, múltiple: el punto de vista del espía, el de la mujer seductora y, por último, también el del hipócrita. Veámoslo con algún detalle, pues de veras merece la pena.

La imagen comienza en la habitación vacía de Elmire, filmada en profundidad de campo: en primer plano, una mesita preparada con el té; al fondo, una puerta rodeada de cortinas. Al abrirse esta puerta, entra Elmire seguida de Orgon, quien observa las cortinas tras las cuales debe ocultarse. Raccord en el eje a plano medio de ambos mientras Orgon expresa su malestar por verse involucrado en un juego que considera innecesario y absurdo, tanta es su fe en el invitado<sup>14</sup>. Una vez localizadas las posiciones en el interior de la habitación, saltamos al exterior de la escalera desde donde Tartufo va a iniciar su trayecto. Dorine, la criada, da la señal de alarma y, en paralelo, vemos disponerse los últimos preparativos, concluidos los cuales, Elmire tira el telón sobre el espectador impidiéndole momentáneamente seguir el trascurso de los hechos. Y he aquí que el hipócrita, con sus vestidos negros contrastando

<sup>14</sup> El «*découpage*» de esta secuencia comporta más de 90 planos. Por un sentido tanto de la economía expositiva como de respeto hacia el lector, resumimos todo lo posible la descripción para tan sólo insistir en los instantes que merezcan nuestra atención. En estas condiciones, no consideramos oportuno indicar a cada momento cuándo saltamos algún aspecto de la descripción, pues, si así procediéramos, resultaría una penosísima descripción, casi ilegible para quien no dispusiera de la secuencia ante sí.





55. Tartuff.

con la imagen plana y clara, penetra en la cámara de Elmire. Plano medio de Elmire situada delante de las cortinas donde se oculta su marido. Una panorámica a izquierda, atravesando parte de la habitación, desemboca en la figura negra de Tartufo, quien continúa leyendo su breviario, siempre pegado a sus ojos. Sigue un extraño plano medio de Elmire en el que ha variado su posición 45°. Se trata de un cambio muy significativo, pues si el anterior emplazamiento frontal subrayaba el motivo dramático cubierto por las cortinas, insinuando por tanto su temor, ahora el emplazamiento está tomado desde la posición real que ocupa Tartufo, con lo cual se anuncia la continuidad de la escena por otros derroteros distintos a los previstos. Y, en efecto, Elmire logra sobreponerse al temor que la invade esbozando una sonrisa bien calculada.

Nada más significativo que esta transición, pues la escena se ha de desarrollar siguiendo estas indicaciones. Elmire le ofrece asiento en torno a la mesita del té y un plano de conjunto perpendicular a la mesita nos desplaza a este nuevo lugar donde va a tener lugar la mayor parte de la escena, ya a distancia de las cortinas. Así pues, Tartufo acepta tomar asiento, a pesar de que le invade, al parecer, una constante desconfianza. Una nueva transformación muy significativa de la planificación nos sitúa frontalmente a la pareja, sentada a ambos

lados de la mesita. Tartufo, incomprensiblemente rígido, mirando al frente y rehuendo el encuentro con las miradas de la mujer, la cual, a la izquierda, se encuentra girada sobre su invitado. Y, así, prosigue una alternancia plano/contraplano, subrayando la asimetría de las miradas, hasta que Elmire se decide a servir el té, lo que hace con gran apoyatura de primeros planos y raccords en el movimiento, contrapunteados siempre por primeros planos de Tartufo, rígido y con su mirada al frente. Y Elmire, en plano medio largo, es percibida en sus variaciones, en sus cálculos, dejando repentinamente de lado su inseguridad para dirigirse fuera de campo hacia la derecha donde sabemos se mantiene, hierático, Tartufo. Así pues, lanza su cuerpo hacia ese lugar, como abandonando en una promesa muy suave de entrega su compostura y le confiesa su amor. Todo este fragmento ha sido concebido con una enorme precisión, pues se halla montado a partir de las transformaciones que el rostro de Tartufo acusa al oír la declaración de Elmire; pero, al mismo tiempo, la propia Elmire, sobreactúa visiblemente sólo para el espectador y ante la ignorancia de Tartufo, quien, no obstante, desconfía profundamente. En el momento preciso, el pecho de la mujer comienza a agitarse nerviosamente, como si se ofreciera; su rostro se cubre como invadido por una súbita vergüenza. E, inesperadamente, recuperamos el emplazamiento frontal de ambos personajes, aquél que calificamos de violento respecto al plano anterior. El truco ha surtido efecto: las miradas han sido cuidadosamente invertidas y la simulación de la mujer, su representación, ha despertado el interés de Tartufo hasta el punto de que la mirada de éste ha perdido su frontalidad y se dirige a ella. Elmire, no obstante, constituida en el centro de esta escenificación simulada ya no necesita devolver esta mirada, pues se sabe el eje de la representación.

Curiosa y minuciosa inversión de las miradas que favorece un inmediato cambio de punto de vista. Desde las cortinas que se entreabren, aparece frontalmente y en primer plano el rostro de Orgon, para inmediatamente volver a ocultarse. He ahí una curiosa ruptura de punto de vista que introduce la mirada del tercero en el momento preciso en el que se opera la inversión. Y, puesto que nos encontramos ante una escena tan elaborada, nada más fácil que recordar dónde se ha colocado el espectador: por una parte, siguiendo los temores de Elmire y contemplando su situación, pues todos los rasgos sobreactuados a él van dirigidos; por otra, comprendiendo las dudas, la renuncia a mirar de Tartufo vehiculada a través de sus frontalidades ajenas al buen régimen de la escena; y, por último, haciendo intervenir en esta escena a punto de transformarse la mirada del espía. Veamos ahora cómo se refuerza el punto de vista de Tartufo, sin necesidad de experimentar la más mínima pérdida respecto a lo ya ofrecido hasta el momento.

Tras la introducción de esta mirada, volvemos al plano anteriormente indicado, de conjunto. Un picado sobre los pies de Elmira permiten ver cómo deja caer el pañuelito con el que se enjugaba las lágrimas. Pero al inclinarse su mano a recogerlo, las piernas se cruzan de modo que dejan al desnudo el blanco tobillo. Un primer plano nos muestra la repentina reacción de Tartufo, ahora sí expresando un interés que no cesará de crecer<sup>15</sup>; una alternancia de planos muy cortos hace fácilmente perceptible este progreso del deseo reflejado en el rostro del hipócrita. Y, en medio de esta obsesiva mirada, el espectador puede alternativamente contemplar el rostro cubierto por sus manos de Elmire, alerta a las reacciones de su contrincante, verificando el éxito obtenido. Tartufo, entonces, mirando alternativamente al rostro y al tobillo, parece hallarse cada vez más decidido. Se levanta como presintiendo un peligro inminente e inspecciona tras la puerta donde todo permanece en silencio y vacío. Acto seguido, de vuelta en la habitación, dirige su mirada hacia las cortinas representadas en un campo vacío. Y aquí surge un montaje muy corto en el que la mirada de Elmire identifica por un adecuado cruce el lugar a donde se dirigen los ojos de Tartufo y, en seguida, todo él. Tales saltos de planificación están minuciosamente calculados ya que guían distintos puntos de vista y permiten al espectador desplazarse de uno a otro. Sobre el encuadre que oculta a Orgon, con Tartufo solo en campo, entra Elmire lanzándose a sus brazos. Y, acto seguido, fingiendo vergüenza repentina, recupera su antiguo lugar para atraer al hipócrita y alejarlo de la pista.

Es entonces cuando Tartufo se abalanza sobre su presa: desde el fondo, su figura negra

<sup>15</sup> Hay en esta mirada un notable fallo de raccord, pues Tartufo, contra toda previsión, mira hacia la derecha y tal fallo es repetido en momentos siguientes.

avanza hacia la blanca de Elmore, situada en primer plano. Y la muchacha entrega su cuerpo hacia él. Y he aquí una bellísima imagen, sólo comprensible desde el punto de vista de Tartufo: invirtiendo la posición anterior, nos encontramos con un cuello blanco en actitud de entrega, con los ojos cerrados, tal vez esperando el beso y la posesión. Y es aquí, ante viraje tan brutal de la secuencia, cuando Murnau introduce un nuevo plano de Orgon mirando entre las cortinas, otra vez entreabiertas. Y, entonces, en punto de vista una vez más subjetivo, visto a través del reflejo de la tetera, Tartufo descubre la presencia del espía escondido tras él y con la considerable deformación perspectiva que se produce en la imagen. Su gesto se congela y el hieratismo vuelve a dominar ese cuerpo que estaba a punto de desatarse. Los ojos cerrados, expectantes de Elmore, se abren extrañados y, en lugar del hombre que vio hace un instante, encuentra recompuesto rápidamente al santo varón que simulaba ser diariamente. Así, Tartufo vuelve a extraer el breviario de su bolsillo, lo acerca a su rostro y prometiendo rogar por ella y por sus pecados, abandona pausadamente la escena.

Como puede ver el lector, aunque hemos debido resumir mucho los complicados artilugios de la planificación, la maestría del film respecto a los puntos de vista, las variaciones entre ellos y la posición fluctuante otorgada al espectador, comulgan ampliamente con las investigaciones emprendidas en *Der letzte Mann*, incluso hasta el extremo de profundizarlas en algunos aspectos. Nada ha importado el marco contradictorio de trajes o de adaptación teatral en el que se inscribía el film, pues ello no ha sido óbice para poner en marcha un dispositivo depuradísimo casi desconocido hasta el momento.

## La plenitud y sutileza del signo

Para concluir con este excelente film de Murnau, proponemos detenernos en algunos efectos del símbolo. Ya quedó establecido en el capítulo precedente que el trabajo fundamental de algunos films hacia 1924 o 1925 consistía en acolchar la entrada de los símbolos en la narración y hacerlo por medio de una puesta en escena que sirviera para linealizarlos. Tomemos ahora un objeto de Tartuff: los zapatos del anciano. Al abrirse el film, el ama de llaves es reclamada por el viejo y se levanta presurosa por la insistencia con que es llamada, pero visiblemente molesta. Un plano extraño nos sale al paso. En el suelo, en medio del pasillo, hay depositado un par de zapatos. La cámara se encuentra inusualmente apoyada en el suelo y permite una gran profundidad de campo a lo largo del corredor, iluminado éste por una ventana que se abre al final. Por ese mismo lugar avanza una figura negra, el ama de llaves, en contrapicado y aproximándose a cámara. Al llegar junto a los zapatos, propina una violenta patada a uno de ellos lanzándolo lejos de su pareja.

La violencia de esta planificación, tan del gusto de Murnau por otra parte, parece subrayar la presencia simbólica de este objeto. Sin lugar a dudas, la actitud tomada por el personaje es fiel reflejo del desprecio que siente hacia su amo. Sin embargo, Murnau no abandona el símbolo en este estado todavía elevado de abstracción, sino que lo reelabora con posterioridad. Mientras el anciano escribe su carta al notario, solicitando la modificación de su testamento en favor de su ama de llaves, se suceden algunas imágenes de los zapatos colocados desordenadamente, en el estado lamentable en el que el desprecio de la mujeruca los ha dejado. Un efecto, pues, de subrayado demasiado visible, pero que muestra, en todo caso, la prosecución del trabajo con el símbolo. Poco más adelante, el nieto penetra en la mansión y el primer objeto que encuentra a su paso es precisamente éste: la cámara se desliza desde un zapato en panorámica hasta buscar el otro; sigue un primer plano del joven y, de nuevo reforzando el carácter subjetivo, se invierte el movimiento anterior, hasta que el muchacho los coloca cuidadosamente juntos.

Como puede deducirse de esta recurrencia, lo significativo no está tanto en la existencia del símbolo, sino en el trabajo que sobre él se realiza. Si consideramos que se trata de unos objetos bastante alejados de la propia ficción, todavía valoraremos más el régimen de transformaciones y rentabilidades que Murnau impone sobre ellos. En pocas palabras, todo sím-



56. Tartuff.

bolo es un problema de puesta en escena, inseparable de su planificación y sometido a la mirada que lo contempla, sea ésta interna a la diégesis o externa respecto a ella.

Otro instante del film merece por su sutileza que nos detengamos. A su llegada al hogar, Orgon se halla incomprendiblemente transformado. Elmire, su esposa, dice no reconocerlo. En su primer encuentro, una alternancia plano/contraplano expresa el contraste entre sus actitudes recíprocas: ella, deseosa de abrazar a su marido; él, en cambio, extasiado. Tal y como sucede con el hermosísimo flashback de Schloss Vogelöd, donde el marido pierde súbitamente el interés por el cuerpo de su esposa, aquejado de una inexplicable religiosidad y espíritu de renuncia, algo semejante ocurre aquí<sup>16</sup>. Elmire, intentando averiguar a qué obedece esta situación, asciende la escalera y atraviesa una puerta. La cámara permanece en el exterior, en un campo vacío, hasta que la puerta vuelve a abrirse. Pensativa, con una irrecognocible lentitud de movimientos, abandona la escena. Algo ha producido su rotundo cambio de actitud en el interior de la habitación, pero ello ha sido sutilmente escamoteado. Movida por este desconocimiento, Elmire busca un objeto en el que reconocer a ese marido amoroso que un día fue el suyo, y lo encuentra en un pequeño portarretratos que guarda siempre en su pecho. La imagen plana del ser amado luce en este ligero y pequeño detalle. Un plano subjetivo así nos lo muestra. Primer plano de Elmire que sonríe amorosa. Nuevo primer plano del retrato sobre el que el llanto de la esposa deposita una lágrima que se desliza lentamente enturbiando el rostro de felicidad. En primer plano, Elmire lo besa ahora con pasión. Un picado inmediato nos la muestra desesperada, consciente de la pérdida que ha sufrido.

Para acabar, bien serviría recoger algo que dejamos a medio decir poco más arriba. En efecto, mencionamos la lentitud de los movimientos de la esposa decepcionada, su anterior y activa movilidad. En un elemento de apariencia tan marginal también Murnau ha depositado un sentido profundo. En efecto, porque la parsimonia de los movimientos de Tartufo parecen insinuar otro ritmo, otro universo, hasta el punto de que éste logra contagiar a Orgon. Son ejemplos de una curiosa detención del tiempo sus descensos por la escalera, siempre en actitud de oración o meditación. Pues bien, todo ello funciona precisamente para hacer más notorio el contraste con su bestialidad final. Conducido a la habitación de Elmire, realmente engañado en esta ocasión, bebe, se lanza brutalmente sobre la cama, se arranca los vestidos de encima, imponiendo un ritmo impregnado de insoportable animalidad. También, en consecuencia, en estos elementos rítmicos Murnau imposta los más elevados sentidos.

<sup>16</sup> Véase nuestro análisis en el capítulo decimosexto.

Por todo esto, Tartüff demuestra, al menos si se procede a un estudio minucioso de su puesta en escena, cómo el marco genérico en el que se inscribe, el proyecto espectacular y económico en el que quiere colocarlo la U. F. A. y el aspecto retardatario que parece reflejar, son rápidamente doblegados en beneficio de otros objetivos que emergen desde el interior del texto, que, tal vez, no sean perceptibles a una visión apresurada, pero que, desde luego, se imponen con brillantez si nos tomamos la mínima molestia de analizar su montaje. Desde este punto de vista, las investigaciones aquí realizadas son perfectamente coherentes con los objetivos narrativos ya generalizados en el film alemán de estos años. Todo este envoltorio, sin embargo, no sólo demuestra la aparente dificultad para penetrar su valor, sino también ratifica que Tartüff no es en manera alguna un film corriente en la producción alemana de 1925 o 1926.

## Las comedias de Lubitsch

No representa ningún descubrimiento notorio sostener que la contribución de la comedia a la pantalla alemana fue en líneas generales bastante prescindible. De muy escaso valor en las primitivas manifestaciones de Bolten-Beckers, chabacana en las comedias berlinesas a partir de 1924, sujeta a las más inexplicables y disparatadas mezclas con los musicales a comienzos del sonoro, donde adquiere el rango de gran espectáculo —como tendremos ocasión de detallar más adelante—, tan sólo destacan como una potente luz algunas producciones firmadas por Ernst Lubitsch o algún extraño film como *Die Finanzen des Grossherzogs*, dirigida por Murnau. El primero —como ha podido comprobarse en páginas anteriores— combinó, hasta su partida definitiva a los estudios americanos en 1923, sus inmersiones en los films de trajes y exóticos con sus pantomimas o incluso sus *Kammerspiel-filme* (tal parece ser el caso de *Rausch*, 1919, del cual no se conoce copia alguna) y todo ello con el género que más reconocimiento le valdría: la comedia. Dos films merecen particularmente nuestra atención, ya que resumen todo el trabajo efectuado por Lubitsch en la comedia durante este período y acaso de lo poco recuperable por la historiografía de este género en la Alemania weimariana. Ambos fueron rodados el mismo año de 1919 y estrenados respectivamente en junio y diciembre. Nos referimos a *Die Austernprinzessin* y *Die Puppe*.

## Gag, situación y estructura

La escena se abre sobre el rostro, enmarcado en un iris, de un magnate americano, Quaker. Su boca luce en acusada profundidad un enorme puro. Mueve los labios en señal de hablar. Contraplano: multitud de secretarias teclean las órdenes en sus máquinas de escribir. Vuelta al plano anterior, pero ahora con un ligero cambio: el iris ha desaparecido y vemos el rostro abotargado y basto del jefe rodeado de multitud de criados, todos ellos uniformados, que le sirven y le quitan alternativamente el puro de la boca, le dan a beber una taza de café, le limpian las comisuras de los labios, mientras él sigue dictando y, de nuevo en contraplano, las secretarias bajan a un mismo tiempo sus cabezas para escribir y, en seguida, al unísono las alzan para, atentas, escuchar a su mandamás. Es así como da comienzo *Die Austernprinzessin*. Y esta situación, sin más detalles ni apoyo de las palabras, sirve para definir de qué modo prepara y coloca Lubitsch sus gags visuales: añadiendo en cada plano una sorpresa respecto a las expectativas formadas por el espectador.

Ahora bien, si profundizamos algo más en la mecánica de la comicidad, no tardaremos en descubrir que el film se sostiene sobre dos formas de gag distintas, bien que complementarias: una de ellas, de carácter momentáneo, repentino, es definida por una situación, un malentendido instantáneo o una mirada equívoca. Pero, en todo caso, sin continuidad alguna. Otra, mucho más elaborada, consiste en un matemático cálculo que permite a un gag



57. Die Austerpizessin.

continuar a través de nuevas transformaciones todas ellas imprevisibles, pero construidas minuciosamente a partir del primer malentendido. Son éstas, con prolongaciones inesperadas, responsabilidad inicial del guión, pues su complicado desarrollo, su juego de decepción de expectativas y formulación de otras nuevas exige una correcta trabazón estructural. Estas técnicas, por tanto, van entrelazándose y tejiendo una virtuosísima combinatoria, a cada momento de la cual surge una nueva agudeza. Ahora bien, para mejor describir el sentido de ambas técnicas de la comicidad, por supuesto complementarias, será necesario repasar antes la estructura sobre la que se construyen. Vayamos, pues, con ello.

La hija del multimillonario Quaker, empresario de ostras, lee en el periódico la noticia del reciente matrimonio de otra muchacha — la hija del rey del betún — con un conde y empieza a destrozarse la casa entera hasta que su padre le promete comprarle un príncipe, tan superior al partido de su compañera como corresponde a la diferencia entre las ostras y el betún. Encargado un agente matrimonial de efectuar a toda velocidad la transacción, propone como marido a un arruinado príncipe bien parecido. El criado y amigo de su alteza se presenta en la mansión del magnate, pero cansado de esperar y sin haberle sido otorgada la palabra ni por una sola vez, se ve casado con la muchacha en nombre del príncipe. Pero Ossi, pues la actriz Ossi Oswald conserva su nombre, forma parte de un club contra el alcoholismo en cuya sede conoce al príncipe Nucki en estado etílico avanzado. Ajeno a todo lo sucedido y a los trámites emprendidos, Nucki se deja querer por la caprichosa muchacha quien, puesto que se siente atraída por el apuesto señor, se lo lleva a su habitación (sic) hasta que Josef, el criado, les demuestra que, en realidad, son marido y mujer.

Esta sencilla situación de enredo, algo torpe, por otra parte, en ciertos engarces, no tendría mayor relevancia si no fuera por el carácter visual que imprime Lubitsch a sus gags sin evitar los más groseros o incluso deleitándose especialmente con ellos. Así pues, la presentación de los personajes ya expresa esta capacidad visual de la que hablamos. Hemos relatado la de Quaker. Veamos la de su hija. Ossi es introducida en pleno ataque de ira rompiendo todo objeto, diminuto o gigantesco, de su habitación. Cuando ya nada le queda por destruir, queda ensoñadora reposada sobre la mesa, como presa de una repentina melancolía. Sólo

entonces sabremos la causa: la boda que ha despertado sus celos. Al arrancarle la promesa a su padre, todo resto de melancolía habrá desaparecido y su contento es tan grande que «sería capaz de destrozarse la casa entera»... y, efectivamente, la emprende feliz con el escritorio y los sillones. En un golpe maestro, el gesto de Ossi representa lo contrario de lo que esperábamos. Igualmente, el príncipe aparece ante nuestros ojos lavando su ropa interior con destreza digna de encomio y reveladora del tiempo dedicado a estos menesteres. Alertado por la visita del agente matrimonial, debe pedir prestada la camisa a su criado y desmenujar una suerte de trono real que tiene escondido en la habitación para estos menesteres.

Por demás, muchas son las situaciones chistosas, tales como el defectillo que presenta el hombre que propone como marido el agente matrimonial a una mujer. Ya que el dinero que la vieja está dispuesta a invertir es escaso, el marido es bizco. Por sólo enumerar algunas más del más puro sabor chabacano, Ossi hace cursos intensivos de mamá echando polvos de talco al muñequito cuando descubre con entusiasmo lo mono que es el culito; Josef, convertido en «marido» de Ossi, entra a saludar a su suegro y lo único que encuentra de éste es su voluminoso trasero, etc.

## La matemática del gag

Pero es la maestría de Lubitsch en el tratamiento de los encadenamientos de gags lo que resulta de un refinado manierismo y una increíble agudeza. Veamos un espléndido ejemplo. Josef, el criado del príncipe Nucki, se persona en nombre de su majestad en la mansión de los Quaker. Los innumerables sirvientes lo hacen esperar en una amplia habitación hasta que pueda ser recibido. Solo en este gran salón, Josef admira los lujos de la decoración, tal vez relamiéndose del posible futuro que le aguarda a su señor en el caso de llegar a un acuerdo y, por extensión, a sí mismo. En otro lugar, Quaker da órdenes de no ser despertado de su sagrada siesta hasta tanto los supuestos amantes hayan llegado a un acuerdo económico. Por su parte, Ossi, alertada y contenta con el anuncio de la visita, se dispone a acicalarse a fin de estar presentable y encantadora para la entrevista. De nuevo, volvemos junto a Josef, que, solo, se pasea por la habitación. Los sirvientes, por su parte, acolchan con múltiples cojines el cuerpo de Quaker que cae dormido. Mientras tanto, Ossi se desnuda para tomar el baño de rigor. Josef, impaciente, mide los pasos de la habitación de parte a parte. Vuelta a la toilette de Ossi y, ahora, Josef hace lo propio en dirección al fondo. Cuando Ossi parece preparada para presentarse, se abre majestuosa una puerta y tras ella advertimos una multitud de damas de compañía describiendo un pasillito que la conduce hasta una bañera.

Josef sigue circulando cada vez más inquieto a lo largo de la habitación. Quaker, desde su sillón, bosteza con la grosería que le caracteriza. Ossi todavía repleta de espuma y gozando del baño como si su impaciencia inicial se hubiese repentina e incomprensiblemente atenuado. Josef ahora sigue con los movimientos de sus pies el dibujo de los baldosines del suelo. Nueva espera y volvemos al criado que va marcando con sus pasitos la figura de la flor descrita en el pavimento. Nuevo montaje alternado y, ahora ya, entusiasmado en sus saltos, Josef juega como al sambori. Cuando, por enésima vez, y después de la demora de Ossi, regresamos junto a él parece convertido en un niño. Ossi, por fin, da la impresión de estar preparada. Josef da ahora vueltas a la mesa redonda situada en el centro de la habitación. Nueva alternancia y Josef juguetea como si de una cuerda se tratara con el cordoncito de llamar a la servidumbre. Al estirarlo, saltan bruscamente infinidad de criados sobre él y le indican con acritud que continúe esperando. Ossi prosigue sus masajes con cuidado y, cuando ya se halla dispuesta y penetra radiante en la sala, encontramos al pobre Josef en estado total extenuación, desplomado sobre el sillón.

Los gags que responden a este mecanismo son en realidad bastante frecuentes y suceden, por ejemplo, en el curso de la boda «íntima», atiborrada de camareros, cocineros, invitados, todos ellos moviéndose a golpe de silbato y luego, de golpe, invadidos por la ola de «foxtrot» que arrebató a la orquesta, a su director, al mismo multimillonario, a todos los invita-

dos, a la bruta de Ossi, mientras Josef, el supuesto marido, no levanta su mano del plano y come a brazo partido. El valor, en suma, de estos gags deriva de su puro visualismo, pues no siendo en este caso problemas de guión en un sentido estricto (no es fundamental para la estructura de la película) tampoco se limita a lo momentáneo de la comicidad. No nos detendremos en la casuística, pero sí merece la pena estudiar uno de los más elaborados desde el estadio del guión.

Conocedor de los caprichos de su hija y sus brutales reacciones cuando algo no es de su agrado, Quaker permanece impasible ante sus destrozos y responde inflexible: «Esto no me impresiona». Es esta frase una isotopía que recorre la película entera surgiendo su comicidad del contraste entre la brutalidad de la muchacha y la indiferencia del padre. Pero el sentido último sólo se obtiene cuando este motivo se cruza con otro plenamente visual, tan visual que sería mejor caracterizarlo de *voyeur*. Y es que desde la pronta ceremonia entre Ossi y Josef aparece —¿cómo no?— el motivo de la habitación de la muchacha. Ebrío hasta el extremo, Josef es conducido hasta su habitación que —curiosa casualidad— no es la misma que la de su esposa. Puesto que no quiere separarse de ella en tan estimulante momento, es precisa la mediación de un fámulo para disuadirlo. «¡Qué lástima! —se lamenta—. Hoy me sentía muy inspirado». Y mira a través de la cerradura cómo se desnuda la mujer. Cuando el pasillo queda desierto, otro individuo desciende con sigilo las escaleras y, sin hacer el menor ruido, dirige sus pasos a la puerta del dormitorio de Ossi. Es su padre que, al mirar, sólo advierte a su hija agarrada a un oso de peluche. Lógicamente no entiende si ha habido metamorfosis, desaparición o animalismo.

Al mismo lugar, es conducido Nucki en estado de embriaguez y, como quien no quiere la cosa, Ossi lo deposita en su cama. Josef, sin duda todavía «inspirado», vuelve a sus trece y espía por la cerradura. En plano subjetivo, vemos la cama y un hombre tumbado de espaldas contra ella en estado sumamente sospechoso. Es éste un auténtico toque de Lubitsch. Nucki, al despertarse con la comprensible amnesia, descubre unos pantalones que no parecen suyos. No, en efecto, se trata de la ropa interior de Ossi y, sin saber por qué, los guarda en su bolsillo. Ossi, al llegar, inicia una malintencionada conversación, repleta de sentido lateral:

- ¿Sabe dónde se encuentra usted?
- ¿En su casa?

58. Die Austerpizessin.





- ¿Sabe quién soy yo?
- ¿Sabe que besa de modo muy sugestivo?
- ¡Cómo se atreve!
- ¡Por favor!
- (Se besan).

Ambos lloran y él se seca las lágrimas con los pololos de la chica. Es claro que esta conversación había de ganar en lo indirecto con la sutileza que permite el sonido. Pero lo curioso es el final que Lubitsch le impone. Una vez que Josef ha deshecho el equívoco, se celebra el festejo matrimonial verdadero e íntimo. Sentados alrededor de una mesa cenan padre, hija y yerno. Por debajo de la mesa, el pie de Nucki tropieza con el de Quaker, pero es claro que no es a éste a quien busca. Sigue su intentona hasta acariciar el de la mujer. Por arriba, mientras el padre devora a mandíbula batiente, la pareja se hace guiños. Y, en efecto, salen los dos presurosos amantes ante el desinterés del padre. ¿Desinterés? De eso nada. Pues en seguida descende de nuevo las escaleras y, como buen mirón, espía a través de la cerradura. La pareja se encuentra en la cama en contacto visible hasta que el príncipe apaga la luz. Quaker brinca ahora gozoso: «¡Esto sí me causa impresión!». Auténtico Lubitsch.

## El chiste y lo siniestro

Lubitsch mismo aparece en escena. Cara a nosotros, abre una cajita de donde extrae los utensilios que, a modo de recortables, le sirven para poblar el decorado pintado de un paisaje vacío. Después de ambientarlo de modo naïf con las copas de unos abetos, los troncos de los árboles y una sencilla casita, la cámara nos permite aproximarnos, mediante un raccord en el eje, al hecho en apariencia decisivo: la incorporación de lo humano. Dos muñequitos, uno masculino y otro femenino, son dispuestos en el interior de la casita y, una vez concluida la operación, la imagen funde en negro. El escenario está preparado, el demiurgo ha colocado sus piezas o, mejor, sus juguetes, ha desaparecido y la escena puede muy bien abrirse de nuevo. Henos, pues, mirando frontalmente a este escueto decorado. Dos personajes, aquéllos que Lubitsch acababa de colocar en el interior, salen de la casa perfectamente animados y, por supuesto, entrando en colisión figurativa con lo plano del decorado. Pero, tal vez la pendiente que nace en la puerta es demasiado fuerte, y el adolescente se desliza por la rampa hasta caer —raccord en el movimiento— en el interior de una balsa mojándose por completo. Suplica entonces al sol que salga y le sea posible secarse. Un astro de juguete, dispuesto con telas pintadas sobre el mismo decorado, aparece y, efectivamente, el deseo es complacido.

Es así como da comienzo *Die Puppe*, la película preferida por su autor y acaso —como algunos sugieren— la que mejor condensa su «arte poética». Es fama en determinados círculos que este gesto inicial del demiurgo en el prólogo colocando su decorado de juguete pudiera ser sabrosa parodia de la oleada de los films «expresionistas» o caligaristas, plagados de telas pintadas que hacían furor en la época. Desde luego, no se debe ir tan lejos en la comparación, pues muchas de estas afirmaciones resultan difíciles de probar a los historiadores. La cuestión es que *Die Puppe* se estrenaba el 4 de diciembre de 1919, mientras el inaugural *Das Cabinet des Doktor Caligari* lo sería en febrero de 1920. Parece, pues, poco probable que el punto de referencia del cineasta berlinés fuera esta corriente que únicamente se acomodaría y repetiría con posterioridad al *Caligari*. Sin embargo, las concomitancias que presentan ambos films son más que llamativas y resulta difícil resignarse a reconocer que sólo el azar las produjera. Así, la figuración del camino o encrucijada al que desemboca Lancelot al huir de sus pretendientes es sospechosamente semejante a aquel que continúa la persecución de Cesare en el film de Robert Wiene; en ese mismo lugar, se produce el encuentro con un personaje demoníaco, provisto de una iconografía altamente tipificada (sombrero, bastón y apoyadas reverencias); las telas pintadas, por demás, cubren por completo la entrada de la oficina del pintor y, *last but not least*, Hilarius atraviesa en estado de sonambulismo los tejados de la ciudad.



59. Die Puppe.

Ahora bien, en realidad poco importa que el punto de referencia fuera Caligari, hecho altamente improbable. Lo que sí resulta evidente es que Lubitsch toma al asalto para su parodia una buena parte de los motivos de la iconografía romántica que había sido ya resucitada, aun cuando con un tratamiento especial y menos hermético, en los films demoníacos anteriores a 1919, al tiempo que podía visitar y jugar con aquellas tendencias fantásticas que se expresaban sin ambages en los seriales cinematográficos alemanes, a diferencia de sus correspondientes franceses, italianos o americanos. Y en el lugar central de todo lo dicho se encuentra la más arcana expresión de la tradición romántica: el sentimiento de lo siniestro.

Y es que el tema adaptado libremente por Lubitsch junto a su antiguo colaborador Hans Kräly a partir de Willner posee unas claves que ya hemos reconocido con anterioridad en los cuentos de E. T. A. Hoffmann y en buena parte de los relatos fantásticos del romanticismo alemán. Veamos en qué sentido lo alberga y le da forma la trama de *Die Puppe*. El joven y tímido Lancelot debe contraer matrimonio por indicación de su anciano y moribundo tío a fin de recibir una considerable herencia. Al anuncio del pregón acude tal cantidad de aspirantes al tálamo que Lancelot, más que temeroso, aterrorizado no ve más solución que huir despavorido, refugiándose en un convento donde gruesos monjes viven separados de la civilización. El prior acepta ocultarlo hasta que, unos días más tarde, llega hasta el convento la noticia de la recompensa de 300.000 francos por la reaparición de Lancelot; entonces, los astutos monjes le proponen una solución conveniente para todos: se casará, efectivamente, pero lo hará con una muñeca. De este modo, el dinero habrá sido obtenido y los monjes recibirán su parte del botín por contribuir a la buena acción; no obstante, el contacto tan temido por el protagonista con la mujer no tendrá que producirse.

Y, así las cosas, se presentan en el gabinete de un pintor llamado Hilarius quien, según parece, ha diseñado y construido una muñeca automática según el modelo de su hija. Mientras el prior, Lancelot e Hilarius negocian, el travieso ayudante del pintor destroza por error la muñeca y, dada la terrible situación creada y las ganas de farsa de la hija, ésta acepta de buen grado ocupar el lugar de la muñeca. Es aquí donde nace la equívocidad que habrá de durar

hasta el final de la película. Después de la boda, Lancelot se lleva la muñeca al claustro donde, por supuesto, no se permite entrar mujeres. La ilusión de la moza y su increíble dinamismo revolucionan a los monjes que bailan desaforados hasta que el prior, escandalizado, debe poner orden. La muñeca sale corriendo y se presenta en el dormitorio de Lancelot, donde después de algunos equívocos, acabará por deshacerse el malentendido y trabarse el sobreentendido.

Muchos de los rasgos que aquí aparecen parten del universo siniestro del romanticismo, para, con un palpable exceso de subrayado, invitar a la risa. Así, la misma iconografía del pintor Hilarius se muestra grotesca, con sus larguísimos cabellos en punta como si hubiese recibido un susto. Pero, sobre todo, el motivo más sólido heredado del romanticismo es el de la autómeta. Es de sobra conocido aquel célebre cuento analizado por Freud en su texto de 1919 —«Lo siniestro»— que lleva por título *Der Sandmann* (El hombre de la arena) en el cual el delirio del estudiante Nathaniel halla una actualización en la observación y prendimiento de la muñeca Olympia. Por supuesto, Nathaniel admira electrizado a esta mujer cuyos rudos y cortantes rasgos y sólidos movimientos le mantienen incomprensiblemente apesado<sup>17</sup>. En pocas palabras, el automatismo en lo humano y el reconocimiento de lo humano en lo inerte son ambos fenómenos que despiertan el sentimiento de lo siniestro, pues parecen remontarse a un período en el que lo inerte y lo humano no se hallaran plenamente diferenciados abriendo una perspectiva incierta en los límites mismos de lo humano. Ahora bien, para que un film o una novela sean capaces de reconstruir esta sensación en el lector o espectador, es preciso que utilicen la técnica narrativa a fin de colocarlos ante la incertidumbre de los hechos, o, mejor aún, ante la aparente ambivalencia de los mismos. Es necesario, en otros términos, que el lector o el espectador participe de las mismas dudas e incomprensión en la que vive el personaje y narrador, que ocupe su lugar y reconozca la oscuridad que actualiza esta duda. No insistiremos en esto, pues ha sido detallado en otros capítulos de este libro. Lo que sí es inevitable analizar aquí es cómo Lubitsch dispone sus elementos, pues de su construcción depende que esta sensación siniestra se diluya en beneficio de la agudeza cómica. En consecuencia, si esto es así, habrá que acabar explicándose cómo está construida esta situación cómica, pues parodia y comicidad no tienen forzosamente por qué coincidir.

Tomemos, para contemplar de cerca estos mecanismos, una situación del film. En casa de Hilarius se encuentran por un momento cuatro personajes distintos: Ossi, la chica, ya ocupada en sus menesteres de autómeta, Hilarius, presentando con entusiasmo y orgullo el resultado de sus investigaciones al atribulado hombre; el niño, temeroso de que su gamberrada pueda ser descubierta, y Lancelot, ajeno tanto a la novedad de la muñeca como a los equívocos que le esperan. Dadas las condiciones que preceden a la situación referida, las funciones de todos estos personajes, antes de su encuentro, han debido ser deslindadas por el guión, según acabamos de comentar. La muñeca, por tanto, es el centro nodal de equívoco, pues entra y sale del juego, se comporta ora como muñeca, accionada por un refinado automatismo, ora como humana, incontrolada por el mecanismo. Y un personaje conoce e interpreta el juego ante el desconocimiento de los demás. Hilarius, por su parte, desconoce el trueque y, sin embargo, cree comprender y explicar todo movimiento de la muchacha. El niño, por su parte, causante del dislate, puede a un tiempo reír de la confusión de los demás y temer el fatal descubrimiento. Lancelot, por último, es potencialmente capaz de extrañarse con cualquier comportamiento, sea maquinal, sea humano. He aquí definido el campo de operaciones y los peones con los que puede investigar la situación, desplazándose de la posición de un personaje a la del otro y, en consecuencia, movilizándolo la risa ante la extrañeza de alguno de ellos. Ahora bien ¿por qué es posible esto? Pues justamente porque junto a estos cuatro personajes que representan cuatro posibles puntos de vista en la secuencia, en cuyos saltos y desplazamientos están los equívocos, hay un último punto de vista que lo conoce todo y se alía alternativamente con cada uno de los personajes, con su saber y su ignorancia, con sus dudas y sus juguetes. Y éste es el espectador. Se comporten como se comporten los personajes, la equívocidad será inevitable siempre que se activen debidamente los guiños al espectador. Y esta situación puede ser cambiante.

<sup>17</sup> El texto de E.T.A. Hoffmann aparece incluido en el volumen traducido al español por Carmen Bravo-Villasante, *Cuentos I*, Madrid, Alianza, 1985. En este mismo libro se encuentra otro texto significativo desde este punto de vista: «*Los autómetas*».

Aquí tenemos, pues, lo que en la sensación siniestra se había conseguido por el fiel enganche del espectador al punto de vista del personaje, siempre ambos en régimen de exterioridad respecto a los hechos. La equivocidad surgía de que éstos eran contemplados desde un lugar determinado, ignorando otros puntos de vista igualmente posibles y, así, podía resultar confuso e inexplicable lo sucedido. Pero lo que en la disposición del enganche del punto de vista resulta siniestro, es aquí fuente de risa y, por la disposición de los saberes, tanto más objeto de risa cuanto más desplazamientos puedan producirse entre los distintos conocimientos y más torpezas puedan cometer los personajes.

Pasemos ahora a una nueva situación, la que concluye la película, pues ésta se origina en algo semejante a lo examinado y encierra, además, una nueva interpolación que ya hemos advertido a otro propósito en las películas de Lubitsch. Lancelot se presenta en su habitación del claustro. Para su sorpresa, la cama está ocupada por la maliciosa e inmóvil muchacha bajo la apariencia de muñeca. Lancelot cree que se trata de una gentileza del prior (sic). Por vez primera, este tímido hombrecillo mira a la muñeca con obscenidad: «¡Lástima que sólo seas una muñeca!». Y comienza a desvestirse. La astuta muchachita da un grito. Lancelot incomprendiblemente da la sensación de alegrarse. La toma por un perchero y cuelga sobre ella sus ropas. Ella, entonces, se mueve. Lancelot duerme y la descocada muñeca se le echa encima besándolo. Lancelot duda seriamente en este instante, pero la chica recupera su rigidez y vuelve a actuar como si de una autómatas se tratara. Es entonces cuando un inofensivo ratoncito hace su aparición y lo femenino que hay en la muñeca acaba por desvelarse y desatarse sin control... Un gallo pintado canta. Es la mañana. La éklipsis no deja lugar a dudas y hombre y muñeca o, si se prefiere, mujer y hombre, abandonan radiantes de felicidad el convento.

## Apostilla sobre el gag

La grosería de muchos gags de Lubitsch tiene el mismo origen que la obscenidad y descoco de sus situaciones. Y es que Lubitsch realiza sus películas sobre unos motivos de comicidad anclados en el vaudeville y mantiene un tono de opereta reconocible. Tal vez repasando los sketches de Karl Valentin u otros más propios de cabaret podríamos obtener un ilustrativo complemento para desarrollar nuestras ideas en una vertiente que consideramos altamente productiva. Así las cosas, los gags de *Die Puppe* son incluso mucho más sagaces y visuales que muchos de la exagerada *Die Austerprinzessin*, pese a mantener su misma lógica. Insistiendo en esta capacidad visual inmediata y para distinguirla de la recurrencia al diálogo y a la palabra señalaremos rápidamente algunos brillantes gags del film.

Llega al convento la notificación de los 30.000 francos de recompensa que ofrece el barón de Chanterelle por la recuperación de su sobrino Lancelot. Este queda extrañado y se siente descubierto. Desconociendo en qué manos está, dirige su mirada a los monjes y ve que éstos, todos al unísono, se encuentran calladitos, desviando su mirada y haciendo puñetas con los dedos. Es evidente que se están relamiendo con la recompensa. Ningún cartel es necesario y la comicidad surge de lo inesperado del salto: la pregunta que Lancelot se hace obtiene otra respuesta adicional, pues añade la secreta, pero evidente, intención en los monjes. En otro lugar, la llegada al convento presenta al regordete prior comiendo opíparamente y con la misma ansiedad que lo hiciera Enrique VIII. Caritativo, entre bocado y bocado y sin quitar su vista de los manjares, ofrece al visitante un mendruguito de pan. Ahora bien, estos gags caracterizados por su tono sintético vienen acompañados de otros menos refinados, tales como la luna de papel que se monda de risa ante las argucias de Ossi o los besos que ésta reparte. Lo dicho es prueba de que el gag, la estructura paródica y el juego con lo lateral son tres rasgos combinados que hacen, con desigual profundidad, pero siempre con verdadero interés, la comicidad de Lubitsch.

## Capítulo duodécimo: PARAMETROS DEL INCONSCIENTE. LO SINIESTRO DECORATIVO, LO PULSIONAL Y EL SIMBOLO DEL PSICOANALISIS

### Claves decorativas del inconsciente

No habría que insistir a estas alturas demasiado ni, desde luego, convencer a nadie de que el cine alemán tomó a su cargo la temática romántica del inconsciente. No obstante, en esta misma expresión viene condensada la equívocidad de su tratamiento, si advertimos que, cualesquiera que fueran las intuiciones y licencias poéticas permitidas con anterioridad de su tratamiento en términos estrictos el inconsciente sólo puede abrirse como temática en el siglo XX y después del descubrimiento freudiano. En el curso del siglo anterior, este oscuro objeto todavía no nombrado y, por tanto, inexistente en un sentido riguroso, es intuído de un modo impreciso y oscilando entre ciertas claves del pensamiento primitivo y su transcripción formal a la misma estructura del sujeto. Esto no podría extrañar, desde una perspectiva teórica consecuente, sobre todo si tenemos en cuenta que hacia 1915 el propio Freud había llamado la atención con agudeza sobre las coincidencias entre el pensamiento primitivo, tal y como fue revelado por la antropología, el mundo infantil y la vida psíquica del neurótico. Lo cierto —lo hemos visto en otro lugar— es que, dado que todas estas coincidencias son de estructura y, más concretamente, de estructuras simbólicas y de lenguaje, no parece dudosa la intuición de ellas en períodos en los que la certeza en el valor central del sujeto empieza a flaquear.

Ahora bien, del reconocimiento de las semejanzas formales recién apuntadas al estudio científico de su carácter estructural media tanta distancia como la que separa la emergencia de lo incognoscible durante la literatura fantástica del siglo XIX de la constancia del discurso inconsciente tras el asentamiento del Psicoanálisis. Pues bien, este trabajo estructural con el lenguaje primitivo ya quedó claro en su aspecto demoníaco, donde sin lugar a dudas obtiene un mejor desarrollo y, en sus más altas cimas, logra formalizar un discurso abiertamente metafórico, construido sobre las fuentes del pensamiento analógico (así, como veremos más adelante, funciona *Nosferatu*) o elabora un discurso fracturado, expresión de la escisión de sus personajes, demiurgos o narradores delirantes (así opera, por ejemplo, *Das Cabinet des Doktor Caligari*). Pero no nos referimos a ello en esta ocasión a esto. También en el tratamiento infructuoso de lo siniestro, en las referencias al sueño y la ubicuidad enunciativa que éste sugiere, en el programático deseo de investigar el funcionamiento del símbolo tal y como lo trata el psicoanálisis o el poder inexorable o irrefrenable de los instintos, en todo ello —decimos— también se advierte el interés de estos temas y su vigencia. Por ello habremos de someter en este capítulo a estudio films cuya convergencia sólo radica en una referencia vertebral a algunos fenómenos del inconsciente. ¿Qué duda cabe de que no es éste el único parámetro por el que pueden ser estudiados, como viene ocurriendo en todas nuestras agrupaciones? Y, por otra parte, tampoco se nos oculta que otras muchas manifestaciones son igualmente perceptibles en films distintos, clasificados en otro lugar.



60. *Phantom*.

<sup>1</sup> El mismo Richard Oswald dirigió en 1932 un film sonoro con el mismo título en el que se incluían nuevas versiones de dos episodios: *The Black Cat*, de Poe, y *The Suicide Club*, de R. L. Stevenson, junto a un tercero.

<sup>2</sup> La temática del fantasma es explícita en el título del film de F. W. Murnau *Phantom* (1922), que relata el proceso psíquico de Lorenz Lubota, individuo de vida anodina, desde que se ve arrollado por el carruaje de una desconocida de cuya imagen no puede desembarazarse.

Es, sin embargo, la distancia respecto a lo demoníaco y respecto al hermetismo metafórico de la escena lo que nos ayuda a practicar exclusiones, teniendo en cuenta que pese al gusto por lo fantástico y a la contemporaneidad del discurso psicoanalítico, el film alemán vaciló, salvo en contadísimas ocasiones, entre un impreciso énfasis puesto sobre todo aquello que se le escapa a la conciencia o al dominio racional del sujeto (decir inconsciente sería demasiado aventurado, desde esta óptica) y una referencia cada vez más explícita a la vulgarización del psicoanálisis. Si el primero remite a la corriente fraguada en el romanticismo alemán y dotada de valerosos continuadores, la segunda parece más acartonada, como era fácil imaginar al tratar de aplicarlo a los textos artísticos. Pero, de hecho, sólo un film, que nosotros conozcamos, se situó abiertamente en el segundo extremo, inclinándose la mayoría de los restantes mucho más cerca de ese demonismo impreciso de origen romántico. Omitimos también en este capítulo, pero recomendamos que se tenga en la mente, la representación general de los sueños y los delirios. Esto es frecuente desde *Raskolnikow* hasta *Das Wachsfingernkabinett*, desde *Der letzte Mann* hasta *Überfall*.

Hecha esta salvedad, estudiaremos, en primer lugar, un film anterior al mágico año fundacional 1919. Se trata de cuatro historias aglutinadas bajo el título de *Unheimliche Geschichten*, película dirigida por Richard Oswald en 1918<sup>1</sup>. La procedencia fantástica de sus modelos literarios y la inscripción del film dentro y fuera a un mismo tiempo del cine de género, sirve para descubrir en él sus notables insuficiencias. En segundo lugar, revisamos una especie de juguete sumamente curioso con la temática de los instintos. Se trata de *Schatten*, dirigido en 1922 por el americano educado en Alemania Arthur Robison según una idea original del dibujante y decorador Albin Grau. En este film, los instintos incontrolables quedan asimilados a la sombra, eterna representación del doble, y que a su vez engendra un doblete narrativo: la representación escénica de los instintos en estado puro organizada por un mesmerista a modo de «exemplum»<sup>2</sup>. En tercer lugar, un notable y muy ilustrativo intento de plasmar el tratamiento que el psicoanálisis freudiano hace del inconsciente a través de un proceso neurótico llamado a tornar comprensible tanto la elaboración onírica y la formación del síntoma como la misma cura en el análisis. Se trata de *Geheimnisse einer Seele*, dirigido por Georg Wilhelm Pabst en 1926 y contando con la activa participación, en calidad de asesores científicos y en contra de la opinión de Freud, de sus discípulos Hanns Sachs y Karl Abraham. Por último, no podía faltar un pequeño estudio de

*Die Büchse der Pandora*, film del mismo Pabst, que representa, fundiendo dos piezas teatrales, de Frank Wedekind, la máxima expresión de la destrucción sexual originada por lo que dio en denominarse la «mujer poliándrica».

## Entre la farsa y lo fantástico

*Unheimliche Geschichten*, el film dirigido por el prolífico Richard Oswald en 1918, tiene algo de farsesco junto a sus por lo demás fallidas intenciones de dar cuenta de categorías siniestras. Tal vez este carácter desigual obedezca a la amalgama de que consta. Tres primeros planos de los tres protagonistas del film se encadenan para, acto seguido, introducirnos, con la apoyatura de un cartel, en el relato marco: «Prólogo fantástico en la tienda de un anticuario». Un decorado de interior presenta una escenografía prieta, plagada de estanterías con libros antiguos por doquier, incluso sobre este espacio marcadamente teatral contemplando los objetos mientras un grotesco anticuario, cuyos ecos nos son ya bastante conocidos, brinca con gesto convulso a la vez que cómico. Al fondo de la habitación se distinguen tres grandes cuadros. El titiritero expulsa a todos los visitantes y salta jubiloso sobre las mesas. Cuando, en idéntico emplazamiento de cámara, la oscuridad se hace por fin en la estancia, tres planos sucesivos nos aproximan a los personajes que habitan las telas. Alertados por esta reciente proximidad, comienzan sus cuerpos a animarse. Nada, pese a todo, hay de inquietante en ello. Sus movimientos son naturalistas y tan sólo los ojos, abiertos y pintados, del filiforme Conrad Veidt, quien un año más tarde habría de convertirse en Cesare, el terrible sonámbulo de Caligari, parecen propicios a lo inquietante, cosa que no sucede con una cortesana aparentemente extrañada de un film histórico, que no cesa de agitar su abanico, y un recio hombrote. Los tres incorpóreos personajes abandonan, pues, sus posiciones en los cuadros para tomar al asalto la librería, asustar al grotesco personaje y dar comienzo a la lectura de cuatro historias, todas ellas basadas en experiencias inquietantes.

Poco más, si no fuera el contenido de estas historias, nos convoca al estudio<sup>3</sup>. La planificación de las escenas es siempre rígida, basada en un plano de conjunto, por demás frontal, y con la cámara colocada ante unos personajes que suelen evolucionar casi siempre en interiores desprovistos, salvo en casos aislados, de profundidad. Tan sólo rompe esta equidistancia la incorporación de algunos primeros planos de los personajes, ora en los momentos en los que éstos hablan, ora en aquellos en los que la situación intenta dramatizarse por exigencias del tema. Nada de mediaciones, nada de oblicuidades, escasísimos *raccords*... Parece, en suma, evidente que el aspecto teatral que ofrece el film no es siquiera sentido como un problema: es más bien un principio general de planificación.

También en el aspecto narrativo la película observa una falta de flexibilidad más que notable. Los saltos temporales son regularmente confiados a carteles que con los consabidos «días más tarde», «al día siguiente», «años más tarde» o cualquier otra indicación de esta índole nos devuelven a los mismos decorados anteriores sin variación siquiera de movimientos y en los que —se supone— ha ocurrido el cambio. Dos «flashbacks» acompañan el primer episodio y en ellos las acciones se representan de un modo harto depurado para considerarlas bien embragadas con la historia lineal. En pocas palabras, *Unheimliche Geschichten* no llama precisamente la atención ni por su tratamiento de la planificación, ni por su dinamismo temporal, ni por ningún otro rasgo formal más, tal vez con alguna esporádica excepción sobre la que llamaremos oportunamente la atención. Su interés, en todo caso, parece residir en este *unheimliche* (siniestro) que anuncia su título y en la solidez de las fuentes literarias de las que parten los relatos.

## Historias enigmáticas: la lejanía de lo siniestro

La primera de estas historias aborda un tema realmente inquietante. A su paseo por un parque, un hombre descubre a una mujer golpeada por su marido, intercede en su favor y la

<sup>3</sup> Son estas historias: *The Black Cat*, de Edgar Allan Poe, *Die Erscheinung*, de Selma Heine, *Die Hand*, de Robert Liebmann, *The Suicide Club*, de Robert Louis Stevenson y *Der Spuk*, del mismo Richard Oswald. Esta última sirve de marco al resto.

muchacha le revela en sintético «flashback» la locura de su partenaire y las persecuciones a que la somete a fin de asesinarla. Por la noche, los fugitivos se refugian en un hotel, si bien en habitaciones separadas. El hombre sale más tarde a visitar a unos amigos y a su regreso, a las dos de la madrugada encuentra la habitación de la mujer desierta y con las paredes desconchadas. Su inicial extrañeza se disipa pronto ya que es consciente de haber ingerido algunas copas de más. A la mañana siguiente, sin embargo, la misma habitación presenta un decorado nuevo y sin restos visibles de presencia humana reciente. Según confirman todos los empleados, el individuo en cuestión se presentó solo en el hotel y ni siquiera la firma de la mujer figura en el libro de registros. Su investigación es infructuosa hasta que el comparsa de un coche fúnebre le revela el secreto en forma de un nuevo «flashback» de plano único: la noche anterior, la mujer falleció a causa de la peste y los encargados del hotel se deshicieron del cadáver y de toda prueba de su existencia.

Amén de la torpeza de los saltos entre las escenas, de la tosquedad de la planificación, sobre la que no será necesario insistir, y de la notable inverosimilitud que comprime tal cantidad de acontecimientos en apenas unas horas, bien es cierto que la extrañeza podía nacer o ser sugerida por este episodio. Incluso más, todas las claves para la emergencia del sentimiento de lo siniestro están presentes en el relato: lo extraño dentro de lo conocido, la sujeción al punto de vista del personaje que lo ignora todo. Sin embargo, la sensación de lo siniestro no tiene lugar en el episodio, precisamente porque de lo que se trata aquí es exclusivamente de la resolución de un enigma de tipo narrativo. Y ello porque para que exista la experiencia de lo siniestro —lo hemos visto ya en varias ocasiones— es necesaria la convergencia de dos fenómenos distintos: en primer lugar, que la situación planteada afecte al estatuto mismo del sujeto, a su certeza y a su constitución y, en consecuencia, pueda sugerir la incertidumbre de lo percibido; en segundo, que la imagen sea capaz de fracturar todo enganche a través de los significantes fantasmáticos, abriendo una brecha insalvable.

Claro que no todo el cine alemán supo resolver con brillantez esta doble exigencia, pues es evidente que lo siniestro suspende la lógica narrativa y, cualquiera que sea su duración, siempre es contradictoria con el film; en el caso aquí examinado, pese a todo, ninguna de las dos condiciones se cumple. Es aquí donde se plantea la diferencia esencial entre el sentimiento inexplicable de lo siniestro y el tratamiento narrativo del enigma: el primero no puede ser recubierto por explicación racional alguna, sino que actúa en la frontera de lo racional y, por tanto, postula una suspensión de lo verosímil en la que el sujeto espectador llega a estar implicado. No puede, en consecuencia, tratarse de un solo desconocimiento, de un enigma cuya resolución es susceptible de revelarse, aplazarse, encadenarse, etc. En cambio, el film sólo sitúa una laguna que la narración deberá acabar por rellenar. Para que lo siniestro actúe es, pues, necesario que el sujeto desconozca, pero también y sobre todo que reconozca algo en aquello que desconoce y, en su grado de mayor elaboración, la imagen deberá figurar los significantes que se abren a lo inexplicable. Ni lo uno ni lo otro, en suma, aparece en este episodio.

El segundo relato está inspirado en el célebre cuento de Edgar Allan Poe titulado *El gato negro*, tantas veces y tan torpemente llevado a la pantalla. Resulta sumamente curioso que el tratamiento del propio guión ya haya eliminado todo aquello susceptible de recrear la sensación siniestra. Si recordamos por un instante el relato de Poe, descubriremos que la sensación de lo siniestro nacía del riguroso encadenamiento delirante que el sujeto, narrador y protagonista, declaraba a su comienzo. Con gran acierto y precisión casi teórica, este narrador, al fin de sus días, momentos antes de su ejecución, reconocía: «Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de estos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido. Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos que *baroques*. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes: una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales».

<sup>4</sup> Edgar Allan Poe: «El gato negro» in *Cuentos/1*, Madrid, Alianza, 1970, p. 105, traducción de Julio Cortázar.



He aquí, pues, planteada la lectura del narrador: un individuo que ama de niño a los animales, pero cuyo carácter se va agriando y embruteciendo paso a paso y, pese a ello, de todos los animales domésticos que cuida en su hogar sólo un gato negro sigue gozando de su simpatía. Un buen día este animal, isla de contención de sus iras y única confirmación de la continuidad de los antiguos sentimientos, desata el odio contenido y logra acaparar todo lo que un día fue reprimido. Con minuciosa crueldad, el personaje le hace saltar un ojo. Y a partir de este instante está ya planteada la sucesión de repeticiones que el delirio del narrador interpreta de un modo causal evacuando, en consecuencia, cualquier lugar para el azar. Al crimen del gato sucede una siniestra representación de la culpa que el narrador no sabe leer (o mejor, que censura); más tarde, tiene lugar la serie de asociaciones: el encuentro con un nuevo gato, semejante al anterior, pero con un rasgo percibido como siniestro, pues este gato es tuerto. Así pues, el efecto producido por su criminal acto sobre el animal anterior, recubre a este nuevo como actualización pegada a un significante que no puede borrarse y reclama la entrada en funcionamiento de la cadena causal delirante. Sin embargo, es el azar el que produce esto tanto como la otra y sustancial diferencia que el observador intuye, pero no es capaz de concretar sino a efectos de una indicación de su esposa: la mancha blanca que lleva en el pecho el animal reproduce la imagen de un patíbulo.

Es obvio que no vamos a realizar análisis alguno referido al cuento de Poe, pero el episodio de *Unheimliche Geschichten* nada tiene que ver con esta compulsión aciaga a la repetición que veíamos en el relato. En una cervecería, un apuesto joven traba conocimiento con un empedernido bebedor a fin de enamorar a su bella esposa. Convertido en amigo de la familia, el mozalbate parece gozar de las atenciones de la mujer. Celoso, el marido la asesina en medio de un arrebato de locura emparedándola acto seguido en el sótano. Pues bien, el único tratamiento aceptable del montaje tiene lugar en la escena del sótano, cuando, alertada por el amante, la policía se presenta y la pared cede ante los hachazos de la ley. Una sucesión de primeros planos contribuyen a dramatizar la situación antes de que el gato sea descubierto emparedado en compañía de la esposa. Ni que decir tiene que este ligero juego del montaje corto de primeros planos nada tiene que ver con el espíritu que animaba el cuento de Poe.

Mayor interés reviste el tercer relato, *La mano*. El episodio se halla concebido en dos partes separadas por varios años. En la primera de ellas, dos hombres se disputan el amor de una mujer, se lo juegan a los dados y el perdedor aprovecha un descuido de su contrincante para estrangularlo. Un momento antes, la cámara, en el instante máximo de tensión ante el cubilete, focaliza la mano presta al juego. En el mismo instante en que desfallece, el moribundo levanta de nuevo su mano con gesto torvo y casi acusador. Sigue una larga elipsis y, muchos años más tarde, con motivo de una representación teatral a la que asiste la ya estable pareja, comienzan a sucederse una serie de alucinaciones en el asesino que acabarán por concluir en la venganza.

Y si decimos que el interés es mayor aquí, ello se debe a que la puesta en escena, pese a su primitivismo y frontalidad, muestra un considerable esfuerzo por plegarse al punto de vista del personaje, expresando así su vivencia de la persecución. Frente al escenario donde baila una muchacha, los ojos del criminal contemplan —en contraplano— una mano en sobreimpresión que se asoma por detrás de las cortinas; tras ella, el cuerpo entero de la víctima. Más tarde, con motivo de una sesión de espiritismo, la mano, ahora mutilada, del difunto se coloca junto a las que le arrebataron la vida, provocando el terror. El asesino lanza su garra con violencia sobre ella, pero en vano, pues la mano que acecha no posee sustancia y sólo él advierte su presencia. Más tarde, tras la invocación a los espíritus, la figura del perseguidor toma el cuerpo de un compañero de juego. Y, entonces, surge el verdadero delirio resuelto de modo irreal: la imagen de la víctima persigue en sobreimpresión a su antiguo verdugo, primero tras la ventana, luego en un primer plano que, cerrándole la huida, expresa con acierto el temor creciente y, al final, en una bella imagen del suelo donde van quedando marcadas las pisadas del amenazante perseguidor sin que ninguna figura sea perceptible. Ante los ojos (?) de la muchacha, en otra notable sobreimpresión apoyada por la profundidad de campo y un efecto de reencuadre, se consumará la venganza por estrangulamiento.

61. Unheimliche Geschichten.



Como acabamos de señalar, el valor de este fragmento radica en el intento, logrado al menos en parte, de traducir y formalizar la persecución del difunto desde el punto de vista delirante del asesino.

La última, por film, de estas «historias siniestras» está basada en el relato *El club de los suicidas* de Robert L. Stevenson y consiste en los ejercicios de investigación llevados a cabo por un comisario de policía en una supuesta casa abandonada, en realidad habitada por los miembros de un club de suicidio. Tras una falsa pared en la que figura el título de origen dantesco *Lasciate ogni speranza voi qu'entrate* y en el interior de una habitación cuyas paredes están pintadas con cartas del póker, la vida del intruso se juega al as de picas y, habiéndola perdido, el jefe de la sociedad lo somete a una suerte de tortura psicológica, planificada con cierta corrección y a base de primeros planos del rostro del personaje y de los objetos que lo rodean. Creyéndolo muerto de terror, el malvado jefe será prendido a su vez y sufrirá las consecuencias de su crueldad. De nuevo, apenas la corrección dramática del montaje es llamativa junto a algún plano realmente logrado, tal y como lo es aquel en el que las manecillas del reloj que avanzan inexorablemente hacia la hora de la muerte, son corregidas por el acusado a fin de retrasar el fatídico momento. Pero, ante su gesto aterrorizado, éstas vuelven a progresar hacia la hora fatídica.

### Pedagógicas sombras

En la parte inferior de un escenario hay una concha. Una vela avanza de derecha a izquierda hasta colocarse detrás de ella. Entonces, el telón se abre y comienza la presentación de los personajes. El hombre —reza un cartel—. La sombra de dos manos cruzadas se separan. Un hombre visto apenas como una sombra, incorpóreo y sin volumen. Poco a poco, va tomando forma humana y, al mismo tiempo, comienza a proyectar sombra contra el fondo de la pantalla. Haciendo además de espiar por el lado izquierdo, sale de campo. Su mujer —especifica un segundo cartel—. Idéntica entrada por la izquierda de una mujer que se sabe



espiada. Una vez alcanza el centro de la imagen, hace señales a alguien situado fuera de campo por la derecha. Todo se oscurece y una gigantesca mano negra, también en sombras, borra la figura. Un nuevo cartel: *Der leidenschaftliche Jüngling* (el apasionado joven).

Idéntico escenario. Por la derecha entra ahora el amante, mira hacia la izquierda, se agacha y toma una espada del suelo. Su gesto es decididamente batallador, pero en seguida se ve transformado en una sombra estática que la misma mano anterior, de izquierda a derecha, se apresta a borrar de la pantalla. «Tres amorosos caballeros», reza el siguiente intertítulo. Y, por la derecha, penetran tres hombres gesticulando en dirección al lugar por donde desapareció la mujer. La imagen encadena estas tres figuras con el rostro de perfil de aquélla para disolverse todo en una pantalla en blanco. «Los sirvientes», sigue una nueva indicación escrita. Pantalla en blanco cuando por ambos lados aparecen sendos sirvientes. Se miran y avanzan el uno hacia el otro tendiendo sus manos. Por fin, se convierten en sombras y se diluyen. Entonces, hace su aparición por la izquierda un nuevo doméstico que atraviesa el encuadre. Cuando está a punto de salir por la izquierda, se erige una gigantesca sombra, ahora fuertemente deformada. *Der Schattenspieler* (mostrador de sombras) reza este último cartel. Ante la imponente presencia de la sombra se va descubriendo el cuerpo real que la proyecta, pues dicho cuerpo va surgiendo de la concha situada en la parte inferior del escenario. Para acabar, abandona la imagen por la derecha.

Es así como da comienzo *Schatten*, un film curioso por más de un concepto. Y en este arranque pueden distinguirse varios aspectos que contribuyen a la importancia de la película: en primer lugar, se trata de una presentación no sólo de los personajes —notablemente abstractos— que intervienen en el film, sino también de las funciones, muy estereotipadas, que van a desempeñar. En efecto, un marido celoso, una mujer asediada y coqueta, un amante presto a batirse, unos fámulos testigos de la intriga y tres caballeros algo calaveras.

62. *Schatten*.

En segundo lugar, este comienzo pone al desnudo lo que habrá de ser en adelante la estructura enunciativa del film, pues las sombras que aquí aparecen son, de hecho, figuras gobernadas por la paternidad plenipotenciaria de este mesmerista que las hace igual nacer que esfumarse. Esta mano que las borra ha de ser, más tarde, la fuerza motriz del espectáculo. En tercer lugar, la evidente brillantez del recurso sobre el que se funda el film —el juego de sobreimpresiones con las sombras— expresa a un mismo tiempo el riesgo de inane virtuosismo en el que el film puede incurrir: un mero despliegue de trucajes.

Y es que el motivo inicial del film nace del encuentro entre un trucaje formal y una categoría narrativa: así, las sombras, escenificadas en sobreimpresión, y el punto de vista de los personajes respectivamente. Puede el lector imaginar sin más tardanza el nudo de la cuestión: desde una plaza, dos personajes observan dos siluetas prestas a besarse en el interior de un edificio y al otro lado de las ventanas. Acto seguido, desde el interior comprobamos que los hechos no son realmente así y que tal suposición obedecía al engaño producido por un efecto óptico, pues es bien sabido que las sombras carecen de profundidad. Puede afirmarse, por demás, que este arranque del film es muy semejante a lo insinuado en la presentación. Pero vayamos con el nudo: ya en el interior de la casa, nuevamente a través de unos cristales, el celoso marido representado por este torvo actor que fue Fritz Kortner contempla una escena en la que su esposa es seducida. De hecho, la situación es más confusa de lo que él cree, debido a la misma razón aducida antes y, así, puede el hombre imaginar el choque de los cuerpos cuando éstos se hallan en realidad distantes en la línea de profundidad. De esta escueta situación, de este malentendido óptico, surge el entramado de la película: las persecuciones masculinas sobre una coqueta mujer y los irrefrenables celos del marido.

Ahora bien, hemos señalado ya que esta trama convencional cobra parte de su importancia gracias al valor simbólico de las sombras; sombras que representan los instintos, pues, dada la escena anterior, ¿qué mejor modo para encarnarlos que unas superficies desprovistas de cuerpo y que, además, se ciernen unas sobre otras abrazándose o luchando confusamente entre sí? La trama es, por tanto, extremadamente simple. Para acabar de trazarla sólo es necesario un nuevo pretexto: el doméstico sonríe pícaro ante su cortejada ama y ésta lo abofetea. Dolido, éste relata probablemente una mentira al marido y desencadena sus celos. De nuevo aquí, como en *Hintertreppe*, el actor Fritz Kortner se encarga de expresar por medio de su cuerpo rígido y sus movimientos convulsos el drama de sus celos. Hay un bello plano que nos muestra la pervivencia de las tendencias expresionistas en la interpretación del actor acompañado de un inteligente uso del fuera de campo. A la izquierda del encuadre, vestido de oscuro, pero con el rostro poderosamente iluminado, está Kortner, con los ojos muy abiertos, gesto torcido, todo en completa tensión. En profundidad de campo, al mismo lado de la mesa, su esposa, vestida de blanco, conversa efusivamente con otro comensal situado fuera de campo. En esta elección de cámara vemos con exactitud planteada la expresión de los celos: irrepresentación del asedio, pero sí de la mujer perseguida, sugerencia y elaboración de una relación no visualizada y, por tanto, adopción de un punto de vista restrictivo y obsesivo, y todo ello apoyado por una interpretación de sesgo expresionista. Es así como podemos explicar que este personaje dirija su torcida gesticulación hacia la cámara, hacia el espectador.

## La representación encajonada

Y es que *Schatten*, la película en su conjunto, va a relatar —ya lo hemos visto en su prólogo— un drama de celos e infidelidades para, acto seguido, organizar en su interior gracias a la sabia mano del mesmerista una representación *en abîme* tan del gusto de la época. Esta habrá de servir de *exemplum* y enseñanza para el comportamiento futuro de los personajes. Y en esta representación, cuando los personajes suspendidos en la ensoñación contemplan a sus sombras actuar más allá de sus designios, va a jugarse el motivo de la lucha de los

instintos enfrentados. Liberados por el mesmerista, los instintos, privados de censura y sin control alguno, desencadenarán la tragedia de las vidas implicadas. Tenemos, pues, planteado un nuevo objeto surgido del inconsciente —el instinto, la pulsión— que aparece aquí representado simbólicamente a través de la sombra, de esa emanación del personaje que tantas veces ha servido ya para aludir a su dualidad cuando se escapa de su control<sup>5</sup>. Sólo que, en esta ocasión, los instintos ejercen una función ilustrativa y pedagógica, pues se hallan separados de la estructura psíquica de los sujetos. Cuando, contemplada erróneamente la representación, las sombras regresan a los sujetos plenos que las han observado desatarse, los instintos domeñados ya no serán motivo de escisión alguna, sino por el contrario quedarán en adelante sometidos al necesario control y autorregulación. Esta explicación deja claro que no existe en el film tratamiento alguno ni representación alguna de la escisión del sujeto, por lo que nada resultaría más inconveniente que pretender una semejanza algo más que superficial entre este film y los llamados demoníacos. Pese a todo, no está de más detenerse en la gradación.

Nos encontramos ante una trama bastante convencional de celos donde las sombras han servido para acentuar el efecto y crear equívocos que, en realidad, sólo lo son a medias. Pues sobre esta trama convencional media la intervención del *Schattenspieler* o mago. Este se presenta en la mansión y comienza a ejecutar su arte, proyectando figuras extrañas sobre la pared. El marido parece convenir con él —la carencia de carteles hace muy difícil saberlo con exactitud— una sesión: un efecto de sombras, con los dos personajes frente a frente, parece sellar el pacto. Entonces, ante una pantalla, esta especie de ilusionista pone en marcha su primera representación burlesca y, sobre todo, exótica. En un escenario chino, un hombre regala flores a una mujer. La besa. Llega otro hombre... En contraplano vemos a los comensales divirtiéndose con el espectáculo, encantador a lo que parece, por su fantasía. Con esta escenificación se regocijan, pero no están implicados en ella, nada de ellos se reconoce en la escena. Las miradas del marido, en cambio, espían sin cesar las manos que se acercan a su esposa. Su representación está en otro lado.

En este momento un cartel indica las intenciones didácticas que mueven al mesmerista: «A fin de mostrar la continuación de sus actos, el mesmerista...». He aquí planteado el giro fundamental del relato. Y como apoyándolo y subrayándolo desde el lugar donde se genera, un picado acusadísimo se vierte sobre la alargada mesa. Todo se halla en completa oscuridad, tan sólo la mesa reluce, vista desde arriba. Una silueta negra, con las manos extendidas tal y como le viéramos ejecutar en el prólogo, prepara a los personajes para una representación nueva, mientras se desplaza de derecha a izquierda. Un ligero aumento de iluminación y un encadenado. Repentinamente, la inversión de que hablábamos tiene su asidero en la planificación: un salto de eje y los personajes sentados en la mesa, antes a la izquierda, se encuentran ahora a la derecha. Nuevo salto de eje, si bien en esta ocasión el cambio no responde a una completa inversión, no alcanza los 180°. Un cambio ha debido operarse, pero nada es explícito todavía. La implicación ha llegado.

En la misma mesa comienza el juego y el espectáculo. La mujer coquetea abiertamente con los caballeros. Se levanta de la mesa y sale por detrás de los visillos. Todos, hipnotizados, la siguen. Y, así, los espejos del pasillo revelan la aparición del primer y más osado perseguidor. La muchacha espera intencionadamente. Entonces, tiene lugar un virtuoso juego de espejos, por medio de cuyas imágenes virtuales vemos entrar y salir a los distintos personajes. A través de este mismo espejo, colocado estratégicamente en el recodo del corredor, el marido espía a su esposa. Y, ahora sin sombras ni equivocidades de ningún tipo, Kortner contempla cómo su esposa es abrazada y besada apasionadamente. Su cuerpo comienza entonces a retorcerse y el desarrollo trágico se dispara. Los sirvientes, provistos de una sogá, acorralan a la mujer que huye despavorida. A través de una esquina del pasillo —los *raccords* son algo confusos en este fragmento—, se ven descomunales sombras que atrapan a la muchacha, mientras la de una sogá yace en manos del mayordomo. Dicha sogá anuncia por su forma circular el crimen inminente. El terror se apodera de la mujer que mira al suelo y contempla una gigantesca imagen aproximándose a ella. En este instante da comienzo el ritual sádico a que los ha convocado el celoso marido. Este reparte unas espadas y obliga a

<sup>5</sup> Ni que decir tiene que esta idea constituye una notable simplificación respecto a la noción de inconsciente en la obra freudiana, pero no cabe duda tampoco de que es imposible exigir rigor conceptual alguno a estos motivos en su tratamiento artístico.



63. Schatten.

64. Schatten.



asesinar a su esposa: con la luz de un candelabro humeante, las agresivas sombras se lanzan sobre la víctima, vestida de blanco en total contraste con el resto de las figuras. Una vez consumado el castigo y la venganza, Kortner expresa con su gesto el sentimiento contrario que ahora lo invade: el dolor por la pérdida, el remordimiento tal vez, y esta palabra es increíblemente exacta en su sentido más literal. Sale de la habitación y, de nuevo, el virtuosismo de la imagen reina en la escena: su figura, merced a una combinación de espejos, comienza a multiplicarse y, con el candelabro en la mano, gira sobre sí mismo hasta que resquebraja el espejo.

Cuando poco más tarde, regresa el marido, desde el invernadero, enloquecido por su pesar y con un ramo de flores en la mano, los amantes ya han reaccionado y, jurándose venganza, lo lanzan por la ventana. Un plano de conjunto nos muestra a los amantes en medio de la estancia. La cámara retrocede hasta cerrar el iris sobre sus siluetas. Entonces, en sobreimpresión, aparece una pantalla y los cuerpos desaparecen. Un encadenado nos devuelve al maestro: el cuerpo del *Schattenspieler*, interpretado por el también expresionista Alexander Granach. En contraplano, todas las figuras inmóviles e iluminadas de los participantes en la sesión y también intérpretes del drama reciente. Un nuevo plano en picado y el mesmerista gira alrededor de la mesa hasta llegar a los cuerpos y, con gracioso gesto, alarga poco a poco sus sombras antes inexistentes. El sueño ha terminado y los cuerpos vuelven al movimiento. Aterrorizadas por el sueño que han vivido, allí donde los instintos no dominados ni reprimidos se lanzaban a la segura devoración, estos impetuosos personajes mudarán su conducta inmediatamente.

Como colofón de esta «descarnada» representación que sirve de advertencia y profecía, el mesmerista regala a sus discípulos con una nueva pieza exótica, donde su oficio se ejerce con donaire y los presentes nada arriesgan. Los comensales disfrutan, pues, de ella sin olvidar la reciente lección. Y los resultados de la pesadilla descubren pronto, en la escena inmediata que es a su vez la postrera del film: a la luz del día, la muchacha se asoma a la ventana de la plaza, antaño nocturna. Junto a ella está su marido. El amante, desde abajo, busca su mirada a la caza de una complicidad. Pero la joven la rehúsa y dirige amorosa la suya hacia su marido. El amante queda algo fastidiado, pero la tragedia puede bien acabar en comedia.

## La clínica de la neurosis

El primero de marzo de 1926 la pantalla alemana estrenaba un film insólito por su temática, tratamiento y la colaboración científica que figuraba en sus créditos. Se trataba de *Geheimnisse einer Seele*. Lo audaz del plan presentado radicaba en su explícita voluntad de construir una plasmación satisfactoria en imágenes de los hallazgos y métodos de la ciencia psicoanalítica que en este momento se hallaba en pleno ascenso y reconocimiento. De hecho ya unos años antes, Samuel Goldwyn, tan atento a la «garra» de las novedades, había ofrecido al mismísimo Sigmund Freud un jugoso cheque de 100.000 \$ por su colaboración en un guión sobre historias célebres de amor que debía comenzar por la de Marco Antonio y Cleopatra. El telegrama de respuesta remitido por Freud rechazaba sin apelación posible la oferta y le valió al fundador del psicoanálisis más fama en los Estados Unidos todavía que su ya célebre *Interpretación de los sueños*. En la ocasión a que ahora nos referimos, sin embargo, ya no parecía tratarse de una abierta tentativa comercial al estilo de los astutos productores norteamericanos, sino de algo más serio y con más garantías científicas. Se consiguió la colaboración del presidente de la Asociación Internacional de Psicoanálisis —Karl Abraham— y, sobre todo, la del otro gran discípulo de Freud, Hanns Sachs, quien, dada la mortal enfermedad que aquejaba a Abraham, fue el principal responsable de la supervisión de la película. Abraham, de hecho, falleció en diciembre de 1925 y no tuvo ocasión de pronunciarse acerca del film definitivo.

Todas las premisas estaban puestas para que el film revistiera el máximo interés experimental: un director de notable talento y versatilidad —Georg Wilhelm Pabst—, tres operadores prestigiosos, capaces de lograr de la imagen cualquier transformación por medio de



65. Geheimnisse  
einer Seele.

efectos que la hicieran apta para representaciones oníricas y delirantes —Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach—, un decorador de larga experiencia con las arquitecturas escénicas— Ernő Metzner— y, particularmente, la laboriosa implicación y considerable control ejercido por dos de los más fieles discípulos de Freud, representantes en aquel momento de la dirección dominante en el psicoanálisis. No cabe duda de que, cualquiera que fuera el éxito o fracaso de la empresa, estamos alejadísimos de aquellas tentativas generalizadas durante la década de los cuarenta en los Estados Unidos, en las cuales toda la travesía del fantasma se convertía en un artilugio del suspense que hacía coincidir *«deus ex machina»* la clausura narrativa con la milagrosa cura. Este plegado a las necesidades del relato clásico y a la economía del star-system, tan simpático como desvergonzado, nada tenía que ver con la propuesta que ahora repasamos.

Dadas estas condiciones, el problema central del film radicaba en las posibilidades de la imagen cinematográfica para dar cuenta de un discurso teórico tan abstracto como el del psicoanálisis y, al mismo tiempo, para acordar con un mínimo de rigor las condiciones del sistema asociativo propio del discurso inconsciente. Y, en efecto, esta problemática no escapó al interés de Freud, tal y como atestigua su correspondencia con Karl Abraham durante los últimos meses de la vida de éste. Por el contrario, Freud se opuso a la aceptación de Abraham, endureciendo por momentos sus críticas. Lamentablemente, esta circunstancia, que podía haber sido motivo de un debate teórico de enorme interés, abrió un intercambio de opiniones que se redujo en la práctica a una breve polémica, jugosa, pero de todo punto insuficiente. Es, en este sentido, notable y, al mismo tiempo, coherente con su negativa, que Freud jamás mostrara preocupación alguna por el cinematógrafo, no ya con el fin de intervenir en él, sino ni tan siquiera en cuanto aparato tan propicio a estimular y someter



a estudio ciertos estadios de la identificación. Ello resulta tanto más extraño cuanto que Psicoanálisis y cine nacieron casi al mismo tiempo. Pese a esta carencia, sí puede ser de cierta utilidad repasar someramente esta correspondencia señalada entre Freud y Abraham, pues en ella se alude a las claves de la problemática teórica de fondo, aun cuando ésta no sea sometida al análisis que requiere.

En una carta remitida por Karl Abraham a Freud fechada el siete de junio de 1925 expone aquél el asunto del modo siguiente: «El director de una importante empresa cinematográfica ha venido a visitarme y me ha comunicado su decisión de rodar un film de divulgación sobre psicoanálisis, con su autorización, con la colaboración de sus discípulos reconocidos y bajo su control»<sup>6</sup>. Acto seguido, aclara Abraham sus ideas generales al respecto; ideas que no variarán en lo sustancial en el curso de los siguientes meses: no es necesario decir que este género de cosas —prosigue— no es particularmente de mi gusto. Pero tampoco necesito decirle que este proyecto es característico del espíritu de nuestro tiempo y es seguro que se realizará, si no con nosotros, con personas incompetentes.

Pese a esta alusión a los llamados «psicoanalistas salvajes» que pululaban por Berlín en la época y con esta consideración de índole práctica, el discípulo no deja de sentir el escaso interés que el proyecto ha de suscitar en su maestro, si bien se adelanta a las objeciones aduciendo criterios de prestigio de la «causa» psicoanalítica la cual, difundida por sectores «incompetentes», sufriría un serio revés en el momento crítico en que se encontraba, a pesar de su asentamiento. De acuerdo con su inicial aceptación, declara, sin más tardanza el plan de trabajo: la primera parte serviría de introducción presentando algunos ejemplos sugerentes que ilustran la represión, el inconsciente, los sueños, los actos fallidos, la angustia, etc. La segunda presentaría un destino humano a la luz del psicoanálisis mostrando cómo se curan los síntomas neuróticos<sup>7</sup>.

La respuesta de Freud no se hace de esperar. Con fecha del nueve del mismo mes, el fundador del psicoanálisis aduce que, si en un primer instante el razonamiento de Abraham le pareció incontestable, pensó en seguida que, a fin de cuentas, lo que «esta gente» pagaba era la autorización y ésta sólo podía obtenerla de la Asociación Internacional de Psicoanálisis. En esta medida —continúa—, no podemos impedirles que hagan algo «salvaje». En todo caso, «mi principal objeción consiste en que no me parece posible hacer de nuestras abstracciones una presentación plástica que sea mínimamente respetable»<sup>8</sup>. Y aclara a renglón seguido que la idea de Goldwyn, al atenerse a aquella fórmula que podía tener mejor tratamiento plástico, era menos descabellada todavía que ésta. Con todo, Freud toma la precaución de limitarse a negar su autorización sin cerrar definitivamente la puerta a una reconsideración posterior siempre y cuando los resultados pudieran ofrecer algo que él es incapaz de prever en este momento.

En estas breves frases, pertenecientes a dos cartas, ha sido planteado el tema del que dependerá (o, quizá sea mejor decir, podía haber dependido) el debate. En una carta fechada el 18 de julio del mismo año, Abraham da una expresión muy acertada al problema. Dice creer con Sachs que todas las garantías están dadas para conducir el asunto con la mayor seriedad y añade que entre ambos han logrado «hacer figurables» (*darstellbar*) incluso las cosas más abstractas. Como vemos, la razón de índole práctica o propagandística deja paso en este momento a la problemática fundamental, de signo teórico: hacer figurable. A los reproches de brusquedad hechos por Freud sigue una polémica de índole política y doméstica donde las posiciones se afirman. Sin embargo, casi todo aparece interrumpido aquí, es decir, apenas agudamente planteado pero en absoluto resuelto.

## Montaje del trauma

Antes de comenzar, recordemos brevemente el argumento. Un profesor de química es informado de que el primo de su mujer y amigo de infancia suyo regresa de la India. Bajo el impacto de esta noticia tiene un sueño críptico que culmina con el intento de asesinar a su esposa. Al día siguiente, el profesor Mathias se ve dominado por una inexplicable fobia

<sup>6</sup> Recogido por Francesco Salina (ed.), *Immagine e fantasma. La psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Roma, Kappa, 1979, p. 27. Toda la correspondencia entre Sigmund Freud y Karl Abraham respecto a este tema se halla recogida en este libro al que remitimos para las citas posteriores.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 28.



66. Geheimnisse  
einer Seele.

hacia los utensilios cortantes. Huye de casa, se refugia en la de su madre mientras se pone en tratamiento psicoanalítico. Las imágenes de su asociación libre, los sueños, delirios y recuerdos forman un rompecabezas que el psicoanalista logra explicar como un efecto de impotencia generado por un complejo de castración de la infancia. Una vez curado, regresa a su hogar y una elipsis nos muestra su felicidad al convertirse en padre.

Observemos el arranque del film. Un primer plano de una navaja de afeitar es afilada por una diestra mano. Un plano de detalle del rostro de un hombre visto a través de un espejito circular. Salto a un plano de conjunto de la habitación donde podemos perfectamente orientarnos y situar los detalles anteriores. He aquí en tres planos un recorrido que nace en la metáfora, atraviesa el reconocimiento imaginario y, acto seguido, coloca al personaje en un equilibrio truncado por la emergencia de aquellos significantes. Mediante una rima visual, henos ahora en otro dormitorio, femenino, donde una muchacha, situada frente a su cómoda, está peinándose. A través de un espejito —nueva recurrencia— a su vez reflejado en el gran espejo que tiene enfrente, observa su nuca. Lanza un grito y el profesor Mathias, el hombre anterior, responde presentándose en la habitación. Situándose ahora tras la muchacha, se dispone a afeitarse la parte posterior del cuello. Un corte produce la ruptura —la segunda— en la focalización del fragmento: en un lugar no identificado, una mujer, aterrorizada, abre una ventana y grita al exterior «¡Asesinato!». En un detalle, vemos ahora una leve incisión producida por la navaja en el cuello de la muchacha, tal vez motivada por la sorpresa.

Un acto, pues, banal y cotidiano es presentado según un esquema discursivo que parte de detalles metonímicos propios de un ritual para encadenarlos con un reclamo que los desplaza e interrumpe a la vez. La sucesión de planos podría ser interpretada de acuerdo con el siguiente esquema, siempre que supusiéramos su ordenación por un sujeto: un deseo, una

ampliación del gesto y una nueva quiebra desplaza la palabra «asesinato» a un lugar distinto a donde la quiere el sujeto realmente. En efecto, en lugar de ver estos tres instantes separados, tal y como figuran en la continuidad descrita, veámoslos unidos en una cadena causal y provista de unidad espacial y surgirá ante nuestros ojos algo inequívoco: el ritual de preparación de una navaja/ la petición de actuar con ella (la entrega de ese blanco cuello) /el corte y el significante verbal del asesinato. El trabajo realizado por el montaje consiste en imitar el tratamiento significativo del inconsciente: el ritual se perpetra en un espacio ajeno al previsto (el cuerpo de la mujer). Así, efectivamente, la esposa aparece desplazada a otro lugar —su habitación—, pero compensa este alejamiento con marcas que expresan su profunda unidad funcional: tornando idénticas las posiciones de los personajes en ambas estancias, ubicando una cuidadosa rima visual con el espejito, se sutura la identidad profunda de estos dos espacios. Acto seguido, a punto de cumplirse el asesinato deseado en la mujer, vuelve a producirse un desplazamiento. Este segunda ruptura aleja el peligro real ejecutándolo, pese a todo, en el exterior, esto es, realizándolo y expulsándolo a un mismo tiempo. Así, el asesinato se produce en un lugar distinto. Como vemos: el desplazamiento y la condensación han actuado admirablemente en este breve fragmento y sólo encajando las piezas en una cadena causal podemos recomponer la estructura de la que se trata.

Poco más tarde, el profesor Mathias sale de su casa y, ya en la calle, contempla con una extrañeza muy cercana al vago reconocimiento todos los significantes metonímicos del crimen cometido. Pues, en realidad, se trata de la percepción de los efectos por la causa: las gentes arremolinándose ente la casa vecina donde se ha cometido el crimen, la llegada de la ambulancia y el traslado del cadáver. Todo el registro de estas metonimias logra articularse en un primer plano del profesor, motor de los desplazamientos del discurso que los acoge como emanaciones del crimen deseado y siniestramente realizado en otro lugar y en otro cuerpo.

Sin embargo, para que toda esta escenografía del síntoma cobre sentido en la historia del sujeto, para que entre el trauma y el síntoma se establezca un puente, Mathias tiene un sueño. Su elaboración onírica arranca de varios objetos inmediatos, motores primeros y últimos de la cadena sintomática: una fotografía de este primo, un sable que rima con la navaja inicial y una figurilla remitida por el mismo personaje que representa a la diosa Kwanyin, símbolo de la fertilidad. Todos estos objetos son aislados en primeros planos y su presencia desata un proceso onírico repleto de significantes que se resuelven con ese poder retórico que Freud supo reconocer en los sueños. Una tormenta lo despierta a media noche. En la oscuridad y ya fuera de la casa, el profesor encuentra a su primo sonriente subido a las ramas de un árbol. Las imágenes van trabando los objetos anteriores y ubicándolos en el lugar exacto de un discurso más amplio, precisamente —como decíamos— aquél que engarza los síntomas con el núcleo de la represión. Sólo el análisis posterior otorgará su sentido pleno a esta sucesión: la estatuilla de la fertilidad, una planta que incrustan en la tierra su esposa y él mismo, la ciudad distorsionada, el ascenso por una escalera de caracol, unas campanas que tañen mientras entre los badajos se advierte claramente el rostro de su propia esposa, la fuga de su esposa con el primo, unas rejas que le vedan el paso y, por fin, el asesinato de la esposa. Aquí el terror fuerza la salida del sueño de angustia y Mathias despierta.

## Estratos del discurso y estratos del relato

Como señalamos, a la mañana siguiente de este sueño, el profesor Mathias no puede resistir la presencia de ningún objeto cortante: una imagen muy semejante al plano inicial del film es automáticamente rechazada por su mano insegura. Es fácil reconocer que una asociación ha ocupado su conciencia. Un estilete durante su trabajo cotidiano, los cuchillos en el curso de la comida en presencia de su primo, todo ello le lleva automáticamente a la

tentación de asesinar a su esposa. A su regreso a casa, descubre que ha dejado olvidada la llave. Es entonces cuando la mirada atenta de un psicoanalista le hace notar la razón inconsciente de su olvido: su temor a volver a casa. Su misma madre le sugiere igualmente que se ponga en manos de un profesional y, así, dan comienzo las sesiones en las cuales se mezclan imágenes de sueños anteriores, asociaciones libres, hasta desembocar en el mismo delirio.

Ahora bien, lo que interesa en esta ocasión no es tanto hacer el recuento de la sucesión de estas imágenes cuanto detectar el registro que supone cada una de ellas. Pues es evidente que los estratos enunciativos que moviliza la narración son muy distintos y su interrelación sumamente compleja. Si el arranque del film —lo veíamos con anterioridad— está vehiculado por un montaje muy semejante al sistema de condensación y desplazamiento del sueño, habría que suponer, a continuación, una distinta regulación del montaje para cada una de las diferentes instancias del discurso. Pues esta sucesión que pretende reproducir el funcionamiento inconsciente que aísla los síntomas de la continuidad espacio-temporal viene seguida de varios estratos distintos: en primer lugar, tenemos un retorno a una narración transparente, la cual exige un montaje lo más neutro y poco marcado posible, si bien dirigido por el punto de vista del profesor, pues en esta misma narración afloran y son aislados por el montaje metáforas del inconsciente; en el flujo, por tanto, de esta narración transparente debería existir una factura por la que emerge el síntoma. En segundo lugar, existe también una efectiva elaboración onírica en el sueño del profesor donde se colocan por vez primera para el espectador los significantes inmediatos y los históricos. Y aquí el film incurre en una simplificación más que notoria: toma como punto de partida símbolos teóricos y los incrusta en imágenes muy depuradas, hasta el punto de que su relación verbal es quizá más interesante que su propia visión en la imagen. Tal es el caso, por ejemplo, de ese plano torpe en el que una flor de manual es plantada por la pareja. En tercer lugar, el proceso de asociación libre del analizado, donde efectivamente debe advertirse la superposición de los registros, es convertido en una necesaria y funcional sucesión de clisés y estereotipos que cuadran cada uno con las ideas teóricas que engendran, pero cuya elaboración y trabajo formal es prácticamente nulo. En cuarto lugar, la interpretación que el analista va imponiendo a la sucesión de esa asociación libre carece por completo de matices y flexiones. Por último, para resolver la eliminación de la sintomatología que ha recorrido el film completo y los resultados benignos del análisis, sigue un breve relato transparente convertido en una idílica representación campestre, desde luego más propia de cualquier fotonovela.

No se trata, en suma, de postular aquí la torpeza del film, sino de anunciar un problema más hondo, pues lo curioso en todo esto es que la separación que hemos practicado en cinco registros distintos ha debido hacerse según una estructura temática y de acciones de la película y las diferencias entre unas y otras no han sido elaboradas por la estructura enunciativa del film ni por el tratamiento de las imágenes, en cuya textura se pueden diferenciar vagamente dos o tres formulaciones, realmente confusas si deben asumir la ardua responsabilidad de dar cuenta de todos estos estratos temáticos. Y es que lo que pone sobre el tapete el análisis es —desde Lacan lo sabemos sin ninguna duda y en Freud estaba presente aun sin formulación lingüística— un fenómeno de traducción intersemiótica donde los significantes se desplazan constantemente entre sí. Y estos distintos fenómenos, que deben ser traducidos, exigen también ser embragados en relación los unos con los otros, como distintas articulaciones discursivas emergentes del inconsciente. Que el flujo filmico tenga mucho en común con el discurso del inconsciente es sólo un «a priori» que no puede llevar al error de suponer una capacidad explicativa de por sí, pues precisamente en la estructura analítica es la palabra la que ocupa el lugar central: la clínica psicoanalítica es, a fin de cuentas, una clínica de la palabra.

Añadamos a todo ello el símbolo: un símbolo que se elabora por desplazamientos, pero que los artifices del film colocan puro, impoluto. No sería nada impertinente repetir en esta ocasión las palabras de Jean Mitry respecto a la diferencia entre Lupu Pick y Murnau: el primero —decía— crea símbolos y los coloca en imágenes, mientras el segundo construye imágenes y las convierte en símbolos. Esto —lo primero— es lo que sucede en el film de Pabst: los símbolos son previos al discurso, no emanan de él pudiendo, en un momento del análisis,



67. Geheimnisse  
einer Seele.

quedar aislados como síntomas. No, por contra, son símbolos teóricos mucho antes de haber sido inscritos en la cadena del discurso. El lector puede hacerse una idea del fracaso de esta tentativa, no por ello menos interesante: fuera de la palabra, sin embragues del discurso, con símbolos incrustados en una cadena que no es hablada... Y, además ¿qué hay del ojo? ¿Qué hay del enganche, del prendimiento de la mirada del espectador a ese flujo fílmico que lo coloca en estados primarios? Nada de la identificación ha sido esbozado aquí, nada del espectador ha sido nombrado ni utilizado. Su figura, por contra, se desconoce.

No es que todo sea achacable a la torpeza de los artífices del film, pues las dificultades tenían que ver con una imposibilidad. Lo cierto es que, a fin de cuentas, hemos de devolver, tantos años más tarde, toda la razón a las sospechas de Freud: nada del psicoanálisis, de su estructura, de su concepción de la palabra ni del discurso, es reconocible en el film.

## De la convención teatral a la verosimilitud cinematográfica

En una bellísima conferencia pronunciada por Karl Kraus con motivo de la representación de las dos piezas de Frank Wedekind —*El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*— el 29 de mayo de 1905, el polifacético autor saluda con entusiasmo el advenimiento de un mito al que denomina la «mujer poliándrica», esta fémina omnisexual que suscita el rechazo más encarnecido por la sociedad, pero al mismo tiempo incita en cada uno de los hombres el irrefrenable deseo de una posesión imposible: «Por eso —dice—, todo el que desea a la mujer poliándrica la quiere para sí. Este deseo, y sólo él, debe considerarse como la fuente original de todas las tragedias del amor»<sup>9</sup>. Este es el mito con el que se le nombra en las dos obras: *Erdegeist*, es decir, el espíritu de la tierra, y *Die Büchse der Pandora*, esa caja de Pandora que, según los griegos, una vez abierta, desencadenó el mal sobre la tierra.

No puede extrañar demasiado que Wedekind viera caer sobre sus obras el terrible peso de la ley. Una primera sentencia judicial ordenaba su destrucción sin reconocerle valores éticos ni estéticos. Dos tribunales posteriores variaron curiosamente sus sentencias admitiendo la existencia de dichos valores. El propio Wedekind dijo a modo de presentación irónica cuando la tempestad de iras ya había amainado: «Después de que la acusación calificara al drama como absolutamente carente de todo valor ético y artístico, las tres instancias que han tenido que juzgar la pieza han reconocido precisamente sus cualidades éticas y artísticas. Estas tres instancias han sido: el Tribunal Real Provincial n. 1 de Berlín, el Tribunal Supremo de Justicia de Leipzig y el Tribunal Real Provincial n. 2 de Berlín.

«Basándose en ese reconocimiento, el Tribunal Provincial n. 1 decidió la absolución del acusado y la autorización del libro. El Tribunal Supremo adoptó la posición de que las cualidades éticas y artísticas no eran suficientes para quitar a una obra su carácter obsceno, y fundándose en esta concepción revocó el primer juicio. El Tribunal Provincial n. 2 hizo suya la interpretación del Tribunal Supremo y, al mismo tiempo que absolvía al acusado, dispuso la destrucción del libro en su forma anterior, haciendo sin embargo una apreciación de sus cualidades éticas y artísticas incomparablemente más cuidadosa que cualquier otra reseña publicada hasta el momento»<sup>10</sup>.

Ahora bien, los avatares de estas obras no se deben sólo a lo radical de su temática, sino a la brutalidad de su tratamiento, a la potente verbalidad con la que logra —de nuevo dicho con palabras de Karl Kraus— penetrar por vez primera el pensamiento en la escena. Y tal hecho presenta serios problemas para su adaptación cinematográfica, los cuales no puede en manera alguna ignorar el versátil director Pabst, cuyo film *Die Büchse der Pandora* (Lulú) fundió las dos obras citadas<sup>11</sup>. Convendría plantear, siquiera fuera muy brevemente, algunas cuestiones referentes a la construcción, pues éstas conducen en el film a una narrativización de todos aquellos fenómenos que aparecen colocados al nivel de shocks en el teatro. Estez problema de traducción conlleva un determinado tratamiento de los espacios, una justificación de elipsis más precisa, una simplificación de determinados personajes con una consiguiente focalización menos variable y, más que una reducción de la acción, su reconversión a otras categorías. Veámoslo con algún detalle.

Cada uno de los cuatro actos de que consta *El espíritu de la tierra* está marcado por un acontecimiento nuclear que articula el resto de lo que en ellos sucede y cuyo sentido último se alcanza en los finales. Quiere esto decir que en lugar de una sucesión lineal de acontecimientos ligados por nexos causales, los momentos fuertes son los únicos representados, pues de ellos emerge el sistema de semejanzas y repeticiones. En tres de estos actos mueren los tres maridos de Lulú: al acabar el primero, fallece presa de un ataque cardíaco el anciano Goll, en el segundo se suicida el pintor Schwarz rebañándose el gaznate con una navaja, al final del cuarto la misma Lulú dispara sobre Schön y deshaciéndose de él. Sobre todo en los dos primeros, claro está, el motivo es la infidelidad y el engaño perpetrado por Lulú; en el último, la infiel pasa a la acción y perpetra el crimen. El tercer acto acaba con una muerte simbólica: el triunfo sexual de Lulú sobre el Dr. Schön, ya definitivamente convertido en esclavo suyo. En toda esta progresión, pues de ello se trata, una constante permanece: el

<sup>9</sup> Karl Kraus: «*Prólogo*» correspondiente a la citada conferencia in Frank Wedekind, Lulú. *El espíritu de la tierra. La caja de Pandora*. Barna, Icaria, 1980, p. 7, traducción de Juan Luis Verma.

<sup>10</sup> Frank Wedekind: «*Prefacio*» a *La caja de Pandora*, ed. citada, p. 99.

<sup>11</sup> Frank Wedekind: *El espíritu de la tierra*, op. cit., p. 72.

còqueteo de Lulú, amoral, ajena a la muerte de sus maridos que no son para ella sino pretendientes de una inevitable condición suya, del destino. Como dice ella misma con deliciosa exactitud a su amante en una ocasión: «Sin embargo, nadie le convertirá sus sueños en realidad sin engañarle al mismo tiempo»<sup>12</sup>.

Puesto que no es empresa nuestra realizar el análisis de la espléndida pieza de Wedekind, lo que nos interesa es destacar cómo esta sucesión de momentos fuertes, crecientes en intensidad, de la obra teatral es trasladada al relato cinematográfico. Y, así, vemos que Pabst realiza una serie de supresiones de personajes y las consiguientes historias que éstos protagonizan: el anciano Goll y el pintor Schwarz desaparecen. El comienzo del film nos coloca ante una acción que sintetiza las historias de Goll, Schwarz y Schön en este último. Pero, a diferencia de la crudeza de la obra, opera una simplificación de mayor envergadura: en Wedekind, Schön es un individuo que conoce todas las fechorías de Lulú, sabe perfectamente de dónde emana su poder y le ha procurado sus dos matrimonios, pretendiendo de paso mantenerse a resguardo de sus embates; en Pabst, en cambio, es un amante de buena posición social que, desde su primera aparición, está atribulado por comunicar a Lulú su próxima boda con otra mujer. Así, toda la primera parte del film —la que coincide con *El espíritu de la tierra*— coloca en el lugar central la relación entre Lulú y Schön y narra, en realidad, tres fases distintas y progresivas de la caída de Schön: una supone la de su voluntad (es seducido por el cuerpo, siempre presto a la entrega, de Lulú y, pese a su terminante decisión de contraer matrimonio, no puede sustraerse a él), la segunda presenta una manera más cruel de sucumbir pues tiene lugar como humillación pública en presencia de su prometida y de su propio hijo; la última, por fin, una vez casado con esta diosa del amor, se consume con su asesinato a manos de Lulú.

Vemos, pues, cómo la depuración que realiza Pabst consiste, en primer lugar, en una concentración de las acciones principales en menos personajes, a fin de preservar la comodidad y continuidad del espectador; en segundo, a establecer las recurrencias y la progresión en torno a esta elección, con lo cual demuestra su conciencia de las estructuras recurrentes. Sin embargo, la neutralidad de los golpes de escena se suaviza en esta sucesión motivada. Paralelamente, los atributos canalleros que poseía Schön en la pieza de Wedekind pasan exclusivamente a Schigolch; esta suerte de «padrecito» y primer amante de Lulú.

Con un crimen concluye, pues, *El espíritu de la tierra* y su engarce cinematográfico con *La caja de Pandora* plantea algunos problemas mucho más delicados. En primer lugar, el protagonismo —el propio Wedekind así lo dice en su presentación antes citada— no se centra en Lulú, sino en Geschwitz, este personaje femenino que sigue tan fielmente a su amiga que es capaz de quedar en prisión en su lugar, ser contagiada voluntariamente de peligrosas enfermedades y seguirla por doquier, alimentando una oculta pulsión. El film, por contra, manteniendo sus focalizaciones ya formalizadas, coloca a Lulú todavía en el lugar central, perdiendo en este sentido los contrastes elaboradísimos que genera la relación entre su amiga Geschwitz y Rodrigo Quast, el trapecista, un individuo situado en el límite de la grosería tolerable y la bestialidad, y diluyendo también una inversión muy sutil que convertiría a Lulú en esta segunda obra en una mujer explotada por todos los hombres.

En segundo lugar, el salto que se produce entre el final de una obra y el arranque de la siguiente está mediado por una elipsis cuyo cumplimiento se realiza retrospectivamente por evocaciones verbales. El film preserva, también en este caso, la homogeneidad del tiempo o, mejor dicho, la verosimilitud del mismo, su percepción como un flujo continuo. Así, la muerte de Schön da paso a una escena ante el tribunal de justicia. Un cartel nos indica: «Señor, he dado a la corte una breve descripción de algunos terribles acontecimientos...». Es la voz del fiscal. Y mediante este curioso procedimiento de superposición y atajo temporal se produce un solapamiento de voces narrativas que, en primer lugar, recupera lo narrado desde la descripción hecha por el fiscal, sin dejar de permanecer recibida como transparente; en segundo lugar, naturaliza brillantemente la elipsis gracias al riguroso encadenamiento entre las dos secuencias. Todo ello denota un verdadero virtuosismo en el tratamiento del tiempo del relato, pues en seguida descubrimos que el juicio ya está muy avanzado y el propio Alwa, hijo del difunto, ha testificado en favor de Lulú.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 76-78.



68. Die Büchse der Pandora.

En tercer lugar, en Wedekind el poder de reflexividad es muy elevado. Alwa, autor de teatro, se ha convertido en trasunto del propio Wedekind y afirma en varias ocasiones haber escrito una pieza titulada *El espíritu de la tierra* según el modelo del personaje de Lulú. En el film se convierte, en cambio, en un mero director de musicales. Por demás, los tres actos de *La caja de Pandora* se desarrollan respectivamente en Alemania, París y Londres, mientras el film introduce un factor de dinamización del espacio y del tiempo mediante un viaje en tren motivado por la huida que sigue al juicio. En todo caso, lo más significativo es que mientras en Wedekind se advierte una notable diferencia entre la primera y la segunda obra, que afecta —como ya hemos señalado— a los protagonistas, al tono, a la situación misma de Lulú, a la reflexividad metalingüística de la obra, etc., Pabst se ve obligado a mantener la homogeneidad del relato, sin saltos mayores y, sobre todo, dotando de una linealidad un espectáculo que estaba repleto de efectos de «shock» muy intensos.

### La fuerza del instinto

Lo que sí supo captar Pabst es la fuerza del instinto y lo supo hacer en la medida en que lo convierte en un problema de puesta en escena. No cabe duda —en seguida lo veremos— que la crudeza de Wedekind dista mucho de ser reconocible en el tratamiento que hace Pabst, pero no es menos cierto que todos estos problemas surgidos de la materia verbal deben ser traducidos a la imagen si se alberga alguna aspiración de dar cuenta de ellos. Pues bien, Pabst ha asumido el reto y se ha esforzado por intentar resolverlos en el estricto terreno de la imagen.



Examinemos cómo están dispuestas las dos escenas de seducción de Schön por Lulú en el film. La primera de ellas —vide supra— tiene lugar a poco de comenzar el film y, en consecuencia, asume una tarea adicional de cierta envergadura: la caracterización del personaje femenino. El doctor Schön entra en el apartamento de Lulú. Esta se encuentra jugando con Schigolch, un tipejo con apariencia de mendigo que fue en realidad su primer amante, y, alertada por la llegada de su actual querido, lo esconde. Atribulado, el doctor no sabe cómo confiar a su amante su voluntad de rehacer su vida y casarse con otra mujer, pues teme herirla. Sus movimientos (los del excelente Fritz Kortner, pocos años antes tan retorcido) son sumamente pausados. Lulú, vestida con gasas blancas, se lanza sobre él con descoco. Schön rehúsa un segundo beso y se aleja hasta sentarse de espaldas a la cámara. En alternancia plano/contraplano, vemos a Lulú y Schön. Un primer plano de las manos masculinas expresa el nerviosismo de esos dedos que acarician una figurita. Acto seguido, se levanta, pero es, por lo que parece, incapaz de hablar. En contrapartida, se desplaza inquieto por la habitación. Lulú, en primer plano, lo sigue con la vista. Por fin, toma asiento en el sofá mientras la muchacha, de nuevo primer plano, esboza una ligera sonrisa. «Me voy a casar», osa balbucear Schön. Lulú responde mientras lo acaricia: «¿Y por eso no me besas?» Las dos actitudes son brillantemente expresadas en estas dos frases: el dramatismo de Schön, la amoralidad antidramática de Lulú.

Lulú, entonces, lo ve levantarse, encender un cigarrillo y ella, con el gesto de una inocencia perversa, se recuesta en el diván. De nuevo la separación entre los personajes nos es dada por una alternancia plano/contraplano que resalta todavía más el contraste entre sus actitudes. Así, mientras Lulú permanece tranquilamente recostada en el diván, el hombre fuma de manera maquinal, hasta el punto de que lanza su cigarrillo encendido sobre un tapete; luego, se acerca a Lulú, la cual, extendida sobre el canapé, le pide un beso. La primera señal de alarma del instinto suena. Un *raccord* muy funcional toma la escena desde atrás de Lulú, tumbada, casi entregada, y albergando un espacio abierto en el encuadre para que Schön tome asiento. Este cambio de plano es una bella incitación que tiene inmediatamente su correlato: el rostro apesadumbrado de Schön. Un nuevo cambio aísla un primerísimo plano del hombre y, al extremo y en profundidad de campo, se esboza una imagen borrosa del rostro de Lulú. Ella entonces se incorpora: «Deberás matarme si quieres separarme de ti». Lo coge del cuello al tiempo que se incorpora. La cámara inicia un travelling hasta un primer plano de sus rostros besándose. Los cuerpos, ahora, se desvanecen por la parte inferior del encuadre y sólo queda en campo el magnífico cuadro de Lulú, sutil referencia a sus poderes y único resto conservado de un largo fragmento de la pieza de Wedekind. En el instante en que la seducción se ha consumado, cualquier otro objetivo se desvanece: el triunfo de Lulú ha sido logrado y la humillación puede operar. Entonces, el ladrido de un perro revela la presencia de Schigolch y su antidramática presentación por parte de Lulú acaba por cerrar el círculo. Puede el lector comparar ésta brillante escenificación con la seducción apoyada y lenta de Asphalt, que analizamos en el capítulo decimotercero.

Más interesante, sin embargo, es la segunda caída, definitiva de Schön, ocurrida en los camerinos del teatro. Lulú se dispone a bailar en la comedia escrita por Alwa; entre el público figura Schön y su prometida. Pero, después de un intercambio de miradas con la inocente muchacha, cambia al parecer de opinión y se encierra en su camerino. El film debe resolver en imágenes una escena gobernada por la desnudez brutal de la palabra. Vale la pena reproducir el fragmento del texto de Wedekind, pues representa el primer triunfo sexual de Lulú en escena:

LULU: ¿Entonces por qué no me ha dejado desmayarme tranquilamente mientras agradecía en silencio?

SCHON: ¡Porque desgraciadamente no tenía ningún motivo para creer en tu desmayo!

LULU (*Burlona*): ¿No aguataba allí abajo...?

SCHON: ¡Porque tenía que recordarte quién eres y a quién no debe levantar la mirada!

LULU: ¿Temía que se hubiera puesto seriamente en peligro la salvación de mis extremidades?

SCHON: Sé demasiado bien que eres indestructible.

LULU: ¿Así que eso lo sabe?

SCHON (*Colérico*): ¡No me mires de ese modo descarada!

LULU: Nadie le retiene.

SCHON: Apenas toque el timbre me iré.

LULU: ¡Apenas tenga la energía suficiente! ¿Dónde está su energía? Hace tres años que está de novio. ¿Por qué no se casa? No hay ningún impedimento. ¿Por qué quiere echarme la culpa a mí? Me ordenó que me casara con el Doctor Goll. Obligué al Dr. Goll a casarse conmigo. Me ordenó casarme con el pintor. Le puse al mal tiempo buena cara. Usted crea artistas, protege príncipes, ¿por qué no se casa?

SCHON (*Furioso*): ¿Crees acaso que tú me lo impides?

LULU (*Desde ahora hasta el final con aire triunfador*): ¡Si supiera lo feliz que me hace su furia! ¡Lo orgullosa que estoy de que me humille por todos los medios! Me rebaja tanto —tanto como se puede rebajar a una mujer— porque cree que de ese modo le será más fácil pasarme por alto. Pero usted mismo se ha hecho un daño inmenso con todo lo que me acaba de decir. Se le nota. Está a punto de perder el dominio de sí mismo; ¡Váyase! ¡Por su inocente novia, déjeme sola! ¡Un minuto más y cambiará su humor, y entonces me hará una escena que ahora no puede justificar!

SCHON: Ya no te temo.

LULU: ¿A mí? ¡Témase a sí mismo! Yo no le necesito. ¡Le ruego que se vaya! No me eche la culpa. Usted sabe que no necesitaba desmayarse para destruir su futuro. ¡Tiene una confianza ilimitada en mi honradez! No sólo cree que soy una personita encantadora sino también que soy una criatura de buen corazón. No soy ni lo uno ni lo otro. Su desgracia es solamente creérselo.

SCHON (*Desesperado*): ¡Deja en paz mis pensamientos! Tienes dos maridos bajo tierra. ¡Quédate con el príncipe y baila en sus tierras! Yo he terminado contigo. Sé dónde termina el ángel en tí y comienza el diablo. ¡Cojo el mundo tal cual es, y la responsabilidad no es mía sino del Creador! Para mí la vida no es una diversión.

LULU: A cambio le plantea a la vida exigencias mayores que nadie... Dígame, ¿quién de nosotros dos es en realidad más exigente, usted o yo?

SCHON: ¡Cállate! Ya no sé que pienso. Cuando te oigo, dejo de pensar. Dentro de una semana estaré casado. ¡Por el ángel que hay en tí, te suplico que entretanto no te me aparezcas!

LULU: Cerraré mis puertas con llave.

SCHON: ¡No fanfarronees! Desde que lucho con el mundo y la vida nunca he maldecido así a nadie. ¡Dios es testigo!

LULU: A causa de mi origen bajo.

SCHON: ¡¡De tu bajeza!!

LULU: ¡Acepto la culpa con mil alegrías! Ahora usted tiene por qué sentirse puro. Ahora tiene por qué considerarse un hombre modelo de estricta moral, un dechado de virtudes con principios incommovibles; de lo contrario no se podría casar con la niña y su increíble falta de experiencia...

SCHON: ¿Quieres que te ponga las manos encima?

LULU (*Rápido*): ¡Sí! ¡Sí! ¿Qué tengo que decir para que lo haga? ¡Por nada del mundo quisiera estar en el lugar de esa inocente! ¡¡Y ella le ama como ninguna mujer le ha amado antes!!

SCHON: ¡Cállate, bestia! ¡Cállate!

LULU: Cásese con ella; así en vez de bailar yo ante ella, ella bailará ante mis ojos su desolación infantil!

SCHON (*Levanta el puño*): Dios, perdóname...

LULU: ¡Pégucme! ¡Dónde tiene su látigo de jinete! ¡Pégucme en las piernas...!



69. Die Büchse der Pandora.

Rogamos nos disculpe el lector la extensión de esta cita, pero su brillantez está en su unidad y en la dimensión intensa que cobra en ella la palabra. Claro que las alusiones más crudas del verbo mal pueden ser llevadas a una imagen privada de voz y, por demás, Pabst sabe que de poco servirían los carteles en esta estructura icónica. Hay, por tanto, que proponerse la traducción. ¿Cómo lo resuelve el film?

Lulú y Schön se encuentran en el interior del camerino, allí donde la muchacha quería llevarlo con su negativa a bailar sobre el escenario. El, con gesto seguro de empresario, insiste para que salga a actuar, ella continúa firme en su decisión. He aquí a la muchacha de espaldas. Schön la coge para darle la vuelta y un *raccord* en el movimiento y en el eje nos muestra el busto de la mujer irrumpiendo en el espacio, en detalle: esta marca irresistible que anuncia el indefectible curso de los acontecimientos. Los dedos de Schön se incrustan en su blanca carne. Un corte al rostro en primer plano de Lulú en enloquecido movimiento; primer

plano de Schön zarandeándola, vuelta a Lulú que persiste en su negativa. Corte al exterior. El número está pronto a comenzar. En el camerino, de nuevo, vemos en plano medio corto a Schön pensativo. El siguiente es un plano de minuciosa construcción: en picado, los pies de Schön, oscuros como sus pantalones, y la pierna semidesnuda de Lulú tendida en la cama. Esa pierna lo golpea, tal vez enfadada, tal vez como reclamo del cuerpo que lleva adherido. Plano medio corto de Schön que abre su pitillera y mira tras él. En contraplano, el torso desnudo de Lulú, voluptuosamente exhibido. Schön, como si todavía fuera inmune a todo, extrae un cigarrillo de su pitillera entretanto la pierna de Lulú sigue insistiendo. La aparente tranquilidad de Schön se quiebra ahora por medio de una cuidadosa metáfora: su incapacidad para encender una cerilla por más que lo intenta. De nuevo, el torso de Lulú. Por fin, en primer plano y con una cerilla encendida, convertida ya en símbolo de su pulsión, Schön vuelve su mirada hacia la derecha donde está Lulú. Y es entonces cuando aparece este plano tan bello y recurrente en el film: el *flow* del rostro de la hermosa Louise Brooks. Es la señal definitiva de alarma: siempre que este plano aparece, la mirada inocentemente animal de Lulú, el instinto se desata de modo irrefrenable. El cuerpo de la muchacha se retuerce mientras Schön se abrasa con la cerilla encendida (*sic*) y pasea inquieto por la habitación, tal vez intentando por última vez resistirse a lo inevitable.

Lulú, completamente tumbada en el lecho, simula un llanto al tiempo que agita sus piernas infatigablemente. He ahí dos gestos complementarios, el ofrecimiento sexual y la tierna simulación. Schön se aproxima a ella «con intención de aplacar su furia». Se sienta mientras seca el sudor de su rostro. Al fondo, en profundidad de campo, por la izquierda, un fragmento del encuadre queda intencionadamente abierto. En él aparecen las piernas de Lulú continuamente agitándose en actitud, ora de llanto, ora de demanda. Schön mueve su rostro hasta que las encuentra a su paso. Otra mirada, de Lulú, insinuante como nunca hasta ahora, le apunta directo. El cuerpo de la mujer se incorpora ahora reclamando el del hombre, decidida Lulú a acabar con la escenificación. Ya ha triunfado y lo sabe: lo arrastra a la cama donde se produce el beso.

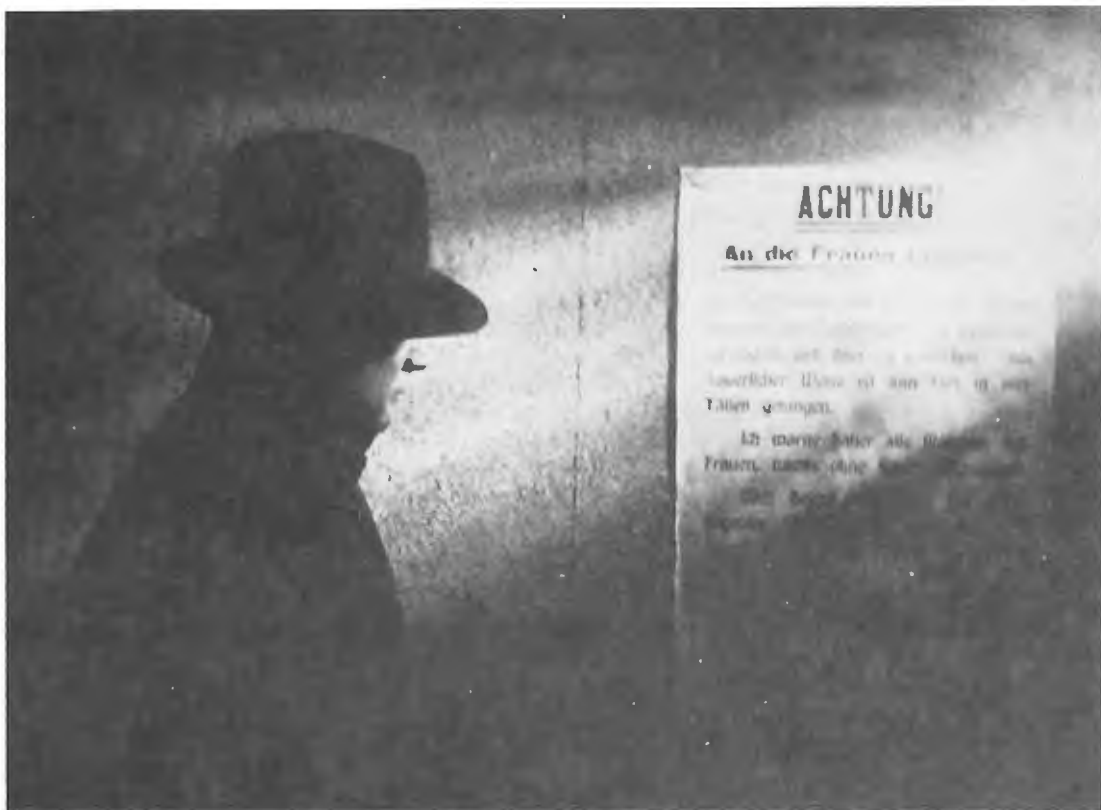
Un corte nos sitúa en la puerta del camerino en el momento en que éste se abre: la prometida y Alwa, el hijo, mirando la escena, ella con un inocente ramo de flores, él con su traje de gala. Puesto que la caída se ha consumado, Lulú, entonces, con aire victorioso se alza, ahueca su vestido, se arregla los cabellos y sale a bailar con renovadas energías.

## Las brumas del sacrificio

Hay un hermosísimo capítulo del film que es elaborado con gran diferencia respecto a la obra de Wedekind. Nos referimos al episodio de Jack el destripador, manifestación extrema de la pulsión de muerte y, al propio tiempo, único lugar del film en el que el sentimiento cálido de la ternura abriga una esperanza melodramática. En *La caja de Pandora* se trata de un final perfectamente funcional y simbólico, corolario de todo lo acontecido desde el comienzo pero, tal vez por ello, extremadamente breve y frío o, mejor si se prefiere, cortante. Perpetrado el asesinato, Jack se lava las manos en una palangana mientras se felicita por su «buen trabajo». Como dijo con agudísimos términos Karl Kraus en torno a este encuentro entre la mujer omnisexual y el destripador: «Para escapar de un chantajista tiene que lanzarse en los brazos de otro, víctima de todos, sacrificándose a todos, hasta que exhausta se cruza en su camino el último y sumario vengador del género masculino, Jack el Destripador. Partiendo de Hugenberg, el más espirital, el camino la conduce hasta Jack, el hombre más sexual, al que se precipita como la polilla sobre la luz, el sádico más extremo en la serie de sus verdugos, cuyo oficio de cuchillero es un símbolo: ataca aquello con lo que ha pecado contra los hombres»<sup>14</sup>.

El film, por contra, amplía el episodio de Jack el destripador resumiendo en él todo el fragmento londinense. Tanto es así que, después de un fundido en negro que nos abandona ante la llegada de la policía en París, la imagen abre sobre la neblinosa ciudad de Londres. Un paseante solitario en primer plano avanza. Su paso es subrayado por un majestuoso trave-

14. Karl Kraus, op. cit., p. 9



70. Die Büchse der Pandora.

ling de acompañamiento. Desfilan siluetas entre la bruma. Es Navidad y las guirnaldas adornan las calles. El solitario pascante se encuentra ante una fiesta callejera. Una inermemuchachita le ofrece un vaso al verlo solo. Sus miradas se cruzan: brutal la del hombre, temerosa la de ella. Junto a un árbol de Navidad la muchacha lo alcanza y le pone una ramita en las manos, acaso como tímida y fraternal felicitación. Todo aparece iluminado con una luz de sueño, pero el rostro de la muchacha reluce poderosamente.

Un corte nos devuelve al interior de una buhardilla donde el viento nocturno rompe los cristales. Lulú, ahora maltrecha y mal vestida, pero siempre hermosa, vive con Schigolch y un aniquilado Alwa a quienes debe alimentar ejerciendo de prostituta. A la luz de una vela, come apresuradamente mientras sus amigos, indigentes, mendigan. Un bellissimo gesto denuncia la degradación de su vida: ante un diminuto espejo, a la luz de la misma y escasa vela, se da color al rostro. Schigolch le espeta: «¿Para qué pintarse? Nos gustas tal y como eres». La belleza de Lulú se exhibe, pues, sin valor alguno en cada esquina.

Entre la niebla, un cartel sirve de advertencia a las mujeres londinenses. Anuncia los misteriosos asesinatos cometidos en la ciudad. Una silueta femenina, solitaria. Es Lulú. Va en busca de esta otra silueta que parece repudiarla al principio hasta que ambas son engullidas por la niebla.

Al subir por las escaleras algo retiene a Jack. Se excusa de no llevar dinero encima, pero Lulú, acaso temiendo más la soledad que la prostitución, le tiende su mano. Jack la toma y un bello plano lo muestra en picado, entrando en campo temeroso con su rostro precedido por el sombrero. En perfecto contraplano, está la estática imagen de Lulú sonriente, hermosísima, borrosa también como cuando despertaba antaño las ciegas pasiones. Una sucesión de primeros planos de ambos personajes expresan el terror de Jack a quien no puede pasarle inadvertida esta significación tan descarnada hasta que un primerísimo plano de Lulú viene

acompañado de un plano trasero de detalle de Jack. En su mano, escondida, guarda una navaja y la abre presto a utilizarla. En este clímax, los primerísimos planos de Lulú alternan con estos detalles del cuchillo que sólo el espectador puede ver. Jack, entonces, retrocede hasta lanzar el arma homicida por el hueco de la escalera. Ya en el interior del apartamento, Lulú prepara el lecho. Jack la reclama y la sienta en sus rodillas. Tiernamente —véase la brutal diferencia respecto a Wedekind en este punto— se embelesan ambos hasta que Lulú descubre la ramita navideña ofrendada a Jack por la muchachita. Y la bella prostituta enciende una vela. Aquí hallamos, de nuevo, un hermosísimo plano evocador de Lulú, con su rostro borroso, diluido en el ambiente y mirando la tímida luz de una vela cuya potencia no es mayor que su vida. Curioso signo éste que antes desataba la pulsión irrefrenable y sólo enternece ahora la mirada del asesino. Jack, pensativo, encuentra las manos de la chica y ambas se entrelazan. Frente a frente, ella sobre sus rodillas, presentan una imagen digna de intenso melodrama. Jack, por encima de la nuca de Lulú, mira la mesa. Sobre ella yace la ramita, testimonio de una ofrenda fraternal, y la vela, testimonio de confianza e intimidad. Su mano toma la ramita y la coloca, cual galardón tan merecido, sobre la cabeza de Lulú. Acaso la ternura de esta mujer ha despertado el deseo de redención del cuchillero.

Y, repentinamente, un abrazo estrecho y los ojos de Jack empiezan a revelar una creciente agitación que pronto se convierte en terror. Bajo la lámpara de gas, la hoja afilada de un cuchillo reluce, como si hubiese sido colocado ex professo por el destino para obligar al asesino a cumplir su misión. Los dedos de Jack se agarrotan y sus ojos quedan abiertos en un terrorífico primerísimo plano. Ahora ya el fulgor que despide el cuchillo es casi demoníaco: nadie podría resistir su tentación. La mano del asesino se extiende, pues, lentamente hacia adelante, hacia ese lugar del que sus ojos no pueden apartarse. La cámara acompaña el movimiento de su brazo. Un beso y la mano de Lulú cede en el abrazo y se desploma. Su vida se ha extinguido.

## Capítulo decimotercero: MALAS CALLES. EL LARGO CAMINO HACIA EL MELODRAMA

### Calles con nombres y apellidos

La calle jamás fue en el cine alemán un mero decorado. Extrañamente figurada en aquellas telas pintadas sin impresión de realidad alguna, retorcida y evocadora por la abundancia exagerada de formaciones góticas, convertida en aplastante y regular simetría en las arquitecturas langianas, hormigueante de multitudes agitadas aprendidas en la escuela teatral de Max Reinhardt, sometida al montaje de la Nueva Objetividad o provista de esa materialidad que le quiso otorgar el realismo social, la calle apenas nunca dejó de ocupar un lugar privilegiado en las películas weimarianas. De hecho, nada de extraño hay en ello, si consideramos que la calle es un curioso síntoma de la civilización moderna y del ajetreo urbano que había inspirado al arte de un modo radical desde el siglo XIX y que, en cuanto objeto de rebosante simbología, no podía pasar inadvertido a las vanguardias.

Si a este símbolo de la modernidad urbana le añadimos su carácter cotidiano ya nada podrá objetarse a la constante presencia de la calle. La coincidencia, pues, de ambos factores —el de paradigma de la modernidad y su cotidianeidad— hace que sea casi imposible sustraerse a su representación, en unas ocasiones connotando el bullicio de la vida urbana, en otras el temor indeterminado hacia unos imprecisos y ocultos espías, en otras, por fin, un testimonio de la realidad social en la época de la depresión. Significa esto que, a diferencia de otros tantos significantes que fueron siendo ovidados o que permanecieron circunscritos a algún período concreto, la calle ofrecía un aspecto camaleónico, capaz de permanecer latente cuando apenas era figurada, de suspenderse cuando se la convertía en alegoría o de poseer una inesperada viveza de movimientos cuando se quería hacer de ella un objeto social. No es raro que esta Umwelt no pudiera en todo el cine alemán pasar desapercibida.

Como parece deducirse de lo anterior, la simbología de la calle es muy anterior a la pantalla y si sus orígenes pueden encontrarse en el París decimonónico, tan bien descrito por sus poetas de la segunda mitad de siglo y retrospectivamente por Walter Benjamin, fuentes mucho más directas, ligadas al mundo de expresión centroeuropeo, quedan en los cuadros del primer expresionismo, vibrantes de colorido, o en las declaraciones en pro del torbellino urbano de Ludwig Meidner, el responsable de los decorados del film *Die Strasse*, pasando por las descripciones delirantes de los callejones de la ciudad de Praga inmortalizadas por Meyrink o Kubin en la literatura narrativa. El cine alemán debió, por tanto, asumir el complicado reto de dotar a estas concepciones de la calle, programáticas o sugerentes, de una figuración determinada, concreta o tendente a la abstracción, e, igualmente, construir sobre dicha figuración una historia acorde con cada tendencia particular. De ahí que pueda

resultar la calle un lugar adecuado para indagar acerca de algunos de los mitos que se despliegan por esta época. Los callejones de Praga, las ferias medievales, los barrios suburbanos, las plazuelas, las formaciones futuristas, las construcciones góticas... todos estos lugares son representados en múltiples films de estos años y es indudable que revelan un universo simbólico especialmente rico y denso.

Sin embargo, hay un grupo de films que han sido denominados, aunque sin demasiada precisión, «films de la calle», por situar a ésta en el eje protagonista. De bien poco serviría ahora discernir el rigor de su clasificación dentro de este casillero, pues parece obvio que, de acuerdo con lo que nosotros mismos acabamos de postular, podría ampliarse su inventario tanto cuanto quisiéramos y que su más riguroso examen sería también a la postre impreciso. A pesar de todo, si evitamos dar a esta clasificación de sesgo temático/simbólico un valor excesivo y admitimos que colocar a un film en este casillero no supone en manera alguna agotar su sentido desde ningún punto de vista, resulta entonces legítimo y aun ilustrativo trazar una correspondencia entre los temas abordados por algunos films de los años veinte y el tratamiento muy particular que en ellos se da a la calle, tanto desde un punto de vista icónico como en las implicaciones narrativas que esto conlleva. Se trata en todos estos casos de una calle cada vez más concreta y menos metafísica, una calle donde evolucionan personajes también particularizados e individuales, pero cuyos dramas tienen sentido en relación con el marco callejero en donde se inscriben. Es ésta, pues, una de las manifestaciones de aquello que con bastante frivolidad se dio en llamar primero y luego sentenciar taxativamente como realismo. Y —claro— las mayores concreciones de todo esto, nos sitúan ante construcciones urbanas y ante dramas contemporáneos. Pero es evidente, en todo caso, que —tal y como dejamos dicho al comienzo de este trabajo— los análisis concretos suelen desbordar el marco que se les asigna, valiendo éste, en consecuencia, sólo a modo de orientación.

Añadamos a lo dicho que los films que examinamos a continuación poseen —y éste es uno de sus intereses más notables— una dimensión diacrónica progresiva, si bien no lineal, y en ellos se observa con cierta claridad la correspondencia entre el papel asignado a la calle y el resto de códigos narrativos y de planificación que se van imponiendo en estos años de modo cada vez más acentuado. Veremos, en su comienzo, en *Die Strasse* (1923) un universo todavía muy cercano a ese ambiente *Kammerspielfilm* en el que ya indagamos y que

71. *Überfall*.





incluso podría hacernos evocar los breves fragmentos exteriores de *Hintertreppe* o los ya más abundantes de *Der letzte Mann*; poco a poco, en los films posteriores, la contemplamos cada vez más alejada, tal vez definitivamente, de dichos patrones dado que —como indicamos en capítulos precedentes— *Der letzte Mann* había sido acaso su postrer avatar abstracto. El espacio irá, así, adquiriendo con extraña rapidez concreción y materialidad y, recogiendo de esta obra maestra de Murnau, sus patrones de planificación —muy flexibles, como pudimos comprobar—, los códigos del melodrama comienzan a imponerse en las estructuras narrativas, tanto en lo que éstos conllevan de simplificación argumental como en su simbología particular. Este proceso que todavía resulta algo contradictorio en *Die freudlose Gasse* (1925), se acelera rápidamente en *Dirnentragödie* (1927) para combinarse con nuevos factores venidos de la vanguardia experimental en *Asphalt* (1928/1929). Pero si éste tiende al melodrama, *Überfall*, de Ernö Metzner (1928), presenta una faz más cruda y sin concesiones sentimentales. Este mismo proceso queda acentuado en *Berlin Alexanderplatz* (1931), donde las técnicas de la Nueva Objetividad novelesca logran una interesante plasmación que aúna realismo y experimentación a los que se añade el uso del sonido. El alejamiento respecto a los films de la primera parte de la década es, de hecho, enorme y cualquier espectador medianamente atento tiene en seguida la sensación de hallarse ante otra cinematografía y ante otras necesidades; en suma, ante un espectáculo distinto. La historiografía buscó un nombre que resolviera y allanara todos los problemas y creyó encontrarlo en el «realismo social». Sin que éste sea completamente falso, pronto comprobaremos su insuficiencia.

No estaría de más advertir que, insistiendo en nuestro afán de no ser exclusivos en nuestra clasificación, veremos desfilar en las diferencias entre estos cinco films fracturas que atraviesan el cine de Weimar, tales como los modelos de montaje que se imponen a comienzos de la segunda década, la influencia del nuevo realismo, o el peso de la vanguardia experimental y de la Nueva Objetividad. Visto así, cada uno de los films presentados a continuación se encuentra lastrado por unas influencias y pregnado por ellas. Sólo de este modo los films de los que aquí hablamos son, en el marco de la calle, lugares de otros conflictos más amplios o simplemente distintos que el análisis habrá de revelar.

## Orígenes envolventes: las pulsiones de la calle

En sus *Anleitung zum Malen von Grosstadtbildern*, de 1914, hablaba el pintor silesiano Ludwig Meidner de la imperiosa necesidad de pintar el universo urbano circundante. Dice: «¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano, las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros que cuelgan entre blancas montañas de nubes, los colores hirientes de los autobuses y las locomotoras de los trenes rápidos, los hilos ondeantes del teléfono, lo arlequinado de las vallas publicitarias...»<sup>1</sup>. Nada más correcto que reconocer en estas instrucciones para pintar la gran ciudad unos ecos inmediatos del frenesí vanguardista, de la belleza de la velocidad, de la frenética carrera del automóvil que hicieron célebre al futurismo italiano y heredó en diferentes opciones el conjunto de la vanguardia. En 1923, nueve años más tarde, el mismo pintor, en colaboración con Karl Gorge, sería encargado de diseñar los decorados de un film titulado precisamente *Die Strasse* (La calle), dirigido por el en adelante anodino Karl Grüne. En esta empresa tendría cumplida ocasión de dar forma y expresar lo que quedaba de la efusión primera.

A un primer vistazo, *Die Strasse* es, en realidad, una historia bastante simple que mucho debe al estilo y tratamiento de los *Kammerspielfilme* inmediatamente anteriores basados en guiones firmados por Carl Mayer. Un individuo de vida familiar rutinaria abandona su hogar una noche para perderse en el torbellino de la ciudad. Arrastrado por una prostituta a una sala de baile, se ve pronto envuelto en una partida de cartas en la que comienza perdiendo todo su dinero para ver, repentinamente, cuando ya ha sacrificado su anillo de matrimonio, que la suerte le cambia por completo. Mientras espera a la muchacha en su habitación, dos maleantes compinchados con la prostituta asaltan a un anciano para robarle

<sup>1</sup> Citado por Emilio Bertonati en su texto introductorio a *Aspekte der «Neuen Sachlichkeit»/Aspetti della «Nuova oggettività»*, München, Roma, Milano, Centro Di, 1968, sin paginación.



72. Die Strasse.

y lo apuñalan. sospechoso de haber cometido el crimen, es detenido por la policía hasta que, casualmente, los verdaderos asesinos son detenidos y es puesto en libertad, justo en el instante en que iba a quitarse la vida en su celda. Es ya de madrugada y, acabada su aventura delirante, regresa al hogar donde la esposa, sin esbozar el mínimo reproche, le sirve a la mesa el plato de sopa que no tomó la noche anterior.

Las dos indicaciones que acabamos de hacer parecen insinuar el clima contradictorio en el que el film se mueve. En primer lugar, retengamos de la trama lo siguiente: pocos personajes, escasa duración del relato limitado a unas pocas horas, oposiciones simples, atmósfera envolvente, pulsiones indefinidas y marco cotidiano, aunque éste sólo sea un punto de partida para la huida. Todo ello nos remonta, en efecto, a los guiones de Mayer que hemos analizado con anterioridad. Un humilde interior, una cocina, la hacendosa mujer, el plato de sopa caliente, una luz de lámpara bañando el espacio cotidiano... estas formulaciones de objetos tampoco distan en realidad demasiado de los *Kammerspielfilme*.

A pesar de todo, el objeto que en *Die Strasse* aparece no es únicamente cotidiano: una vez abandonado el confortable hogar, el rostro de una mujer sonriente encontrada al azar se convierte en una calavera. Es una señal de alarma. El protagonista, interpretado por Eugen Klöpfer, ignorándola, sigue los pasos de otra muchacha y dos ojos intermitentes situados en el letrero de una óptica espían su paso en la noche. Tales funciones de los objetos, tal disposición de símbolos tiene que ver, siquiera sea esporádicamente, más con un renacimiento de lo fantástico que con el drama cotidiano anunciado. Por demás, el mismo delirio que sufre el

protagonista poco recuerda el contenido sufrimiento cotidiano de los *Kammerspielfilme*, por más que, en paralelo, nos sea aludida en distintos momentos la espera paciente de la esposa en el hogar.

Nada nos respaldaría, después de haber visto estas concomitancias, si quisiéramos aproximar este film a los *Kammerspielfilme* de Mayer. Pues, por mucha que sea su influencia sobre él, no vemos por lado alguno la dimensión trágica de los acontecimientos, los gestos de los personajes y de los actores no son plenos, no poseen esa inequívoca vocación abstracta en su lentitud, no existe fatalidad en sus decisiones. En este sentido, todo queda a medio camino entre un realismo con tintes fantásticos (animación de lo inerte, signos fatídicos de tipo narrativo) y un *Kammerspielfilm* desprovisto de su pesadez y dimensión metafísica. Nada extraño, por demás, que los autores de *Le cinéma réaliste allemand*, a la caza y captura del realismo durante todos estos años, hayan debido reconocer su insuficiencia durante todos estos años, hayan debido reconocer su insuficiencia en *Die Strasse* y buscar una denominación ambigua que fue formulada por Pierre Mac Orlan: «lo fantástico social».

Pero — como hemos dicho antes — hay otro discurso en *Die Strasse*. Sus motivos están representados en el dinamismo producido por la movilidad de las luces y sombras, constantemente agitándose en la calle, en los escaparates, en el tráfico urbano, en la sala de baile, en los movimientos ágiles de las bailarinas, en las manos que juegan compulsivamente a las cartas, independizándose de sus dueños... Y no conviene olvidar que este otro discurso al que ahora nos referimos ocupa la mayor parte del film. Su vocación casi «vanguardista», de hecho, permitió que el film fuera disfrutado por algunos círculos intelectuales de la época. Y en este instante, el film debe poner en funcionamiento un montaje corto y fragmentado, el uso de sobreimpresiones, los juegos de luces, animar por completo el encuadre. Debe ya, en consecuencia, desprenderse de la suspensión del objeto animado y dedicarse a cumplir con la febril consigna meidneriana.

Un problema se presenta en seguida: ¿Cómo conciliar ambos discursos? O, al menos, ¿cómo lograr que el divorcio entre ellos no los convierta por exceso en una reunión de *Kammerspielfilm* y película abiertamente vanguardista? Hay una solución bien practicada por *Die Strasse*, pero para analizarla convendría detenerse un instante en su arranque para ver este conflicto situado también en el tratamiento que se da a la imagen. En un interior burgués, un hombre yace en un sofá mientras su esposa prepara la cena. En este ambiente cotidiano irrumpen, proyectadas contra el techo de la habitación, sombras que reflejan y anuncian el ajetreo exterior de la calle: un encuentro entre un hombre y una mujer, una persecución... Estas imágenes son todavía signos confusos, pero apuntan decididas hacia un lugar y hacia un sujeto. El hombre, atraído por esta representación que se le cuele en su propio universo, se aposta en la ventana y, repentinamente, asistimos a una sucesión fragmentada de imágenes en sobreimpresión de carácter subjetivo: la máscara de un payaso, planos de una feria, el rostro de una mujer... La esposa se coloca ahora junto a él, pero sin más tardanza el hombre, arrastrado con violencia por las escenas vistas o imaginadas, abandona su hogar camino de la aventura.

Lo que acabamos de referir nos sugiere que existe un broche practicado en el film entre ambos discursos extremos y éste no es otro que el punto de vista del personaje que los engarza. De este modo, el montaje enérgico, las sobreimpresiones y los rasgos — aunque tímidamente — vanguardistas son convertidos en experiencia diegética y, por tanto, flexibilizados respecto al otro discurso cotidiano, desde el cual arranca el personaje y al que indefectiblemente debe volver. Y, en efecto, el film insiste explícitamente en esta sutura del punto de vista, lo cual — nuevamente es necesario operar esta distinción — no supone una rigurosa asunción del punto de vista en la puesta en escena. Esto significa que, si bien el bullicio urbano es percibido como el resultado de una exterioridad que ya ha inundado su cotidianeidad, la percepción de Klöpfer no se encuentra ni mucho menos formalizada en términos de punto de vista y, en este sentido, la escisión que señalábamos al principio, por más que abrochada, es con todo evidente.

Es de este modo cómo la gran ciudad y su trepidante ritmo son contemplados desde un delirio compulsivo y los terroríficos signos acompañan, pese a su aparente desconexión, a la

animación completa del encuadre. No olvidemos, pese a todo, que si este engarce es posible, precisamente su efectividad se debe a que la motivación (que no siempre adopción) del punto de vista sutura tanto los ambientes fantásticos (lo que separa el discurso de *Die Strasse* del *Kammerspielfilm*) como la representación en montaje fragmentado de la vida urbana (lo que lo separa, a su vez, del vanguardismo y de los *cross-section*). Sería demasiado pedir que la sutura estuviese lograda y, en todo caso, si ello fuera así, no resultaría posible entender con tanta claridad las tensiones que este film anuncia y —como en seguida veremos— los siguientes acentúan y pugnan por resolver. En una encrucijada se sitúa, pues, *Die Strasse*: un camino procede del *Kammerspielfilm*, del que la película extrae parte de su trama y algo de su figuración; otra viene de un vanguardismo confuso, también a medio camino entre el grito de principios de siglo y la todavía no oficializada Nueva Objetividad; otro, por fin, apunta a una materialidad mayor del universo circundante. Ninguna definición, ni siquiera la de Pierre Mac Orlan —«fantástico social»—, puede dar plena cuenta de estos entresijos.

### Melodramas enrevesados

*Die freudlose Gasse*, el film que Pabst dirigió en 1925 con guión de Willy Hass e inspirado en un relato de Hugo Bettauer, presenta ya notables síntomas de cambio, sensible a esa violenta sacudida que sufrió el cine alemán a partir de 1924 y cuyo síntoma más visible fue el ya analizado *Der letzte Mann* y el influjo del montaje norteamericano. El de Pabst nos coloca en la ciudad de Viena durante la época de la inflación. En la calle Melchior, la señora Greifer, modista aparente, regenta un prostíbulo de lujo. Muy cerca, delante de la carnicería hacen cola durante toda la noche las humildes gentes del barrio a fin de poder adquirir un poco de carne. Mientras tanto, en los hoteles, los ricos se divierten desperdiciando comida y

73. *Die freudlose Gasse*.



bebida. La historia, a partir de estos contrastes tan sencillos, nos viene dada a través de la focalización de dos muchachas, procedentes ambas de familias necesitadas. La primera de ellas, Grete Rumfort (Greta Garbo), es hija de un funcionario y trabaja de secretaria en una oficina. Su anciano padre pide una indemnización, queda sin empleo e invierte la totalidad de sus fondos en las acciones que un engaño bursátil ha hecho crecer momentáneamente. Por su parte, Grete rechaza las insinuaciones de su jefe y es despedida de su empleo. Sin recursos, padre e hija se ven obligados a alquilar una de sus habitaciones a un teniente de la Cruz Roja; sin embargo, el padre, orgulloso, lo tira de casa cuando se le sugiere que su hija pequeña pudo haberle robado alguna lata de conserva. A Grete no le queda otro remedio que acudir a casa de Greifer. Pero la noche en que debía iniciarse en la prostitución, el teniente, visiblemente interesado por ella, la descubre, media por ella y los entuertos se resuelven.

La otra historia que corre en paralelo a ésta es la de Marie Leschner, hija de un enfermo y enamorada de Egon Stirner, secretario particular de Alfonso Canez, hombre de negocios. Egon sufre las asechanzas de algunas mujeres y, entre ellas, de Lia Leid, quien promete entregarle sus joyas a condición de un encuentro secreto en el hotel Merkel. Con el fin de salvar a Marie de su lamentable situación, Egon acepta el trato. Pero, al mismo tiempo, Marie se lanza a la búsqueda del dinero y pacta una cita con Canez. Situados en habitaciones contiguas, Marie descubre a Egon con Lia y, en ausencia de éste, la asesina acusando a Egon del crimen. Por fin, se entrega la muchacha a la policía para salvar a su amado mientras, en la calle, las gentes se rebelan violentamente contra el carnicero y la Greifer.

No es gratuito relatar esta historia, pues de ella se desprenden algunas consecuencias casi inevitables. La primera es la distancia enorme que separa a este film de *Der letzte Mann* y, en mayor medida todavía, de los *Kammerspielfilme* anteriores. A poco que se mire, la simplicidad de la trama propia de aquella «escuela» ha desaparecido casi en todos sus rasgos, la cotidianidad aquí nada tiene de trascendente y abstracta y la elaboración de la atmósfera, además, ha dado paso a una situación concreta y fechable y a unos conflictos muy alejados de los debates interiores del *Kammerspiel*. A pesar de todo ello, el cese de la abstracción, la pérdida de una simbolización asfixiante y la proyección interior sobre el espacio no ha dejado sino un hueco que se resuelve de modo algo contradictorio. Y ello porque en este lugar vacío se han colocado infinidad de acontecimientos. La trama resulta, en efecto, tan complicada como confusa en ocasiones y para que la doble focalización señalada pueda ser comprensible es preciso a cada instante acudir a las casualidades no siempre verosímiles que tejen entre sí las dos historias.

El conflicto —decíamos— ya no es intemporal. Por el contrario, la Viena que se nos presenta es reconocible y, tanto es así, que el film recurre a dos procedimientos aparentemente contradictorios para construir su especificidad: ciertas técnicas embrionariamente documentales y la estética de los contrastes. Junto a la mencionada doble focalización que distiende los lazos narrativos y permite los saltos de una a otra, muchos son los *travellings*, inconcebibles desde luego en el *Kammerspiel*, a lo largo de las colas formadas a la puerta de la carnicería. Filmados en cámara móvil, estos deslizamientos tienen un fuerte sabor documental y los personajes no dudan en mirar hacia la cámara, con sus rostros potentemente iluminados, expresando el hambre que los domina. Pese a todo, dichas técnicas no dejan más huella en el film que estos esporádicos momentos, expresivos —eso sí— de un cambio no desprovisto de relevancia. Los contrastes, por el contrario, sí alcanzan en el film una sistematicidad llamativa. El uso primero de éstos obedece a un rasgo de discurso muy marcado y converge con esa tímida vocación documental de que hablábamos hace poco. Los planos mencionados de las gentes haciendo cola a la puerta de la carnicería, de los pobres de Melchior Strasse, son mostrados en paralelo con las suntuosas fiestas de los ricos en casa de Greifer e incluso son frecuentemente apuntalados por carteles que evitan toda duda sobre el deseo que guía la comparación. Ahora bien, este sistema de contrastes, además de un valor de testimonio social, también posee un fermento melodramático, pues sabemos que la estética del melodrama se sustenta en buena medida en los contrastes, siempre y cuando a ello se añadan otros mecanismos ligados al punto de vista adoptado.

Y aquí interviene el siguiente factor en juego: el film nos presenta un curioso testimonio social a través del entrecruzamiento de las historias de dos muchachas —Marie y Grete— cuya trabazón narrativa es escasa, pero cuyo intercambio se justifica desde el punto de vista documental/melodramático que comentábamos poco más arriba. En efecto, tan sólo su coexistencia en Melchior Strasse es justificativa de los paralelismos y el film debe recurrir frecuentemente a soldar los saltos de focalización mediante carteles que historien a cada personaje. La mera reproducción de la trama que hemos resumido con anterioridad es fiel reflejo de las «casualidades» que debe suponer el film para que la concatenación no haga agua. Es así como el arranque del film precisa de varios movimientos bruscos que nos sitúen, por medio de carteles indicadores de localización, ante los distintos personajes: el carnicero Josef Geiringer, tirano de Melchior Strasse, la casa de los Leschner, la familia Rumfort «en el primer piso del mismo edificio», Egon Stirner, «secretario de un millonario», etc.

## Fluidez narrativa

En adelante, *Die freudlose Gasse* es coherente con otros dos films, uno ligeramente anterior —*Der letzte Mann*— y otro del mismo año, *Varieté*. En todos ellos se advierte un semejante uso del montaje, por lo menos en un significativo aspecto: su transparencia y su adecuación a las categorías narrativas. Los diálogos son tratados frecuentemente por medio de la alternancia plano/contraplano, tal y como quedará definitivamente fijado en el cine americano de la época. Por su parte, los carteles, si bien abundantes dada la complicación de la trama, no suelen interceptar la fluidez del relato, salvo en los momentos iniciales en lo que presenta a los personajes y los conflictos. El conjunto de los engarces entre planos son considerados aquí del mismo modo en que quedaron sellados en *Der letzte Mann*: corrección y transparencia en raccords de dirección, en el movimiento, en el eje y con un uso muy completo de las frontalidades y oblicuidades de la cámara. Da la impresión de que en apenas un par de años, nada más se puso a la labor, el film alemán ha logrado ya una maestría de planificación tan elaborada como la norteamericana, llevándole ventaja a ésta en todo lo que se refiere al tratamiento de la cámara en movimiento y sin desprenderse de la más elaborada concepción del plano.

Ahora bien, cuando esto nos llama más la atención es cuando —lo veremos desarrollado con posterioridad— todos estos artificios tan elaborados del montaje vienen a adecuarse o, mejor incluso, a construir mecanismos narrativos de base, tales como la minuciosa focalización de los personajes, la adopción de sus puntos de vista, la separación respecto a alguno de ellos, etc. En otras palabras: no se trata tanto de la maestría del montaje, como sobre todo de su utilización para fines sustancialmente ajenos a los que dominaban en Alemania apenas dos años antes. Y esto es lo significativo porque expresa los objetivos del nuevo espectáculo dominante en su sentido más amplio y todo el sentido espectacular del modelo que hemos denominado narrativo-transparente. Veámoslo en la curiosa y elaborada escena en la que Maria descubre la «infidelidad» de su amado en las habitaciones de Greifer.

Un cartel nos indica la llegada de la medianoche. Maria conversa con su seductor millonario en plano/contraplano. Este abandona la habitación y mediante un raccord en el movimiento desde la habitación contigua lo seguimos. Situados de nuevo en el interior, damos un operativo salto en el eje hasta un plano de conjunto que permite encuadrar, al fondo, las cortinas que cubren una puerta. Maria descorre las cortinas y espía a través del cristal. Contracampo subjetivo: picado sobre la escena de seducción de Egon que tiene lugar en la sala contigua; éste se encuentra disfrazado con una perilla. Vuelta al rostro de la muchacha que toma rápida conciencia de lo que ve. Nuevo plano de la escena donde la mujer se despoja cuidadosamente de todas sus joyas. Al otro lado del cristal se ve en primer plano el rostro de Maria. De nuevo en la escena, Egon se despide besando la mano de Frau Leid. Esta queda contemplándose coquetamente en un espejito. Vuelta a Maria. Un raccord en el eje y en el movimiento nos presenta a la muchacha desplazando la cama para abrirse paso hasta la habi-

tación contigua y, en efecto, gira el pomo de la puerta cuidadosamente. Raccord en el eje sobre el movimiento. Por último, sigue un campo vacío y, acto seguido, un primer plano lateral de la ignorante señora Leid, escorada hacia la derecha. Por el lado opuesto, unas manos entran en campo aproximándose lentamente hacia su cuello con la intención de estrangularla.

Es claro que hemos omitido en esta descripción el conjunto de una planificación que, en la copia examinada, comporta nada menos que 23 planos hasta el asesinato, pues su completa reproducción sería tediosa y en cierto modo innecesaria. Sin embargo, lo descrito es ya suficiente para mostrarnos de qué modo el montaje analítico de la secuencia no debe poseer valor ni debe, en consecuencia, ser estudiado en sí mismo, ni por las figuras utilizadas, sino exclusivamente en relación con las categorías narrativas que expresa a cada momento y éstas implican el cambio de puntos de vista en una economía del corte siempre transparente, como el mismo Pabst declararía poco tiempo después a la revista *Close-up*<sup>2</sup>.

## Montaje analítico y densidad del gesto

Lo que acabamos de plantear podría sugerir al lector que esta transparencia del montaje carece de contradicciones. Y ello no es del todo cierto. Detengámonos ahora en otra secuencia de la película, Grete regresa a casa. Su jefe ha intentado propasarse con ella y la muchacha, dando muestras de estricta honestidad, le ha insultado y ha sido despedida en el acto. Vestida con un abrigo de pieles que su padre, en gesto cariñoso y desprendido, le regaló poco tiempo antes creyendo en su bienestar económico, regresa al hogar. En este instante, ante una familia hundida en la miseria que, además, ha agotado todo posible recurso de salida, el abrigo de pieles se convierte en un símbolo que contrasta con la situación real. Entretanto, en otra habitación, el padre es informado por teléfono de la vertiginosa caída de las acciones en las que invirtió todo su capital. El señor Rumfort lee sus cuentas e inclina la cabeza abatido.

Un plano corto de la habitación muestra a la hermana pequeña de Grete, una niña, haciendo garabatos en la mesa camilla. Por la izquierda entra Grete y se dirige a ella. Lleva puesto, activando el dramatismo de la escena, su abrigo de pieles. Se dirige hacia la puerta, situada al fondo de la sala. Un *raccord* en el eje y en el movimiento sobre la puerta subrayan la entrada del padre, con gesto atribulado, y el encuentro entre padre e hija. Ambos desconocen las desgracias del otro. Un primer plano del padre con los ojos muy abiertos a través de sus lentes. Un intensísimo primer plano de Grete. El padre, en plano medio, mira a la derecha, fuera de campo. Sobre el eje, recuperamos a ambos en plano entero. Por último, volvemos al primer emplazamiento de cámara con que se abrió la secuencia. La situación ha llegado lejos: Grete se lleva fuera de campo a la niña mientras el padre penetra lentamente en la habitación y, de nuevo resaltado por un *raccord* en el eje, se sienta pesadamente. El *establishing-shot* o plano de orientación nos permite asistir al regreso de Grete dirigiéndose hacia su padre. *Raccord* de 90 grados a primer plano del padre. En ligera profundidad de campo, Grete lo contempla. El habla: «Lo hemos perdido todo». Sigue un breve diálogo, después del cual, Grete toma conocimiento de la miseria que se cierne sobre la familia. Un densísimo primer plano se detiene en ese rostro siempre intenso de Greta Garbo. La muchacha, entonces, levanta la mirada y cierra sus ojos, haciendo un gran esfuerzo interior. Esboza una amarga sonrisa, en la que descubrimos esa genial actriz, y miente: «Afortunadamente todavía conservo mi empleo». En este gesto se ha condensado una decisión que sólo los ojos cerrados, vueltos al interior, pueden concebir. La secuencia concluye con un campo vacío, después de que padre e hija hayan abandonado la habitación.

Es sumamente interesante reparar en el tratamiento de esta secuencia, pues aquí se compaginan dos fenómenos en apariencia contradictorios: todo el montaje obedece a la transparencia, la técnica es invisible y la cámara se coloca siempre en el lugar más propicio para permitirnos ver mejor la acción. Dicho en otras palabras, los cambios de plano se borran tras

<sup>2</sup> Tanto para lo que respecta a esta cita como para otras de semejante sentido, puede consultarse el capítulo sexto.



74. *Die freudlose Gasse*.

la representación que ponen en pie. Y, por si esto fuera poco, se permiten con suavidad apenas perceptible subrayar las inflexiones dramáticas de la acción: en lugar de una presentación neutra, asistimos, pues, a una astuta por sutil dramatización de los primeros planos en los momentos climáticos. Ahora bien, junto a esta transparencia dominante existe también una densidad especial del gesto, una lentitud de los movimientos que recuerda todavía en el horizonte el por otra parte ya abandonado *Kammerspielfilm*. En esos momentos, el primer plano de los actores se empaña de una dimensión metafísica más profunda que la sugerida por el melodrama y algo en el interior de la imagen se resiste a la transparencia con que, pese a todo, está tratada la escena. En estas tentativas es donde, vacilante, se abre paso para luego asentarse el melodrama.

Y, si tenemos en cuenta lo que acabamos de analizar, no puede extrañarnos demasiado observar en otro momento de la acción restos que no parecen concordar ni con la tendencia documental ni con la transparencia narrativa empañada de melodrama. Una larga cola espera paciente ante la carnicería. No hay alimento y la policía dispersa a las gentes. Dos





75. *Die freudlose Gasse.*

muchachas, tal vez disimulando su pobreza, se destacan entre la multitud y comienzan a contonearse frente al ventanuco inferior. En plano medio, ambas hacen ademán de llamar. Un *raccord* nos sitúa ante los cristales de la ventana, de donde surge la cabeza de Geiringer sonriendo. Contrapicado del rostro de una de las muchachas respondiendo a la sonrisa desde la posición en que se halla el carnicero. Este guiña el ojo y asiente haciéndole señal de que entre. Contrapicado de la chica sonriendo de nuevo. En el plano siguiente, sus piernas, vestidas de medias negras, atraviesan el encuadre ante la deleitación de Geiringer que las sigue con sus ojos lascivos hasta que abandonan el campo. Un *raccord* en el movimiento, imperfecto esta vez, nos sitúa de nuevo a las chicas en plano medio cuando atraviesan el umbral hasta que la imagen funde en negro. He aquí un sintético gesto que, aunque de modo abstracto, nos habla de la prostitución y del hambre.

Lo que aquí llama la atención no es tanto la corrección de la planificación ni el respeto por los puntos de vista, como la abstracción simbólica que permite depurar una acción reduciéndola a sus rasgos más estilizados. Con este gesto depurado y, en consecuencia, de escasa función verosímil, será suficiente para comprender la actitud del carnicero a lo largo de todo el relato. No puede ello por menos que reavivar el recuerdo de aquellas acciones eternas que el *Kammerspielfilm* nos presentara antaño, por más que la alternancia de picados y contrapicados los doblegue sometiéndolos a los puntos de vistas en juego.

## Un alejamiento progresivo

Todo lo que sigue, sin embargo, acelera el drama social: los pobres de Melchior Strasse se rebelan definitivamente contra el despilfarro del hotel Merkerl, el asesinato del tirano carnicero se consuma en *off* y sólo su rostro ensangrentado se asoma desfalleciente al ventanuco desde el que ejerciera antaño despóticamente su poder. Y, por otro lado, la resolución policial, más convencional, cierra el ciclo melodramático con un final feliz: Maria confiesa su crimen y el honor de Grete es preservado «*in extremis*» por la intervención providencial del capitán enamorado que por casualidad se encontraba en el antro. También, pese a todo,

este final posee una considerable mezcla de objetivos y tendencias que encuentra difícil resolución. El melodrama se ha introducido ocupando el lugar antaño relleno por la abstracción del *Kammerspielfilm*; pero la estética del melodrama no es la única invitada a la fiesta: un realismo incipiente y unas técnicas documentales apuntan otras soluciones cuya escena en conflicto veremos plasmarse en films posteriores cuando la complicación de esta trama, demasiado abundante a todas luces, de un nuevo paso a otra simplificación narrativa, ya, no obstante, definitivamente alejada y para siempre de los dramas metafísicos instaurados por Carl Mayer y Lupu Pick.

## El hueco de la atmósfera y el melodrama

*Dirnentragödie*, literalmente «tragedia de prostitutas», es un film claro, lineal, de trama sencilla, escasos personajes y simbología apegada a la narración. Por si acaso estas características señaladas pudieran sugerir al lector una vuelta a los ya antiguos *Kammerspielfilm*, podría decirse de una manera didáctica, que no precisa: *Dirnentragödie* es una suerte de *Kammerspielfilm* privado de sus dos notas definitorias y específicas, la atmósfera envolvente y la vocación simbólica de trascendencia. Y ello equivale a sustraer de aquel género lo que justamente lo constituía. En otras palabras, si el *Kammerspielfilm* ponía en funcionamiento una historia cotidiana donde se reunían unos pocos personajes, sabemos igualmente que no era esto lo determinante, sino más bien la atmósfera envolvente en la que se movían y la abstracción de sus comportamientos, todos ellos provistos de dimensión metafísica. Y esto dista enormemente de lo que encontramos aquí. En pocas palabras, en el film dirigido por Bruno Rahn ni los personajes, ni la acción, ni el tiempo ni los espacios presentan complejidad alguna. Para llegar a esta situación, hemos debido atravesar aquella fase intermedia e incierta representada emblemáticamente por *Der letzte Mann*, cuya enseñanza ya la vimos desarrollada y enriquecida, en este sentido, en *Die freudlose Gasse*. Si en el film de Murnau la narración oscilaba —al igual que lo hacía la imagen de la calle— entre el enraizamiento con individualidades concretas y dramas cotidianos y la ineludible vocación, siquiera fuera tamizada, de abstracción, si por otra parte, en el film de Pabst el melodrama se interponía en simbiosis, siempre conflictiva, con algunas técnicas documentales al servicio de un impreciso realismo, los dramas representados en *Dirnentragödie* serán cotidianos, provistos de una materialidad mayor y, sobre todo, simplificados ya en dirección a los códigos melodramáticos.

Esta es, en síntesis, la trama de que se trata: una calle donde se ejerce la prostitución sirve de marco. Auguste, una prostituta ya madura, alimenta al chulo Anton. Compartiendo la casa con Auguste, vive Clarissa, una joven prostituta que todavía puede ambicionar el lujo y la diversión. Entretanto, el estudiante Felix, expulsado de su hogar por exigir de sus padres libertades mayores, es socorrido por Auguste, quien, hastiada de su profesión, se enamora de él, y, sin pararse a pensar si sus sentimientos son correspondidos o no, expulsa a Anton de su lado y se dispone a rehacer su vida comprando un negocio. Anton, deseoso de mantener a toda costa su privilegiado estatus, incita a Felix a lanzarse a los brazos de Clarissa y, en efecto, el inocente muchacho cae en la trampa y queda prendado de la joven prostituta. Auguste, entonces, comprende con tristeza la carga de su profesión y de su vejez inexorable y presiona a Anton para que se deshaga de la muchacha. Poco después descubre con sorpresa el amor que el estudiante profesa por su compañera y se lanza a la calle para evitar el crimen. Demasiado tarde. Felix regresa al hogar implorando el perdón y Anton y Auguste son detenidos. Después de publicada la tragedia, las gentes se dispersan de la plaza y la casera coloca un anuncio: «Se alquila habitación». El ciclo empieza, pues, de nuevo.

Decíamos antes que esta simple historia renuncia a la atmósfera propia del *Kammerspielfilm*. Y, así, de modo aún más acentuado de lo que ocurría en *Die freudlose Gasse*, el hueco dejado por ella y por la abstracción consecuente es rápidamente relleno por las convenciones melodramáticas. Esto no puede extrañar si tenemos en cuenta que la tentación rea-

lista no es más que una sustitución, lenta y trabajosa, de códigos que, por una parte, apunta a lo contemporáneo alejándose de la abstracción, pero, por otra, debe buscar siempre un modelo espectacular que le permita actuar estructuralmente frente a su espectador. El modelo al que se adhieren estos films es el eterno melodrama, aunque —como vimos en los capítulos teóricos precedentes y hallaremos aplicado más adelante— este melodrama no debe ser entendido tampoco en un único sentido ni excluye los cruces frecuentes con otros códigos narrativos y espectaculares.

## Planificación, montaje y narración

Pues bien, al servicio de esta historia lineal de vocación melodramática se pone un dispositivo muy elaborado: el montaje. La imagen y el plano ya no concentran ni acaparan toda la significación; son cada vez más tan sólo células que significan exclusivamente por el cuerpo de conjunto que forman y del que dependen. Todo parece señalar en 1927 la importancia nueva de la correspondencia entre la imagen, no carente de elaboración, y la narración, siendo el montaje por *raccord* su artífice más eficaz. Tenemos, pues, situados los dos ejes sobre los que se vertebra *Dirnentragödie*: una narración melodramática muy depurada y simple, sin recovecos narrativos ni artilugios enunciativos, y un montaje cuya misión consiste en someterse a dicha narración y, por tanto, cuya égida es la transparencia. Estos dos ejes se incardinan perfectamente dado que es el montaje, en su acepción narrativa —montaje de secuencias— y en su aceptación de la planificación —*raccord* entre los planos—, quien vehicula el devenir de este melodrama social.

En lo que respecta a la concepción del montaje narrativo, desde muy pronto el film dispone dos piezas espaciales y de personajes llamadas a encontrarse: por una parte, la calle de la prostitución y los personajes que allí evolucionan; por otra, el ambiente familiar del estudiante Felix, sus conflictos con los padres. De su cruce nace el film, su conflicto fundamental y, a partir de éste, los secundarios. El recurso al montaje alternado sirve de modo eficaz para conducir estos paralelismos. En efecto, desde un momento muy temprano las segmentaciones ulteriores de estos bloques de acción son constantes y la narración opone acciones que transcurren en el mismo tiempo y en paralelo. La actualización del espacio familiar de Felix se combina, por tanto, con otras tantas acciones que tienen lugar en el otro espacio. Nada más natural que esto en un film cuyas muestras de madurez están muy por encima de estos insignificantes problemas. Sería ridículo postular maestría ni originalidad alguna en disponer adecuadamente unas alternancias que ya Griffith supo ampliamente desarrollar hacia 1910. Lo curioso, con todo, reside en cómo resuelve el film las alternancias posteriores. Porque su esfuerzo por la linealidad es tan grande que jamás dispone más de dos acciones en paralelo, aunque tampoco suele representar una acción sola en cada momento. Y esto es lo llamativo: para conseguir un perfecto o incluso un pedagógico control por parte del espectador, el film dispone sus alternancias de modo que sólo una pareja de acciones es posible a cada instante. Todo ello debe ser interpretado en el sentido de un aligeramiento narrativo más expresivo de la claridad de exposición que de la simplicidad y torpeza de sus concepciones.

Así, mientras transcurre la primera entrevista de Auguste con Felix, tenemos ocasión de asistir a una fiesta a la que ha acudido Clarissa; más tarde, mientras Anton presiona a Felix y lo lanza a los brazos de Clarissa, esta acción alterna con la compra que Auguste efectúa de la *konditorei*, para, poco después, montar en paralelo la vuelta a casa de Auguste con la entrevista de los tres personajes; más tarde, mientras Felix promete a Clarissa una feliz solución de sus relaciones, Auguste se sienta, radiante, junto a un pianista anciano para cantar su vaná felicidad. Como vemos, incluso en este caso las escenas se plantean con el fin de ralentizar la acción y retrasar el descubrimiento fatal por parte de Auguste y, en consecuencia, todo ello contribuye activamente a una suerte de embrionario suspense. La despedida entre Clarissa y Felix está, así, hábilmente contrapunteada por la espera de Auguste. Por último, la persecu-



76. *Dirnentragödie*.

ción de Clarissa por Anton se alterna con el diálogo mantenido entre Felix y Auguste en el curso del cual ésta descubre el sincero amor que ha nacido en el chico. Resulta un gesto de notable intensidad dramática resolver también en paralelo la búsqueda infructuosa de Auguste y la consecución del crimen.

Varios objetivos, por tanto, se cumplen con todo este montaje: en primer lugar, una fácil comprensión del desarrollo narrativo; en segundo, un efecto de suspense en los momentos más importantes del relato (descubrimiento del engaño, asesinato); pero, sobre todo, una conducción de los dos fenómenos anteriores a través de la maestría en el tratamiento del punto de vista, pues el suspense sólo es, en último análisis, efectivo si presupone el juego con dos puntos de vista, la oscilación de focalizaciones y la unidad de la identificación a que el espectador es sometido: sabiendo más que los personajes sufre un drama por partida doble. En este sentido, la linealidad de *Dirnentragödie* se torna un brillante ejercicio de punto de vista, realmente virtuoso si lo comparamos con lo analizado a propósito de *Die freudlose Gasse*, pero al propio tiempo más imperceptible.

Para poder engarzar con esta última afirmación debemos atender ahora al montaje de los planos. *Dirnentragödie* introduce respecto a films anteriores todas las variantes posibles del *raccord*. No se trata de que el montaje aquí utilizado sea más depurado que en otros films, sino de que en este caso el montaje por *raccord* se pliega a una trama mucho más sencilla y, por tanto, los virtuosismos de montaje desaparecen, dejan de ser percibidos como tales y se subordinan a las necesidades del relato. En última instancia, lo que era en algunos films anteriores exhibición de maestría del montaje, manifestación de la capacidad de continuidad visual, permanece aquí en la sombra y es precisamente este «permanecer en la sombra» del montaje lo que torna transparente *Dirnentragödie*, completamente alejada ya de la «pesadez» iconográfica que caracterizaba a *Der letzte Mann*. De ahí que el montaje sea en

este caso muy ágil, que las escenas posean una variedad de emplazamientos de cámara digna de mención, pero que, al propio tiempo, todo el minucioso tratamiento de la escena responda a criterios justificados desde el interior de la narración y con dos finalidades: dirigir la alternancia de puntos de vista, de focalizaciones, identificaciones y rupturas y, por otra parte, proceder a una inequívoca orientación del espectador, tanto en lo que a criterios narrativos se refiere como a la organización de los distintos planos. Dicho en pocas palabras, más que celebrar la riqueza del montaje, lo que debe señalarse es su dependencia respecto a la narración, su absoluta supeditación a ella.

Justamente por esta razón, los carteles pueden ser relativamente abundantes en *Dirnen-tragödie*, pues su existencia no es correlato de una incapacidad de abandonarse a la continuidad visual, sino la necesidad de ofrecer informaciones suplementarias y de aclarar situaciones que en un ambiente más abstracto de vocación metafísica no serían necesarias ni siquiera posibles. En consecuencia, no es la torpeza del film la que le lleva a introducir carteles que en *Scherben* eran casi inexistentes y en *Der letzte Mann* lo eran por completo, sino que la concreción exige mayores datos y los carteles son, como también lo demostraría el cine americano, un medio de expresión ideal para su transmisión.

## Puntos de vista

Ahora bien, si algo nos llama poderosamente la atención en el film de Rahn no es tanto la mayor o menor flexibilidad de un montaje muy evolucionado cuanto el rigor del punto de vista al que se someten sus técnicas. En otros términos, el montaje transparente de que hablábamos, ligado a las necesidades verosímiles de la narración, obtiene en los juegos de aproximación y alejamiento del punto de vista su categoría más elevada y compleja y es allí, en suma, donde se verifica todo lo que hasta ahora hemos venido defendiendo. Así pues, si el montaje se depura, tanto narrativamente como en la escena, si dicha depuración se presenta como transparencia de los engarces e invisibilidad de la discontinuidad y, por último, su fin consiste en que el espectador pueda consumir la sutura con la narración que frente a él fluye, no cabe duda que las categorías de punto de vista y focalización son la necesaria desembocadura de todo este dispositivo.

Hay un instante en el film donde estas técnicas se muestran en su más elaborada condición. Auguste, la prostituta mayor, rechaza a su regreso a casa el tacto de un hombre. Con este gesto simbólico, se cree redimida o, al menos, espera serlo mediante el abandono de su profesión, la compra del establecimiento y el intercambio amoroso que da por hecho con el ingenuo Felix. Las vanas ilusiones de este rostro denso hasta el dolor de Asta Nielsen han tomado delicada forma en una canción que interpreta un viejo pianista. Sin embargo, arriba le espera el engaño y la decepción: el romance entre Clarissa y Felix ya se ha desencadenado. He aquí que comienza una elaboradísima secuencia.

Auguste entra en su habitación y mira alrededor. Focalizando a este personaje, aunque separados narrativamente de su punto de vista por todo aquello que el montaje alternado anterior nos ha revelado, observamos en este espacio desierto de personajes los numerosos restos de una fiesta. Los movimientos de la prostituta son lentos como su comprensión y entre cada uno media acaso un pensamiento. Una variación de 90 grados con *raccord* en el movimiento nos la muestra en plano medio largo mientras deposita su sombrero sobre la mesa. En este instante, su mirada se dirige hacia abajo. En un riguroso plano subjetivo, vemos en el suelo el detalle de una serpentina, nuevo signo inequívoco, de la fiesta. Ahora, no obstante, dicho signo es más bien una pista narrativa, pues la serpentina está designando un camino que la cámara, adoptando el punto de vista de la prostituta, sigue lentamente hasta tropezar con una puerta cerrada. Entonces, la cámara se eleva hasta encuadrar este espacio bloqueado. Ya no cabe duda de que el descubrimiento que Auguste está a punto de realizar es el resultado de la suma de todos los signos esparcidos mediante el montaje. Un nuevo giro se produce en la secuencia: la mujer se aproxima a la puerta y escucha. Un salto nos coloca ante un plano medio de Clarissa en cuyo vientre reposa la cabeza de Felix. La prostituta joven ríe «estrepiti-

tosamente». Un corte nos devuelve junto a la expectante Auguste, quien, alarmada, llama a la puerta, fuerza el picaporte, luego golpea suplicando que le permitan entrar. Es claro que el salto que hace posible rebasar la barrera de la puerta responde, por un lado, a la adopción del punto de vista de Auguste, pero, por otro, añade la reconversión de un efecto sonoro —ella escucha, en efecto, sus voces— en efecto visual. Con este procedimiento ha logrado naturalizarse un salto narrativo convirtiéndolo en rigurosamente transparente y técnicamente imperceptible.

La desesperación se adueña, entonces, de Auguste que continúa gritando sin ser oída o, tal vez incluso, ante el desprecio de los amantes. El beso de la pareja, ajena a las quejas de la mujer, es visto en un primer plano, como si las alternancias estuvieran ya para siempre naturalizadas gracias al montaje anterior. La cámara, por fin, se coloca en el suelo frente a una mujer de rostro desenchajado por el sufrimiento. En este instante, los sentidos de Auguste empiezan a sufrir la más completa confusión mental: el sonido de la música, representado por las manos del anciano pianista; en sobreimpresión, un pentagrama, se mezcla con primeros planos de los rostros, con imágenes del beso y, poco a poco, con instantáneas que proceden del recuerdo de la desesperada mujer. Una sucesión y superposición frenética de imágenes expresa el caos mental de Auguste, impresionada tan vivamente por lo que acaba de descubrir con horror. Este delirio de las imágenes es, sin duda, la mejor consecuencia de la rigurosa adopción del punto de vista anterior y, desde luego, constituye la forma más elocuente de cómo las técnicas del montaje son aprovechadas de modo eficaz para la elaboración de complejas categorías narrativas, por demás perfectamente comprensibles para el espectador.

Otro instante muestra de qué modo el despliegue de las técnicas del montaje obedece a la complejidad de los mecanismos narrativos y se pone a su entero servicio. Nos referimos a la escena de la persecución de Clarissa por Anton. En un campo vacío que muestra oblicuamente un recodo de la calle, entra Anton apoyándose en la pared. Hace además de buscar. Una pareja atraviesa el encuadre otorgándole este dinamismo del todo innecesario apenas unos años antes. Anton, entonces, mira tras cámara y se agazapa en un portal dejando de nuevo el campo vacío. Por la derecha, entra ahora Clarissa perdiéndose en profundidad. En la misma dirección la sigue Anton, abandonando ya su escondrijo. El campo permanece vacío. Un corte nos sitúa ante un fragmento del empedrado visto en picado. Por el margen superior izquierdo avanzan los pies de una mujer. La cámara panoramiza hacia la derecha acompañándolos. Picado a continuación sobre una esquina: por la derecha se aproxima una sombra hasta que unos zapatos masculinos entran en campo. Corte a los pies iluminados de la muchacha, quietos, expectantes. Giran hacia la izquierda. Retorno al final del plano anterior, justo cuando los pies del hombre inician un movimiento y salen de campo. Los de la muchacha, en el plano siguiente, avanzan hacia cámara. Los del hombre, en el posterior, entran de izquierda a derecha y se ocultan tras la esquina. Los de la muchacha avanzan hacia la derecha hasta salir de campo, mientras permanece su sombra. Un corte nos devuelve a los pies masculinos que hacen además de caminar hacia la derecha para, en seguida, girar en sentido contrario hasta salir de campo.

Acto seguido, se produce un corte que sitúa la acción en una discusión entre Auguste y Felix a fin de acrecentar la idea de suspense. Lo curioso de esto es el modo en que esta secuencia que acabamos de describir recupera y transforma otra situada al comienzo de la película. Pues ésta se abre con la imagen de unos pies de mujer caminando de derecha a izquierda. La cámara los sigue en travelling hasta que, por la parte izquierda, aparecen unos pies masculinos que detienen a los anteriores, le cierran el paso y en seguida ambos al unísono se ponen en movimiento hasta que ascienden por una escalerilla y se pierden. Así mismo, a través de los pies, será planificado el ascenso de ambos personajes por la escalera hasta que, una vez en la habitación superior, puedan ser vistos de cuerpo entero. He aquí, pues, un comienzo que parece connotar el anonimato de los personajes, sus funciones sociales y sirve eficazmente para representar el errar de las prostitutas por el asfalto y la agresión de sus chulos. Y, sin embargo, este comienzo es recuperado simbólicamente en el instante de la persecución y el crimen que acabamos de comentar.



77. *Dirnentragödie.*

Raccords de dirección perfectamente contruidos, identificación de los personajes a través de movimientos que focalizan la espía y la persecución, recuperación de una isotopía que remite al comienzo del film, todo ello subraya que lo simbólico de estas imágenes no resta ninguna verosimilitud ni va en detrimento de su concreción, de su valor narrativo ni de su comprensión en cuanto acción. Inmediatamente, como para cerrar toda posibilidad al exceso simbólico, el film recurre al montaje alternado y las imágenes posteriores muestran, en curioso punto de vista, la carrera desesperada de Auguste a través de las calles para evitar el crimen que ella misma ha provocado: una sucesión de travellings en cámara móvil acompañan los movimientos de Auguste, unas veces encuadrando sus pies corriendo sobre el asfalto, otras desde su espalda o presentando las aceras y edificios en cámara subjetiva. Todo ello hasta que un campo vacío identifica este lugar, visto ahora por Auguste, en el que encontramos espiondo por vez primera a Anton. La identificación y reconocimiento por el

espectador de este lugar convierte la secuencia en un fragmento de suspense y, así, nuevos *travellings* móviles se suceden mientras se produce el asesinato.

En otro lugar, en paralelo, un campo vacío, casi completamente blanco. Por el borde derecho del encuadre entra lentamente una sombra; es —pronto lo advertimos— la sombra de una mujer. Por su sombrero reconocemos a Clarissa. Queda inmóvil hasta que otra sombra engrandecida entra por el borde izquierdo del encuadre. Auguste corre por un callejón. Un corte nos devuelve al lugar donde nos quedamos; la sombra de la izquierda se cierne sobre la primera y en aquella identificamos perfectamente a Anton. Repentinamente, por el borde derecho del encuadre, por encima de su sombra, entra en campo el cuerpo de Clarissa, de frente. La sombra de Anton se aproxima al cuerpo de la mujer hasta cubrirlo por completo. Un corte nos presenta una calle desierta. El crimen ha sido consumado.

La búsqueda infructuosa de Auguste la lleva por las calles de una nocturna ciudad siempre yerma. Una *musiquilla* —de nuevo el efecto sonoro— la conduce al interior de una *cevecería* donde la vemos en primerísimo plano borroso del rostro con los ojos completamente abiertos brillando de terror. La cámara, plegándose rigurosamente a su mirada, indaga en el espacio, sigue los movimientos de algunos personajes y entre dos de ellos descubre el grueso cuerpo de Anton, riendo demoníacamente con una cerveza en la mano. La cámara entonces se desplaza a la mujer que está a su lado, pero un primer plano de su rostro revela que no se trata de Clarissa. La confirmación del asesinato ya no es necesaria.

## El efecto U. F. A. y la vanguardia experimental

*Asphalt*. He aquí de nuevo un film híbrido. Después de tanto haber avanzado en el trayecto del montaje, en su adopción de categorías narrativas, en la separación respecto a la abstracción del *Kammerspiel*film, ya perdido en el horizonte, después de esto, cuando todo hace esperar, por fin, un film puro, de nuevo nos encontramos con las mezclas. Ahora, no obstante, se trata de cruces distintos a los reseñados hasta aquí. El conjunto de la historia, al igual que *Dirnentragödie*, es de signo claramente melodramático y de ecos vagamente sociales. Un policía de tráfico, muy consciente de su trabajo, se ve arrastrado por una ladrona de alto postín a la que debe detener por haber sustraído una joya. Seducido por ella, se enamora y no cumple con su obligación. El verdadero amante de la joven pasa por ser un «cónsul» en París, pero en realidad se trata de un fino atracador que perpetra la «limpieza» de un banco. A su regreso a Berlín, sorprende a los dos amantes juntos y en el curso de la pelea muere a manos del policía. Descompuesto por el crimen, deshauciado por su degradación moral y herido, el agente Holk regresa a casa, donde su padre, a su vez policía, asume su autoridad, se viste con el uniforme y se lo lleva detenido. Empero, la muchacha, verdaderamente enamorada del policía, declara en su favor y éste queda en libertad.

Así relatada, la película parece bastante semejante a la anterior en su sencillez narrativa, si bien las convenciones melodramáticas que dominan aquí la hacen mucho menos radical que *Dirnentragödie*. Lo que allí advertíamos de inmersión en los bajos fondos, en las miserables vidas de las prostitutas y sus chulos y la resolución cíclica que dejaba todo abierto, se torna aquí un melodrama de ambiente social sumamente impreciso en donde la corrupción y el lujo se presentan notablemente dulcificados por la incorporación de un final feliz poco menos que inverosímil. Podría incluso hablarse de ambiente penal suntuario más que social. Pese a todo, *Asphalt* confirma lo que dijimos respecto a *Dirnentragödie* en un punto: la tendencia generalizada a la simplicidad narrativa lleva aparejado un uso cada vez más transparente del montaje y una adherencia de éste a las categorías de punto de vista que permiten, a la postre, conducir debidamente al espectador por el interior de la diégesis.

Lo que acabamos de decir es evidente a lo largo de la mayoría de secuencias del film y sería redundante repetir con la casuística aquello que ya fue debidamente expuesto a propósito de *Dirnentragödie*. Con todo, dos factores nuevos merecen ser recordados: en primer lugar, la estricta unidad de la línea narrativa, que ya no pone siquiera en marcha el montaje



alternado y, por tanto, supone una notable y más acentuada simplificación tanto argumental como del relato. En segundo lugar, la todavía más perfecta coordinación de los planos en el interior de la secuencia, según un régimen del *raccord* ya plenamente «americanizado». Debido al encuentro de estos dos factores, el uso de carteles que vimos crecer durante algunos años después de la crisis del *Kammerspielfilm* se torna más innecesario y puede ser considerablemente reducido sin detrimento alguno de la información ofrecida al espectador.

Pese a todo, lo dicho hasta aquí es sólo verdad en parte, pues si la estructura melodramática de *Asphalt* puede ser analizada desde la perspectiva indicada, también las citadas normas del *raccord* se combinan con otros procedimientos de montaje que entran en violentísima colisión con éstas y que, de hecho, proceden de técnicas utilizadas en el experimentalismo y la vanguardia. Tales son los collages, el uso de la cámara en mano, las constantes sobreimpresiones, el perspectivismo sobre la imagen, todo ello al margen de cualquier valor diegético.

Como tendremos ocasión de estudiar poco más adelante, lo que resulta particularmente llamativo del asunto es la forma concreta en que se combinan ambas concepciones espectaculares, pues, por una parte, queda bien claro que *Asphalt* acusa la influencia notable de ciertos documentales de vanguardia cuya cabeza visible fue el exitoso *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt*, dirigido por Walter Ruttmann<sup>3</sup>; pero, por otra, no es menos evidente que el uso de dichas técnicas consiste las más de las veces en su traducción a fines narrativos o bien en servir de entrada a una ficción que en su curso ulterior poco o nada tendrá que ver con su economía discursiva. Es así como ha podido afirmarse que el film de Joe May es una buena muestra de cómo la U. F. A. supo aprovechar para fines comerciales las investigaciones de la vanguardia o, al menos, hacer reconocibles algunos estilemas que daban sesgo experimental y eran, por tanto, identificados como tales por el público de la época. A pesar de todo, lo dicho es demasiado esquemático para ser admitido sin discusión. Entremos, por tanto, en las estructuras de que se compone el film.

## Collage y vanguardia: su resolución narrativa

*Asphalt* se abre de un modo que muy poco tiene que ver con la narración, con unas fórmulas que nos hacen presagiar algo completamente distinto a lo que vendrá: el humo del alquitrán candente se eleva desde el suelo; sobre éste, unos mazos y los pies de los obreros que los manejan. Al unísono, caen estas herramientas sobre el asfalto. Una calle oscurcida. Señales múltiples de tráfico. Ruedas en sobreimpresión. Estamos ante una suerte de collage característico de las técnicas de montaje de la Nueva Objetividad. En esta imagen confusa van apareciendo, por el lado izquierdo del encuadre, una a una, las letras que forman la palabra «Asphalt». Acto seguido, como intentando expresar con el verbo lo que las imágenes gritaban, vemos desfilar en carteles estas frases sin duda redundantes: «Pavimento de asfalto, ruido y estrépito, personajes y ruedas en movimiento continuo: la vida de la gran ciudad».

Y, de este modo, se dispara pronto una vertiginosa sucesión de imágenes de la gran ciudad sin orden narrativo alguno. Lo que determina el conjunto es tan sólo su ritmo, su extrema movilidad. Cámara en mano, al estilo del reportaje, los *travellings* se deslizan desde un lago hasta las avenidas berlinesas, repletas de gentío, múltiples trenes no cesan de moverse en todas direcciones. El ajetreo de esta gran ciudad es, así, expresado a través de una suerte de imagen documental en perpetuo movimiento. Repentinamente, un cartel introduce una focalización menos acorde con las pautas experimentales: «El rey del asfalto —reza el texto— es el hombre de uniforme azul. Su mano dirige la afluencia del tráfico. El sargento Holk es consciente de su responsabilidad». Y, en seguida, un *travelling* curioso, explícitamente narrativo y digno de ser suscrito por cualquier film americano del período, se desplaza desde la mano del policía hasta encuadrar el conjunto de la calle en plano general, donde por todos lados disfrutamos del ajetreo y movilidad urbanos. Retengamos, por un momento, este cambio de insignificante apariencia, pero bien cargado de sentido, porque,

<sup>3</sup> Véase a este respecto el capítulo decimotercero.



78. Asphalt.

sin mediaciones, de nuevo la imagen regresa a sus técnicas de collage recién abandonadas y, después de varios emplazamientos de sesgo perspectivista sobre este guardia urbano situado siempre en el centro de la imagen, presenta una convergencia del tráfico a partir de imágenes inclinadas en sobreimpresión, ruedas de los automóviles, etc.

No puede resultar en absoluto extraño que, después de la experiencia del vanguardismo alemán, tanto más si se tiene en cuenta que uno de sus temas favoritos fue la incesante movilidad de la gran urbe, abundaran las secuelas en films de diferente orientación. Lo que sí resulta curioso es la débil integración de esas técnicas con una narración simplificada hasta niveles difíciles de imaginar. Por ello, da la sensación al observador que, en su mayor parte, no hay proyecto de articulación de ambos discursos, sino más bien un intento de doble reclamo. Inmediatamente después del último fragmento descrito, la cámara se introduce en una habitación y gira mediante un travelling en mano hasta pasearse por el mobiliario y acabar subrayando la presencia de una gorra de policía y, tras ella, mostrar a un apacible personaje —el padre Holk— leyendo su periódico. A partir de este instante, la planificación de la secuencia tenderá a la alternancia plano/contraplano y a la formalización de un *establishing-shot* de lo más clásico. Y todo ello para volver, poco más tarde, a un aparatoso travelling con grúa sobre otra calle repleta de gente, focalizar el escaparate de una tienda de ropa interior; luego, con una nueva cámara en mano desliza un majestuoso travelling con panorámica a la izquierda. La cámara atraviesa la avenida y sigue el movimiento de unos personajes que se pasean por la acera. A través de los crisales de un establecimiento de joyas, se ve una joven sentada frente a un dependiente. Un cambio de plano al interior acaba por introducirnos por fin en una situación narrativa.

Tras el último plano señalado, la película entra en los cauces del relato más transparente y, cualquiera que sea su valor, nada en ella excede las pautas de estricta funcionalidad narrativa. Por ello es sumamente curioso el tránsito operado entre las técnicas de collage indicadas y la majestuosa grúa que, en realidad, tras su magnificencia, encubre el salto a otra estructura urbana reconocible como una de esas calle típicas de la U. F. A. que inspiraran indecible terror apenas unos años antes. La sutura, en otras palabras, entre el discurso pseudovanguardista o experimental que abre el film y el narrativo con el que se desarrolla el resto está muy débilmente articulado y, en todo caso, sorprende la negativa posterior a hacer uso de estas técnicas con las que tan ostentadamente se abre el film.

Lo que acabamos de decir exige ser matizado, pues si la imbricación entre ambos discursos brilla por su ausencia, sí pueden detectarse pervivencias curiosas de este modelo de planificación inicial pseudovanguardista en escenas situadas en el interior del relato. Pues si de algo usa y abusa el film en todo su metraje es de las cámaras móviles que se prodigan a través del espacio, ora investigando a través de los lujosos ornamentos de la mansión de Else desde los atónitos ojos de Holk, ora como fórmula de introducción descriptiva a un espacio cualquiera. En muchos de los primeros usos, la *entfesselte Kamera* se muestra excesiva, aun si no gratuita, y si bien refuerza la sensación de punto de vista, ello no parece justificar, dentro de la óptica transparente que domina, su constante movilidad. En el caso segundo, la cámara móvil sí pone de relieve sin lugar a dudas un forzamiento innecesario y —lo que es más llamativo— incoherente con la estructura enunciativa del conjunto: no motivado ya por punto de vista alguno interior a la diégesis, nada justifica estos mecanismos técnicos tan visibles si no es un exceso que lleva la solución implícita en el uso mismo. Esto equivale a decir que la marca enunciativa que conllevan estos movimientos de cámara entra en contradicción con la transparencia del montaje restante. En ambos casos, parece deberse su uso básicamente a un despliegue de virtuosismo y un efecto de reconocimiento de las técnicas vanguardistas. Estas, aunque sujetas a la evolución de la diégesis, parecen connotar «calidad» más que obedecer a una verdadera coherencia discursiva. No queremos decir con esto que el uso de la cámara móvil sea siempre inadecuado, pues hay un visible esfuerzo por traducirlo a categorías narrativas, pero, en todo caso, su exceso revela a menudo no sólo recargamiento, sino también falta de imbricación con las técnicas dominantes de montaje por *raccord*. Y esto último es sin lugar a dudas lo más ilustrativo y elocuente de todo.

## Transparencia narrativa

Llegados a este punto, y para no incurrir en repeticiones, bastará decir, en general, que todos los procedimientos utilizados en *Dirnentragödie* están sobradamente presentes aquí y que la completa gama de los *raccords*, las estructuras plano/contraplano, las adopciones de punto de vista y demás ya parecen haber sido interiorizadas hasta el punto de que no hay en su uso ostentación ninguna, sino simple oficio. La transparencia en este ámbito es un hecho totalmente consumado y, por tanto, escasamente valorable como mérito propio.

Ahora bien, lo que el film sí utiliza con acierto y habilidad es la verosimilización del tiempo filmico en su sentido más novelesco. Es así como los fundidos en negro suponen un efectivo paso de tiempo y las elipsis permiten arrancar la acción siguiente gozando de una fluidez cómoda. Así sucede tras la seducción que sufre Holk. Este intenta zafarse por todos los medios del asedio de Else hasta que la muchacha se lanza literalmente sobre él. La cámara, en el momento de su cesión, enfoca al suelo filmando la caída de su gorra de policía. Por el borde superior izquierdo pueden verse todavía los pies de la pareja. Funde en negro. Inmediatamente después, nos encontramos en casa de los señores Holk: el padre lee el periódico y la madre cumple con sus labores domésticas. Sin violencia alguna, el hijo Holk llega a casa. Es evidente, entonces, que una elipsis ha tenido lugar, pero lo curioso del asunto es este pequeño encabalgamiento que se ha producido entre las dos acciones (la elidida y la representada) en el cual es no sólo difícil, sino irrelevante colocar la cronología respectiva. Este hecho, aparentemente tan sencillo y carente de interés, expresa una flexibilidad del

tiempo fílmico que viene de la mano de un cambio de focalización. Así, la elipsis no sólo se produce, sino que es casi borrada por la variación de focalización.

En este mismo sentido, deben concebirse los saltos de un espacio a otro, pues *Asphalt* se preocupa con sutileza por conducir dichos cambios de lugar y, en consecuencia, guiar apaciblemente al espectador a lo largo de su superficie narrativa. Consternado, Holk permanece en la cama el domingo. Por corte, observamos, en la misma posición, pero en otro lugar, a Else meditando en su cama. La asimilación icónica sirve en esta ocasión para tornar más ágil el salto. Else coloca frente a sí la foto del carnet que Holk dejó olvidada en su casa. En una panorámica rigurosamente subjetiva, su mirada se desliza hacia otra fotografía depositada sobre la mesita de noche. Se trata de un hombre mayor, vestido con abrigo elegante, en el que descubrimos en seguida al amante. Un primer plano de Else y un detalle del portarretratos con la foto del individuo. Un cartel nos indica: «Entretanto en París». Un plano medio corto de este mismo personaje, idénticamente vestido y en la misma posición. Momentáneamente inmóvil, pronto iniciará su desplazamiento. He aquí de nuevo una asimilación icónica que, más allá de lo necesario, naturaliza los saltos espaciales y además restaña en el

79. *Asphalt*.



montaje la relación que une a Else con Langen. Un rasgo poético es rentabilizado narrativamente.

Asimismo, para que el lector advierta el trabajo que se encubre tras la apariencia de naturalidad, después del robo y de vuelta a Berlín, Langen envía una nota a Else que ésta lee en el curso de una fiesta. Poco importa lo sencillo del procedimiento; lo cierto es que esta excusa contribuye a flexibilizar un salto que pocos años antes hubiese sido confiado al discurso. Hay, pues, en todo el film un explícito deseo de motivar internamente todos los saltos que la narración produce, tanto espaciales como temporales. Lo narrativo se ha convertido, como vemos, en una suerte de vampiro que lo engulle todo, no sólo lo necesario para la verosimilitud, sino lo que muy bien podía dejarse en manos del discurso.

## Sutilezas del montaje

Derengámonos en la finura de un instante. Else ha enviado un regalo a Holk. Este, crispado, corre a casa de la mujer para devolvérselo, ya que culpa a la muchacha de su degradación moral. Sin embargo, la joven lo hace entrar y, entonces, Holk cambia de actitud comenzando a lamentarse de su caída. Else se encuentra de espaldas y Holk contempla su nuca desnuda. Se dispone a partir y Else le tiende el sombrero con la cabeza gacha. Holk lo coge, pero la muchacha lo retiene en sus manos resistiéndose a ceder. Ambos están situados frente a frente. Un travelling de aproximación a los rostros. He ahí un inequívoco rasgo que nos remite a cientos de films norteamericanos. Un beso en primerísimo plano. Corte: un avión vuela por el horizonte. En plano medio, Langen mira por la ventanilla. Travelling aéreo sobre la ciudad de Berlín. Primer plano de un reloj y una panorámica con travelling se pasea por la habitación de Else. Plano general de la calle desierta donde se encienden los faroles. Es, pues, de noche. En un plano de conjunto, ambos personajes reposan en la cama. En toda esta economía clásica del fragmento llama la atención la sutileza de su planificación, nada ostentosa, nada virtuosa, pero integrando en su interior, con suavidad, una sutil elipsis, varios saltos espaciales considerables y una consecución narrativa de gran importancia.

Otro momento es digno de ser recordado por lo imperceptible de los desplazamientos de punto de vista. Casi al comienzo un larguísimo —y a nuestro juicio poco dosificado— proceso de seducción. Sentados en la parte trasera del vehículo, ambos personajes son filmados en plano medio. Else se deshace en lágrimas y la cámara se sitúa frontalmente a ella. Un travelling se aproxima hasta el primer plano y, entonces, Else mira a la derecha donde está Holk. Cambio de plano: el policía en primer plano mira al frente, sin apiadarse de las lágrimas. Y aquí comienza una tipificada alternancia entre plano y contraplano en donde se suceden las palabras y el llanto. Llegados a la puerta de la comisaría, Else pretexta ir a recoger su documentación y Holk accede. El coche se pone en marcha de nuevo. Y, otra vez, se sucede la alternancia indicada. Sin embargo, mientras Holk, en plano medio, mira siempre al frente, ella se dirige hacia la izquierda hasta que la cámara acompaña el gesto por el cual la muchacha se coloca colorete en el rostro y anuncia sus propósitos de seducción. Detrás de esta, una vez más, aparente sencillez se encubre una comprensión muy eficaz de las diferencias entre los puntos de vista que se materializa en apenas unas miradas formalizadas de Else y un subrayado de su gesto dirigido explícitamente al espectador. En este sentido, es tan significativo el rasgo clásico como su inapariencia, es decir, su traducción a una ya plenamente asumida transparencia narrativa, que sólo —eso sí— estalla en los despliegues vanguardistas.

## Las voces de la «Nueva Objetividad»

La aparición en 1929 de la célebre novela de Alfred Döblin *Berlín Alexanderplatz* abría una perspectiva radicalmente nueva en el tratamiento de la ciudad moderna así como lo hacía en el estilo fragmentario que empleaba. Por mucho que se haya repetido con insistencia por

algunos críticos de la cultura la inspiración futurista de la gran urbe, la movilidad que gira incesantemente alrededor del protagonista Franz Biberkopf a lo largo de la novela, lo cierto es que nos encontramos muy lejos de la loa de principios de siglo, de las ideas y mentalidad fascinada de Ludwig Meidner, Umberto Boccioni, Robert Delaunay o Marinetti. Y es que el Berlín de Döblin es una ciudad marcada socialmente: su dinamismo se separa tanto de la abstracción como de la poesía, y, por esto, se distingue tanto del frenesí futurista de comienzos de siglo como de esa reducción de los hombres a los ritmos, expresada en la poética Berlín. *Die Symphonie einer Grosstadt*, dirigida por Walther Ruttmann<sup>4</sup>. Por el contrario, la novela de Döblin y el film homónimo dirigido en 1931 por Piel Jutzi están localizados muy explícitamente en los barrios del Berlín oriental, en la zona, de hecho, más conflictiva, habitada por proletarios y delincuentes. Y, preocupado por esta ubicación concreta, también escoge Döblin una época contemporánea —el año 1928— y a lo largo de sus páginas aparecen aludidos acontecimientos que sitúan la novela en plenos e inequívocos años veinte.

En resumidas cuentas, lo que se pone en juego en la novela que sirvió de base para el film de Piel Jutzi implica el abandono de un mito puro e incontaminado —el futurista— y la descripción de los lugares y personajes concretos que determinan el fondo de dicho mito y, por eso mismo, se desprenden de él. Así pues, subsistiendo la temática ciudadana, recogiendo de fuentes anteriores su movilidad, Döblin provoca un giro hacia lo concreto que particulariza y fecha esta suerte de novela épica, tal vez la única que conozca la capital alemana. Y en este mismo sentido, una vez contemplada la trayectoria del film alemán, podría entenderse la calificación de «realista» a un film cuando a nadie se le hubiera ocurrido dirigir tal apelativo a la novela en la que se basó.

Pero si llamó la atención rápidamente este libro por su tratamiento de la ciudad, lo realmente determinante y audaz fue el estilo que utilizó Döblin: objetivista, telegráfico, por momentos, haciendo incursiones en el monólogo interior, su tratamiento del material novelesco fue referido con reiteración a la influencia de James Joyce, si bien Döblin reconoció en varias ocasiones haber trabado contacto con la obra del escritor irlandés ya muy avanzada la escritura de su novela y no haber sido influido por ella. Sin preocuparnos en este momento por estos detalles, sí hay un gesto altamente significativo a la hora de plantearnos la problemática que engendra su traducción a la pantalla: el uso del montaje. Porque, precisamente, *Berlin Alexanderplatz* está concebida como una sucesión de fragmentos de montaje. Como dijo con acierto el historiador de la literatura alemana Walter Muschg, existe una perfecta concordancia entre la imagen ofrecida de la ciudad y las técnicas de reportaje utilizadas por el novelista: «La imagen de Berlín surge del montaje y el *collage* de innumerables retazos casuales de realidad. Recortes de informes bursátiles, publicaciones oficiales, páginas de texto y de anuncios de los periódicos, propaganda, carteles callejeros, prospectos comerciales, cartas de reclusos, estadísticas de mataderos, noticias locales, artículos de enciclopedias, canciones de operetas, coplas callejeras y cantos bélicos, boletines meteorológicos, estadísticas de población y de salud berlinesas, noticias de acontecimientos sensacionales de actualidad, atestados policíacos, procesos judiciales y formularios oficiales matizan la historia, que llega hasta las conversaciones más íntimas, hasta el subconsciente de los personajes. Un narrador, que lo sabe todo y ve también lo oculto, acumula un material inmenso»<sup>5</sup>.

Como se deduce de ello, el ritmo de esta gran ciudad del que se nos habla no es sólo una referencia del relato, sino un efecto producido también y sobre todo por este acopio de materiales tan diversos ordenados por un narrador que, pese a todos sus conocimientos, persigue una neutralidad de exposición. Y de todo esto se deduce las enormes dificultades que conlleva la elaboración de un guión cinematográfico, pues no se trata únicamente de la inevitable reducción de material para el film, sino de la transcripción lo más exacta posible de este realismo muy especial que tiene que ver con las formas experimentales de ese confuso movimiento que se ha dado en denominar la *Neue Sachlichkeit*.

<sup>4</sup> Este film de Ruttmann es analizado en el capítulo decimoctavo.

<sup>5</sup> Epílogo de Walter Muschg a la edición de *Berlin Alexanderplatz* publicada por ediciones B, Barona, 1987, p. 474, traducción de Miguel Sáenz.

## La inevitable uniformización y el uso del sonoro

Así pues, el rasgo primero que imprime Piel Jutzi a su film consiste en una organización más uniforme del material sometido al régimen de *collage* en la novela. Esto era inevitable, dadas las condiciones de la imagen, la cual es mucho más difícil de estratificar por medio de las voces narrativas. Acto seguido, Jutzi procede a una ordenación causal de los aconteceres de acuerdo con los principios de un relato lineal. Es así como objetivación de las voces y linealización se producen de modo complementario. Sin embargo, en este proceso, Jutzi no se contenta con una simplificación más que en aquellos aspectos en los que es inevitable. Erige, así, su particular realismo en la intersección de unas técnicas de reportaje experimental con una descripción novelesca bien apegada al relato convencional. Y esto, en la historia del cine llamado social alemán, reviste el máximo interés, pues ha quedado atrás tanto el melodrama como su vertiente socializante, cultivada también por el mismo Jutzi en otras ocasiones.

Y esta operación que acabamos de reseñar posee una indudable virtud, porque Berlin Alexanderplatz, el film, persigue construir el efecto de la novela apelando a procedimientos propios de la imagen y renunciando consecuentemente a mimetismos que estaban condenados al fracaso desde su origen. Dichas técnicas, pues, vienen de la mano del experimentalismo de reportaje y de las técnicas de la llamada Nueva Objetividad utilizadas en la cultura de masas de forma creciente. Pero aquí no acaba todo. Jutzi es capaz de articular todos estos mecanismos experimentales en torno a un punto de vista diegético, el de Franz Biberkopf, el protagonista. No cabe duda de que la opción escogida por Jutzi resulta más pobre que la audacia de la novela, pero no es menos destacable el hecho de que el film busca sus fuentes específicas y las combina de modo satisfactorio. Que exista, pues, simplificación tal vez fuera imposible de evitar, pero lo que no resultaría ya admisible es dejarse convencer por un montaje novelístico, según se afirma, tan influido por el cine y pensar que su traducción ya estaba conseguida de antemano. Sabemos positivamente, en este sentido, que las novelas que, gracias a la metáfora de los críticos, se denominan «cinematográficas» requieran para su efectiva traducción a la pantalla de una transformación posiblemente más radical que las otras, las más decimonónicas. Ello es fácilmente comprensible si consideramos que estas últimas constituyen la fuente verosímil del cine dominante y que tal coincidencia es más bien una estructura profunda que superficial.

Veamos, brevemente, cómo resuelve Jutzi la primer acción, aquélla que, tanto en novela como en film, consiste en la salida de la prisión de Tegel donde Biberkopf ha permanecido durante cuatro años. El sol calienta y la luz parece cegar a este personaje que es depositado por el guardián en la puerta de la calle. Esta primera secuencia reproduce un montaje muy semejante al que describimos en el comienzo de *Asphalt*: la agitación de la ciudad, el tráfico frenético, un pelotón de la policía a caballo, obras callejeras por doquier... hasta que Biberkopf se ve obligado a descender del tranvía. Lo curioso —y es un primer gesto digno de mención— es que, a diferencia del film de Joe May, aquí todos estos gestos experimentales logrados merced a la profusa movilidad de la cámara están sometidos a un punto de vista subjetivo y son plenamente funcionales. El final del fragmento desemboca en una cámara móvil que introduce todas las posibilidades expresivas, incluso las más violentas (ultrafragmentación, contrapicados acusadísimos).

Sin embargo, la película demuestra un enorme grado de maestría cuando cuestiona la correspondencia mimética entre este recurso y el punto de vista que lo dirige. Así, lejos de limitarse a esta opción inicial que representa siempre el exterior desde el punto de vista de su protagonista, una de las recurrencias que puntuarán el film está constituido por ese segmento repetido que presenta la famosa Alexanderplatz. Ahí se apostará por vez primera Franz Biberkopf, decidido a convertirse en un honrado vendedor, en mangas de camisa y con el típico cilindro berlinés sobre la cabeza, logrando reunir un pequeño auditorio. Y, en paralelo, las gentes circulan de camino al trabajo, los transportes no cesan de fluir incansables y el montaje nos brinda, junto a estos fragmentos, constantes picados de conjunto sobre el ajetreo de la plaza. He aquí, pues, una transcripción distinta de ese trasiego de la urbe que



80. Berlin Alexanderplatz.

fue mostrado por vez primera de modo inteligentemente subjetivo, tal y como sucedía en las primeras páginas de la novela. Y en el mismo escenario de la Alexanderplatz concluirá el trayecto del film: este hombre masacrado, con un brazo amputado por la maléfica intervención de sus antiguos aliados, vende un muñequito provisto de un imán que le impide caer. La plaza aparece con más bullicio y movimiento que nunca y la cámara despliega su movilidad sus panorámicas y travellings por doquier cuando el film, cerrando con esta isotopía el círculo, concluye.

Y, pese a todo, hemos omitido en nuestras descripciones un factor nuevo, inexistente en films anteriores, pero que desempeña un enorme papel de depuración y naturalización, por una parte, y contraste, por otra, a saber: el sonido. En efecto, su uso es perfectamente rentable en el film y lo es, particularmente, en los fragmentos reseñados. En la secuencia inicial, la música contribuye a acentuar el ritmo trepidante de la ciudad. En las otras, la voz de este vendedor que es Biberkopf organiza la banda sonora a su alrededor. Y es justamente el sonoro un nuevo elemento que es utilizado con astucia, aunque sin virtuosismo de ningún tipo. Su control se basa precisamente en las variadas funciones que adquiere según el momento narrativo: así, si en la situación mencionada se convierte en un factor de uso moderadamente experimental, en otras ocasiones se pone al servicio de la dramatización de la acción, sin rebasar su uso transparente, pero contribuyendo activamente a realzar la escena. Tal es lo que sucede con motivo de la pelea primera que enfrenta Biberkopf y a un miembro de la banda. En esta ocasión, los ladridos de los perros y los ruidos de los objetos que se rompen acentúan, sin excesos, la tensión del instante. Por último, en el curso de las secuencias dialogadas, el sonido se limita a hacer avanzar con más flexibilidad el contenido narrativo, logrando que las secuencias sean considerablemente más breves, sin implicar esclerotización alguna de la imagen.



## Planificación y collage

No sólo en las secuencias dialogadas, sino en la práctica totalidad del film, éste muestra su predilección por un montaje poco fragmentado y tendente, siempre que ello es posible, al plano de conjunto. No cabe duda de que esta nueva elección tiene mucho que ver con las dificultades que comporta el sonido directo y ello no merece especial atención, sino por el contraste que se produce entre esta decisión que podíamos denominar sintética y el uso frecuente de un montaje entrecortado cuyo objeto es el retrato de la vida urbana. Es así como los rasgos experimentales se circunscriben a esta suerte de reportaje de la ciudad, mientras que la mayor parte de las escenas narrativas y dramáticas movilizan otro sistema de tratamiento del espacio más sintético, aunque plenamente correcto y nada primitivo.

Ahora bien, del mismo modo que señalamos lo sucedido con el fragmento de apertura, es interesante resaltar una función del montaje que recuerda, en condiciones distintas a las reseñadas hasta el momento, las técnicas vanguardistas y que, además, parece aproximarse a la centralidad del punto de vista en algunos momentos de la novela. Nos referimos a la bella secuencia en la que Biberkopf despierta en el hospital. Su cuerpo ha sido arrojado violentamente desde el coche de Reinhold, el jefe de la banda, y otro vehículo lo ha arrollado. Biberkopf inerte sobre el asfalto la imagen funde en negro. La imagen se abre a una sucesión violentísima y fragmentaria de planos subjetivos unidos a voces que resumen muchos de los acontecimientos y retazos de planos subjetivos unidos a voces que resumen muchos de los acontecimientos y retazos de escenas vividas por Biberkopf en las últimas tres semanas... Porque, efectivamente, cuando estas imágenes desembocan en el cuerpo maltrecho, vendado y en coma, depositado sobre un lecho del hospital, Biberkopf será informado del tiempo transcurrido... y descubrirá con resignación y sin dramatismo alguno la amputación a que se le ha sometido<sup>6</sup>. Y desde ese mismo lugar, sus ojos cerrados nos transportarán una vez más a la Alexanderplatz donde otro vendedor parece haber ocupado su lugar.

Como puede deducirse de lo anterior, Jutzi medita los usos que imprime a sus elementos significantes, los priva de virtuosismos experimentales y los torna muy económicos para sus fines. Ahora bien, estos fines, logrados ora mediante la fragmentación del montaje, ora mediante su tratamiento sintético, ya con el sonido rítmico, ya con su reducción a diálogo, están siempre —esto es sin duda una virtud— al servicio de lo narrado.

<sup>6</sup> La mutilación del brazo de Franz Biberkopf dará lugar a algunos emplazamientos de cámara dotados de verdadero dramatismo, aunque siempre resueltos con la frialdad y falta de sentimentalismo que sabe lograr Jutzi, huyendo del clima melodramático en el que tan fácil era caer. Así, en cierto momento, Reinhold, el verdadero causante de su desgracia, le obliga a levantar las manos mientras lo tiene encañonado. Biberkopf sólo puede alzar un brazo.

## Capítulo decimocuarto: FOLLETINES Y ESTRUCTURAS DE SERIAL

### Una aventura menor

<sup>1</sup> Una lectura de las interrelaciones entre todos estos fenómenos desde una perspectiva teórica puede encontrarse en algunos de los trabajos que incluye el volumen reciente: Encarna Jiménez Losantos & Vicente Sánchez-Biosca (eds.), *El relato electrónico*, FilMOTECA de la Generalitat Valenciana, 1989.

<sup>2</sup> Para un intento de clasificación, pese a todo dudoso, del conjunto de géneros, subgéneros y modelos que en estas coordenadas narrativas eran incluidos durante la época, puede consultarse, por ejemplo, el trabajo de François de la Bretèque, «*Le film en tranches. Les mutations du film à épisodes 1918-1926*» in *Cahiers de la cinématèque* 33/34, Toulouse, 1981. En esta tentativa, muy salu-

los espectadores cinematográficos de al menos dos décadas del mudo degustaron con entusiasmo modelos de narración más tarde desaparecidos. No eran éstos una novedad en la historia moderna, aunque sí adquirieron indudables particularidades en su transcripción a la pantalla. En esta suerte de relato denominado popular o populista se revivían estructuras del folletín literario que hizo furor en Francia a partir de la publicación y sorprendente e inesperado éxito de *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, a mediados del siglo pasado. Abandonado o, cuando menos, reducido su uso al mínimo en la pantalla con el nacimiento del cine sonoro, se prodigaron estas estructuras narrativas en la radio y a finales de los años cuarenta encontraron un lugar confortable en la pujante televisión, donde se denominaron al principio con el mismo genérico que en la radio —*soap opera*—. Ahora bien, si nos aproximamos un poco más a los hechos, habremos de advertir las diferencias abundantes que separan estos modelos narrativos entre sí, pues es evidente que no podemos alegremente colocar en un mismo saco el folletín, la novela por entregas, la fotonovela, el serial cinematográfico, el film de episodios, el *soap opera* radiofónico, el televisivo, etc<sup>1</sup>.

No es, desde luego, cometido de estas páginas arrojar luz sobre clasificaciones muchas veces más empíricas que reales, sino tan sólo ayudar a mejor entender la filiación de este tipo de narrativa que se sitúa en franca contradicción tanto con las estructuras herméticas y teatralizantes de cierto cine de Weimar como con las basadas en el sistema verosímil de la novela del siglo XIX, tal y como fue estabilizada por Balzac, Dickens, Zola, James y tantos otros. Y que, sin embargo y como veremos en seguida, la textura concreta de las películas encuentra a menudo en estos modelos algunas fuentes efectivas. Lo que sí nos interesa retener en esta ocasión es que la aparición del serial cinematográfico, en todas sus variadísimas formas, fue la continuación de estas técnicas narrativas de sesgo inequívocamente *kitsch* y efectista cuya imposición en las pantallas tuvo lugar a partir de finales de la primera década de siglo y se prolongaría exitosamente no más allá del año 1928<sup>2</sup>.

De toda esta enorme producción quedan muy pocas muestras y aun lo que ha sido conservado o rescatado corre el riesgo de no ser lo más significativo. La sacralización, por ejemplo, de los seriales de Louis Feuillade no es ajena a las opiniones vanguardistas, que vieron en ellos un excelente ejemplo de la simulación, el disfraz y la baja cultura invertida. Es lógico, en consecuencia, pensar que su valor sea escasamente representativo de la media dominante en la época, seguramente de ínfima calidad, tanto desde el punto de vista narrativo como de su montaje. Pero tampoco es desdeñable el muestrario de recursos que muchos films no



81. Das indische Grabmal.

estrictamente seriales acusan de estos estilos narrativos, con lo cual es fácil concluir que la influencia de las concepciones narrativas del serial ha sido probablemente mucho mayor y ha rebasado a menudo las fronteras de los films concebidos como tales de parte a parte.

Ahora bien, en lo que respecta a nuestro cine alemán, apenas nada ha sobrevivido de los seriales de las primeras épocas, seriales detectivescos cuyo gusto poco usual en el género por lo fantástico ya fue destacado por los historiadores. Sí podemos, no obstante, interrogar, entre otros, algunos films de Joe May o de Fritz Lang, dado que en ellos se advierten muchas de las estructuras que debieron quizá ser utilizadas a mansalva y en fórmulas probablemente más repetitivas y carentes de especificidad en numerosos films del período. Lang constituye, desde esta óptica, un ejemplo muy singular: guionista de algunos de estos films dirigidos por Joe May (*Das indische Grabmal*, 1921, en donde colaboró Thea von Harbou como coguionista), incluso con posterioridad a haberse iniciado en la dirección, realizó en 1919 y 1920 las dos primeras partes de *Die Spinnen*, de los cuatro episodios que debía producir Erich Pommer por cuenta de la Decla. Poco más tarde, en 1922, el mismo Lang emprende la realización de dos partes de su *Doktor Mabuse. Der Spieler*, esta vez con guión de Thea von Harbou basado en la novela de Norbert Jacques. En 1928, el mismo realizador muestra la constancia de su interés por estas estructuras menores en *Spione*, con guión de Thea von Harbou, pues insiste en estructuras narrativas y procedimientos efectistas de la misma procedencia, si bien en esta ocasión las utiliza como rama sobre la cual es posible desplegar un montaje propio de virtuoso. Ya bien entrado el sonoro, Lang reitera estas estructuras con *Das Testament des Doktor Mabuse*, con guión también de Thea von Harbou. Este emblemático último film de la República de Weimar ya recibió los acosos de la censura nazi.

Es claro que en todos estos films no existe identidad de planteamientos, pero no lo es menos que dibujan a varios ritmos una constante que, tal vez de modo privilegiado y dotado de sinigual brillantez, expresa la latencia de otras fórmulas también presentes en films mucho más inexpertos. Y ello es tanto más significativo cuanto que su progresión, por poco lineal que fuera, demuestra superposiciones frecuentes con otros modelos narrativos y de presentación que han sido analizados en estas páginas. En pocas palabras, una constante va

dable, se advierte la dificultad terminológica, comprensible si se piensa que muchas de las denominaciones proceden de otras formas espectaculares o narrativas, otras surgen de rápidas decisiones de producción o de la recepción periodística y otras, por fin, obedecen a los esfuerzos clasificatorios del historiador. A la postre, el autor debe decidir —y de la *Bretèque*, desde luego, no lo hace— entre escoger un camino teórico y dar cuenta de las variantes e invariantes de las series en cuestión o pretender ser fiel empáticamente a los hechos, tornándose algo camaleónico, pero incapacitándose para dar cuenta efectiva de los mismos.

poblándose de numerosos elementos que le son extraños y aún se sitúan en franca contradicción con ella. Este cruce, estas variantes y estos conflictos y no las constantes abstractas son, a la postre, lo que resulta fructífero interrogar.

El hecho, por ejemplo, de que *Die Spinnen* se mantenga bajo el todavía ingenuo candor de los mejores trucos de la novela de episodios (sorpresa, efectismo, redundancia), más cercano al arsenal de recursos del folletín, que *Doktor Mabuse*, *Der Spieler* aporte una insólita, aunque siempre conflictiva, apertura hacia la realidad —esto sí fue advertido por la crítica— al tiempo que plantee un montaje mucho más resuelto desde el punto de vista narrativo, que *Spione* despliegue un virtuosismo propio del gran estilo U. F. A. —curiosa paradoja: en el interior de técnicas narrativas más bajas y efectistas— o que *Das Testament des Doktor Mabuse* proyecte sobre la estructura del folletín la sombra que creíamos perdida de la temática y escenografía del doble, demuestra la gran variedad de funcionamientos y los valores adicionales que pueden hallarse en estos films. Lo que en todos hay de común es el substrato de unas técnicas narrativas venidas —siempre vagamente, pues su proporción será debidamente establecida en los análisis— de la literatura popular, del folletín. Que fuera el mismo realizador quien firmase todas estas obras, si bien con distinto guionista —el papel de este último es de suma importancia dado el relieve que toma la sucesión de las acciones—, no debe ser interpretado como un deseo de expresar la evolución creadora del autor; pero sí es elocuente este azar adicional a la hora de expresar cómo las mismas estructuras van acogiendo modelos escenográficos y narrativos cada vez más sofisticados a lo largo de estos años, pese a la existencia de una batería retórica básica de tipo folletinesco. Resulta, desde este punto de vista, muy curioso que unas estructuras de origen kitsch y manifiesta simplicidad formal, pero de inequívoco efecto performativo, sean punto de partida para investigaciones en ocasiones muy a la vanguardia del cine del período. En la actualidad, para quien haya reflexionado, siquiera fuera brevemente, sobre las nuevas condiciones de la relación entre el cine y la televisión con el cómic y la fotonovela, no podrá resultar extraño ni desconocido este entrecruzamiento. Pero sí reviste el máximo interés que depuradísimas figuras de montaje sean investigadas en el interior de un producto de la *low culture*. En todo caso, es —insistimos— el análisis textual el que nos revelará más las particularidades de cada film que las esperadas generalidades y, al mismo tiempo, nos proveerá de los índices históricos necesarios para sospechar el signo de las transformaciones que sufre, una vez más, el cine durante todos estos años<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> El análisis del film de Lang *Das Testament des Doktor Mabuse* (1932-1933) ha sido realizado en el capítulo vigésimo de este libro, debido al uso constructivo que hace del sonido. El lector puede, si lo considera oportuno, saltar momentáneamente a dicho lugar al concluir la lectura del presente capítulo.

<sup>4</sup> Años más tarde, Lang no podía recordar con exactitud si había conocido previamente o no los films de episodios de Louis Feuillade, como *Les Vampires*, según relata Lotte H. Eisner en su *Fritz Lang* (París, Cahiers du cinéma/L'étoile, 1986, p. 44).

## El laberíntico universo de Las arañas

Animado por el explícito deseo de competir con los westerns norteamericanos, inspirado en lecturas de novelas de aventuras y viajes del propio Lang, tal vez también influido por seriales de época, como los míticos de Louis Feuillade<sup>4</sup>, *Die Spinnen* consta de dos partes de las cuatro que había ideado Fritz Lang, guionista y director: *Der goldene See* y *Das Brillantenschiff*. El primer rasgo definitorio que coloca a ambas en el registro de las aventuras folletinescas es, sin duda, su complicadísima trama y la vertiginosa sucesión de los acontecimientos que no da tregua alguna al espectador. Trataremos de ofrecer un apretado resumen de los hechos más importantes.

Un anciano sale de una caverna y, al borde de un precipicio, situado entre las montañas habitadas por los incas, escribe unas notas en un papel, lo introduce en una botella y lo lanza al mar. Justo en ese instante es asesinado por la espalda por un nativo. Un corte nos sitúa en el club americano/japonés de San Francisco, donde se celebra una fiesta de despedida, pues al día siguiente el héroe, Kay Hoog, emprende un viaje aventura. Este ha recibido el mensaje anterior en el que alguien apremiaba al receptor a entrar en contacto con un profesor de la Universidad de Harvard, desaparecido seis años antes. En el mismo club está Lio Sha, enemiga declarada de Kay Hoog. Esa misma noche, unos embozados entran en casa de Kay y le usurpan su documento. Al despertar, el héroe encuentra por toda firma del robo una araña negra sobre su cuerpo. Es ésta la marca de una temible sociedad de espías. Así, Hoog y las

arañas se lanzan en busca del tesoro de los incas. Después de un larguísimo trayecto pleno de incidentes, Hoog penetra en la ciudad de los incas a la caza de su preciado tesoro y allí, junto al lago, conoce y se enamora de una sacerdotisa; más tarde, salva en un noble gesto a su contrincante Lio Sha cuando ésta iba a ser sacrificada al dios Sol y asiste a la lucha entre las arañas y los incas. Cuando la banda de las arañas da con el tesoro, también los fenómenos naturales se desencadenan: la erupción del volcán y una repentina inundación entierran a los criminales con la sola excepción de Lio Sha, que consigue escapar. De nuevo en San Francisco, y tal vez bastante tiempo después, Lio Sha se presenta en el feliz hogar de Hoog, quien vive con la sacerdotisa inca, para exigir la restitución del documento de las arañas acerca de los diamantes. Ante la negativa de Hoog a cederlo, Sha jura castigarlo en lo que más ama y, efectivamente, a su regreso a casa, el aventurero encuentra el cadáver de su amada tendido sobre la hierba. Sobre él, una araña negra. Así, con su promesa de venganza concluye esta primera parte.

Un ideal tema para la segunda: la venganza y, por supuesto, de nuevo la aventura que lleva aparejada. Sin embargo, esta segunda parte es todavía muchísimo más enrevesada que la anterior, si bien su trabazón narrativa está considerablemente más medida. En un establecimiento bien protegido por la policía, un banco, las arañas burlan el control y perpetran un atraco. Pero el diamante de Buda que, al parecer, perseguían no se encuentra en el lugar esperado. Según reza la leyenda, la mujer que lo luzca liberará a Asia del yugo extranjero. Hoog se lanza, pues, a la persecución de Lio Sha y las arañas. Un erudito informa a Hoog de que bajo el barrio chino existe una ciudad secreta y, con una placa que actúa de contraseña, se presenta ante un anticuario, el cual le abre la trampa que da paso y permite el descenso hasta llegar a la taberna del «dragón rojo». Hoog descubre a Lio Sha mientras ésta negocia con un capitán. Pese a todo, Sha está segura de que el diamante no se hallaba en el lugar previsto pues, de ser así, lo habrían encontrado las arañas. La búsqueda transporta a los personajes a la India a bordo del *Sturmvoegel*, en cuyo interior se encuentra escondido Kay Hoog. Un viejo adivino utiliza la hipnosis y la telepatía para ayudar a la localización de la pieza perdida, pero muere después de haber brindado una única pista: el diamante de Buda está en posesión de Terry London, conocido como el rey de los diamantes. Así pues, todos se abalanzan sobre la familia británica y las arañas secuestran a Ellen, su hija. A cambio de su vida exigen la entrega inmediata del mismo. Terry afirma no saber nada del diamante, pero Kay, quien ha trabado amistad con el magnate y se siente atraído por su hija, deduce que en él está la clave del misterio, ya que las arañas no dejan jamás nada al azar. La lectura del diario de a bordo de un antepasado ofrece un rastro y el retrato del mismo que preside el salón se halla disimuladamente en posesión de un mapa de las islas Falkland. Entretanto, el criado, que espía todos estos descubrimientos, es desenmascarado por Kay como John, uno de los hombres de las arañas. Presionado, confiesa que Ellen está a bordo del «Tempestad», si bien con destino desconocido. A las islas Falkland se dirigen, por tanto, todos los personajes donde Kay descubre el tesoro de los corsarios, es detenido, lucha y, de nuevo, se produce una erupción volcánica de la que sólo él sale con vida. Por su parte, el rey de los diamantes ha contratado los servicios de un detective para buscar a su hija, pues el plazo otorgado por las arañas está expirando. Kay llega justo a tiempo cuando se iba a producir un intercambio de la piedra falseada y logra liberar a la muchacha, todavía en estado de hipnosis.

Como puede verse por este resumen, del que nos hemos visto obligados a omitir multitud de acciones, parece claro el tipo laberíntico de relato y el esquema folletinesco del mismo. El rasgo dominante en todos los órdenes es la acumulación, la multiplicación de acontecimientos, de espacios, de tiempos, como si a cada instante hubiera que idear una acción nueva sin haber agotado debidamente la anterior. He aquí un dato altamente significativo de este tipo de narración: las acciones no son explotadas en todas sus ramificaciones, en todas sus vertientes, no se elabora la temporalidad de cada acción, su efecto de suspense, no se practica una jerarquización entre conflictos principales y secundarios. Por contra, las acciones se suceden con tanta mayor rapidez cuanto poca elaboración posee cada una de ellas. Se trata, en consecuencia, de un hecho crucial por cuanto la narrativa cinematográfica dominante —la alemana, aunque no sigue a pies juntillas su modelo, sirve para esta

comparación—, cuando acudía a la narración abandonando la pesada carga poética, procedía por simplificación de las acciones y, acto seguido, por la estricta jerarquización de los conflictos.

En este caso, sin embargo, la acción se encadena, se multiplica, se genera como un cáncer y apenas hemos llegado a la solución del primer problema cuando han surgido como por encantamiento otros muchos más complejos. Pues, dicho con otros términos, es la estructura del film lo que varía sustancialmente de una concepción narrativa a otra, porque en el caso que ahora examinamos falla precisamente la estructura o bien podríamos decir que ésta consiste en la suma y no en la articulación de las acciones, que puede prolongarse hasta el infinito sin cambio alguno. El criterio dominante es siempre la adición en lugar de la rigurosa estructura. Es así como los personajes pueden desplazarse en pocos minutos de un continente a otro para volver al suyo de origen y no para haber vivido un único acontecimiento, sino para haber acumulado cinco o seis en el curso del trayecto.

De lo anterior —carencia de estructura o estructura basada en la suma de acciones— se desprende una consecuencia fundamental: la imposibilidad de clausura. Si el relato no queda ordenado desde su final, si las acciones pueden ir ampliándose a voluntad, entonces no existe clausura posible o, mejor, ésta es siempre provisional. Si, además, tenemos en cuenta que la clausura es la que otorga sentido a las partes del relato, es evidente, entonces, que no existe centro neurálgico de éste, sino un mero itinerario donde el vacío estructural es rellenado por el exceso de acción, tanto más rebosante cuanto que es idealmente inestructurable. No importa, en consecuencia, que la ficción concluya materialmente o no. Lo verdaderamente relevante es que falta el sentido organizador de un final o, dicho en su sentido inverso pero equivalente, que el relato está surcado por perpetuos efectos de final, aunque siempre reducidos a esto: a efectos. Puesto que nada es determinante en la estructura, puesto que nada resulta vinculante y todo es, en cambio prescindible, el único final vendrá dado por un repentino «deus ex machina», tal y como campa por sus respetos en el universo folletinesco. El final, en suma, es un accidente, siempre reversible y nada comprometido y, por ello, su capacidad estructurante es mínima. Es, por tanto, de esperar que el trayecto que a él conduce esté surcado por momentos efectistas cuya verosimilitud importa poco.

## Generación de historias y trucos del tiempo

Sorpesa, golpes de efecto, redundancia, estructura sinuóide, compuesta de varias intrigas, carencia de clausura, falta de isotopías que permitan fragmentación interna, resolución «deus ex machina»... He aquí un arsenal de procedimientos que construyen este serial. Añadamos a ellos un catálogo meramente temático de situaciones que poseen la virtud de convertirse en recursos aptos para continuar, como por arte de magia, una acción determinada de modo imprevisto, tales como múltiples escaleras que conducen a los lugares más insospechados, puertas de acceso secreto que permiten continuar una persecución hasta donde se desee, ciudades subterráneas (la más espectacular tal vez sea aquélla situada bajo el lago de los incas en *Das goldene See*, a la que es conducido Kay de mano de su amada, pero no menos llamativa es la localizada bajo el barrio chino en *Das Brillantenschiff*), trampas imperceptibles. Ahora bien, para extraer conclusiones más pertinentes, convendría detenerse, casi al azar, en el encadenamiento de algunos fragmentos. Atendamos al mismo comienzo del film para detectar el método.

Como indicamos más arriba, un anciano lanza la botella con su mensaje al mar. En el club americano/japonés, Kay Hoog celebra una fiesta. Lee un mensaje y permanece pensativo. En paralelo vemos a Lio Sha. Kay Hoog relata a un grupo de compañeros que en sus manos ha caído un mensaje recogido en el mar. Flashback en el que se le ve a bordo de su lancha en el instante en que dio con la nota. Este reza (cartel): «Enero de 1914. Que quien encuentre este mensaje se ponga en contacto con la universidad de Harvard, USA. Me encuentro aproximadamente a 75 grados de longitud OE, al norte de las tierras de los descendientes de los



Incas. Fieles a las costumbres ancestrales, los incas sacrifican todavía seres humanos al dios Sol. Las leyendas más increíbles parecen confirmarse exactas. Según los incas, existiría un templo subterráneo bajo el lago que lleva el nombre de Lago de Oro. Es allí donde se encuentra un tesoro cuyo oro parece inagotable. 5 de mayo: He escapado a mis guardianes y he logrado alcanzar la costa. Por amor de Dios, ¡sálvenme! Fred Johnson». Vuelta a Hoog que dice haber estudiado el tema geográficamente, telegrafiado a Harvard y obtenido la siguiente respuesta: el profesor Johnson desapareció hace seis años cuando fue en viaje de estudios al Perú.

82. Die Spinnen.

Este simple comienzo nos brinda algunos interesantes motivos de reflexión acerca de las técnicas utilizadas. En primer lugar, se percibe rápidamente la falta de elaboración del tiempo fílmico. Entre la secuencia primera y la segunda media una elipsis primero indefinida que sólo será precisada con posterioridad. El efecto podría ser incluso brillante colocando la primera secuencia a modo de prólogo. Sin embargo, al interpolar un retroceso a algo transcurrido (?) poco tiempo antes, a pesar de la nimia información de que provee, el film demuestra la escasa flexibilidad que impone al tiempo y expresa retrospectivamente que la elipsis primera no era sino un elemento fuertemente tipificado en el abanico de saltos del folletín, pues de hecho, el flashback representa un gasto innecesario, muy en contradicción con la audacia que suponíamos. En segundo lugar, la indicación narrativa fundamental es confiada a la materia verbal a través de una nota, de un cartel. Ello no sería llamativo y se reduciría a una torpeza pasajera si no fuera porque define una pauta de comportamiento generalizado en el film y, al propio tiempo, una concepción estética determinada en la que vale la pena indagar.

En efecto, los flashbacks de estilo semejante al que acabamos de señalar se repiten en *Das goldene See* para engarzar acciones del relato que sobrevienen repentinamente sin haber sido preparadas y a menudo convierten retrospectivamente una acción en paralela respecto a otra ya acontecida. Pero, por otra parte, el recurso a las notas escritas es mucho más abun-

dante y llamativo, ya que, además de inverosímil, resuelve por la vía rápida conexiones, informaciones, claves de encadenamiento que el film no se molesta en construir por medio de la imagen. Así pues, abundan los documentos, notas, diarios, textos telegráficos que sirven a las mil maravillas para incrustar acciones cuyo desarrollo parece ser excluido por la dinámica seguida en el film: un mensaje en una botella dispara la acción; ya de viaje, Harry Ravogoon recibe en el tren un telegrama en el que se le indica el trabajo; Kay enseña en la cordillera de los Andes, durante la noche, a un compañero otro documento robado a las arañas donde se cuenta la existencia de un misterioso cargamento de diamantes; en la segunda parte, una notificación comunica a Lio Sha que la joya de Buda está en manos de un tal Terry London; procede, en realidad, de un texto telegráfico que —he aquí la curiosidad— relata con pelos y señales la historia de la famosa joya; en el barco donde viajan Terry y su hija, un doméstico entrega al primero una nota poco antes del atraco; por último, la lectura del diario de a bordo de «La maga esmeralda» escrito por el antepasado de London, ayuda con sus prolijos detalles a esclarecer el misterio, con flashback incluido; a bordo de «El tempestad» otra nota comunica a Lio Sha que la joya se encuentra en las islas Falkland, etc.

Entiéndasenos bien: no se trata de que la materia verbal contenida en estas notas, cartas y demás sea impertinente o prueba de impericia narrativa. Antes bien, comparado con el estado medio de la narratividad cinematográfica alemana a finales de los años diez, *Die Spinnen* ofrece una impresión de indudable dominio. Pero aquí abrigamos la esperanza, no tanto de una descalificación o descubrimiento de insospechada audacia, sino de caracterizar el funcionamiento del film. Y lo que, desde este punto de vista, nos indica la narración es que tales impostaciones verbales ejercen una función de equilibrio y compensación respecto a la vertiginosa carrera de las acciones, de todo punto incontrolables. La adición —lo decíamos antes— impide, así, cuidar o, incluso, ocuparse de las conexiones, si, por demás, consideramos que ninguna de estas numerosas acciones es capaz de conquistar el tiempo necesario para definir su relación con el resto. Teniendo en cuenta, para mayor abundamiento, que todas estas acciones son prescindibles en estructura, no cabe dudar de que la exigencia narrativa que se impone a estas informaciones escritas radica en garantizar la comprensión de todo aquello que escapa a la imagen. En suma, se trata de una función compensatoria y, desde esta óptica, poco importa que el recurso sea todavía muy rudimentario. Pero, además, este descubrimiento nos resulta igualmente útil para explicar los embragues producidos por esos extraños flashbacks. Provistos de una función complementaria de reajuste temporal entre las acciones, su rareza desaparece, aunque no su tosquedad.

Si proseguimos ahora con las consecuencias que se derivan de lo anterior, nos encontraremos, por fin, con el tipo de relación sobre la que se sustenta todo el edificio espacio temporal de *Die Spinnen*: el montaje alternado, apto para la recreación del efecto de suspense. Ya que no existe jerarquización rigurosa, sí ha de presuponerse, al menos, conexión temporal entre las acciones. Y, así, puesto que las hazañas consisten en largos viajes, carreras vertiginosas, luchas sin fin, etc., el único objetivo del film radica en procurar ofrecer la idea de simultaneidad de dos o tres acciones. Ahora bien, esto no entra en contradicción con lo recién apuntado respecto al tiempo filmico y el uso del montaje alternado se apoyará a menudo en los recursos indicados. En suma, cuando el suspense no se logre por medio de ese trabajo, bien puede presuponerse por medio de los trucos ya indicados (un flashback que recupera otra acción o una nota escrita). En efecto, Hoog comienza su aventura. Las arañas hacen lo propio. El globo en el que va a partir espera. Hoog es rodeado por las arañas en un albergue. El globo recibe la orden de salida. Hoog corre a caballo... y logra saltar cuando éste ya ha iniciado su vuelo. Así se crea el efecto de suspense tan repetido en el film, también presente, por ejemplo, mientras las arañas buscan las forma de ingreso en el templo y, en su interior, se prepara el sacrificio ritual, o, igualmente, en las persecuciones finales, mucho más elaboradas, pues incluyen varios hilos narrativos en ritmo creciente: Ellen, Terry London y Kay Hoog, Lio Sha, las arañas y ello con diversas modificaciones.

No vale la pena insistir sobre lo dicho, pues es fácil reconocerlo en cualquier instante del film. Y, por si faltara algo, para frenar repentinamente la proliferación de acciones por motivos de final del episodio, siempre está disponible este «deus ex machina» al que aludi-





83. Die Spinnen.

mos antes. Pues, en efecto, los dos episodios incluyen un cataclismo de brutales consecuencias, a partir del cual puede hacerse borrón y cuenta nueva si se deseara: una erupción volcánica seguida de una inundación permite hacer recuento de la situación casi al final de *Das goldene See*, de cuya catástrofe se salva arbitrariamente el protagonista; otra explosión volcánica simétrica resuelve la segunda parte, poco antes del final.

### Nota sobre un esbozo de encadenamiento

En pleno dominio de las funciones narrativas que acabamos de comentar, surgen algunos engarces que vale la pena contemplar algo más de cerca. Durante la noche anterior a su partida, Kay Hoog es atacado por unos embozados irreconocibles que le sustraen un documento. A la mañana siguiente, sobre su cuerpo se encuentra una araña. A continuación, el doctor Telphas se entrevista en un subterráneo con otros personajes. Una mujer nombra a «las arañas». Con valor paralelo, Kay ha permanecido inmóvil todo este tiempo, pensativo, con la araña en su mano. Este engarce intersecuencial, que hemos negligido en nuestra descripción anterior, es sumamente brillante. En primer lugar la relación de los dos fragmentos iniciales es de causa a efecto, pues la segunda despeja una incógnita abierta en la anterior. Sin embargo, esta respuesta también es enigmática, pues nada entiende el personaje del objeto abandonado. Por esto, la secuencia siguiente transforma, siguiendo el hilo de una asociación, la materia icónica —la araña negra— en materia verbal; pero, al propio tiempo, transforma retrospectivamente la primera en atmósfera y, por ende, ofrece una clave para la comprensión de la icógnita. Esta araña que Hoog halla sobre su cuerpo es la firma del grupo de criminales conocido como «las arañas» y, con el regreso, por nueva implicación, a su

estado meditativo, el espectador acaba por comprender, por medios exclusivamente narrativos, el conflicto. ¿Qué duda cabe de la maestría de estos usos si pensamos que nos encontramos todavía en 1919?

Por demás, tal recurso se halla presente en varios momentos del film. Podría ser calificado de un *raccord* simbólico de motivación intersecuencial en la medida que crea vínculos naturalizados entre una escena y la siguiente, reforzando los engarces. Tal fenómeno no es, empero, todavía dominante en el film. Lo curioso es que su lógica entra en contradicción, aunque sólo parcial por su limitado uso, con el sistema aditivo y antiestructural de la película. Y, sin embargo, habrá de ser en *Spione* y en otros films posteriores, como *M* o *Das Testament des Doktor Mabuse*, la isotopía central del relato y el eje vertebrador de su segmentación interna. Observemos otro instante: en lo alto de la cordillera de Los Andes, Kay muestra a un hombre un documento robado a las arañas donde se habla del misterioso cargamento de diamantes. El texto, de extraña grafía, está firmado con una araña. Un corte nos devuelve al campamento de las arañas, cuyos jefes comentan precisamente lo cercano que está su enemigo Kay de descubrir el secreto sobre el lago y Eldorado. Corte: desde el globo, Kay ve el lago... Igualmente, al comienzo de la segunda parte<sup>5</sup>, tras el fracaso en la búsqueda del diamante de Buda, en un decorado chino los antagonistas hablan de Kay Hoog. Corte: Kay Hoog en su casa planeando la venganza.

No insistiremos más sobre el particular, pues ha de ser estudiado con el detenimiento que merece en aquellos films posteriores en los que adquiere un carácter sistemático. Lo que nos expone este hecho —y en ello sí vale la pena hacer hincapié— es la emergencia de una lógica tendente a la sutura entre secuencias que, sin entrar todavía en contradicción con la acumulativa dominante en el folletín, o aun más, sirviendo para contener la dispersión inevitable en estas concepciones narrativas (de ayuda, por tanto), pugna por designar una estructura de relaciones, precisamente aquélla que se convertirá en las películas más elaboradas de Lang en una rima visual o, también, sonora. En medio de este catálogo de efectismos surge una figura llamativa, todavía escasamente explotada, pero que dará muy pronto sus mejores frutos.

## Un folletín causal

La novela *Doktor Mabuse. Der Spieler*, de Norbert Jacques, apareció en diversas entregas por vez primera en el *Berliner Illustrierte Zeitung* a partir de su número 39. Sus dueños —los hermanos Ullstein— la publican más tarde en forma de novela en su editorial y movilizan su productora para la realización del film, en régimen de coproducción con U. F. A. En dos partes, la primera de las cuales lleva por subtítulo *Ein Bild der Zeit* (un cuadro de nuestro tiempo), mientras la segunda era subtitulada *Inferno. Menschen der Zeit*, el film de Lang ha pretendido —el mismo realizador y su guionista Thea von Harbou lo señalarían en distintas ocasiones— pasar por una crónica «sui generis» de la Alemania de la época. La utilización de algunas técnicas de documental, aunque esporádicas, el prólogo hoy desaparecido que —según indica Lotte H. Eisner<sup>6</sup>— arrancaba con acontecimientos de un pasado muy cercano (revuelta espartaquista, asesinato de Rathenau, *putsch* Kapp) y la descripción insólitamente realista de algunos aspectos del submundo berlinés y del crimen, insólitos en momento tan temprano del cine alemán, parecen contribuir al mito «realista» que rodea a este film. Pero, si ahondamos un poco más, nos daremos en seguida cuenta de que esta lectura ha sido facilitada por la asimilación que planteó en su día Kracauer de la figura del criminal Mabuse con Hitler, metáfora tal vez aguda, pero inconsistente si se la quiere llevar más allá de una pedagógica afirmación. Es, pues, evidente que, caso de existir, el realismo de Mabuse alude a algo distinto de la crónica social y a algo también diferente del presagio histórico. Observemos, entonces, por otro lado.

Lo que sí llama la atención desde un primer instante es la transformación operada respecto a los códigos folletinescos que dominaban en *Die Spinnen*. Y ello es tanto más curioso cuanto que abundan las apariencias comunes. Un harto semejante catálogo de accio-

<sup>5</sup> La segunda parte, por ejemplo, comienza con la ya citada secuencia del atraco al banco, pero el momento en que aparece Kay Hoog y un cartel nos indica su sed de venganza, viene seguido de un *flash-back* donde se repite la escena en la cual el héroe descubrió el cadáver de su amada con una araña encima. Esta función de recordatorio expresa a las claras el tono de continuidad.

<sup>6</sup> Lotte H. Eisner: *Fritz Lang*, ya cit., p. 7.

nes: asesinatos, suicidios, persecuciones, asedios, práctica de la hipnosis, pasadizos secretos, identidades falsas, disfraces, clubs nocturnos, salas de juego, mansiones burguesas de estilo modernista, callejones retorcidos donde a escondidas laboran los hampones... No hay, desde luego, orden alguno en esta acumulación de términos, pues en ella confluyen recursos sorpresivos y trucos de narración con un arsenal de situaciones y temas ampliamente conocidos en el serial. Idénticamente, la figura dominante de relación entre las secuencias es el montaje alternado de varias acciones, el cual — como sucedía en el caso recién analizado — permitía evitar la temible dispersión y garantizar un mínimo de centralidad para que la estructura no se quebrara en pedazos. Como vemos, la apariencia inicial de este film no parece prometer demasiado nuevo: su procedencia folletinesca, el tipo de situaciones que integra, los trucos de escena que permiten la continuación inesperada de la narración o incluso su inverosímil encadenamiento con nuevas acciones, el diseño de las figuras de montaje, todo recuerda muy de cerca *Die Spinnen*. Y, sin embargo, la imagen que ofrece la película es diametralmente opuesta a lo que esta batería retórica haría suponer.

El primer gesto determinante de esta diferencia radica en la centralización espacio-temporal de las acciones: todas transcurren en una misma ciudad y en un período de tiempo perfectamente mensurable. Esto supone una consecuencia casi inmediata: el abandono de cualquier resquicio de arbitrariedad en la narración. Pero la función de la temporalidad es tan importante que incluso sería lícito afirmar que el tiempo evocado adquiere su valor nodal al convertirse en elemento de la puesta en escena, al transformarse en tiempo fílmico. Detengámonos, por ejemplo, en la actual segunda secuencia de *Ein Bild der Zeit*. Un asesino estrangula a un mensajero en un tren; un motociclista compinche suyo recibe de las manos del asesino un tratado comercial; un tercer compañero trepa a lo alto de un poste telegráfico para avisar a Mabuse... justo cuando éste con su reloj en la mano, en otro lugar distante, descuelga el teléfono. Lo curioso es que las indicaciones de cada instante estaban sincronizadas por medio de relojes. Así, detectamos una primera significación: la inexorabilidad de la acción y el riguroso control del tiempo son pieza clave para connotar el poder absoluto de Mabuse, el milimétrico cálculo de sus fechorías. Pero, además, la construcción del fragmento nos informa sobre algo insospechadamente nuevo: el mecanismo utilizado no refiere esta función temporal como una exterioridad, sino que, por contra, dicha temporalidad es el artificio mismo de la puesta en escena. En efecto, el tiempo que aquí evoca la acción no es una abstracción a la que se alude; es, por contra, el tiempo fílmico y éste asume la misión de conectar y suturar acciones distintas, algunas de las cuales acontecen efectivamente en lugares netamente separados. La rigurosa y exacta conexión temporal añade, pues, algo imprevisto al estereotipo del montaje alternado tal y como éste funcionaba en *Die Spinnen*: torna invisible a ojos del espectador la fuerte discontinuidad en la que se basa la sucesión de las acciones. En efecto, distintos espacios, distintas acciones, se encuentran supeditadas y cosidas por el uso del tiempo, de su simultaneidad y de su sucesión.

Y esto no es un hecho marginal en el film, sino más bien su columna vertebral, pues todo él gira en torno a la medida sucesión de los acontecimientos. El montaje alternado ya no es un arquetipo cómodo para crear la tensión y el suspense ni la única forma de evitar la dispersión. Antes bien, dado que las acciones poseen una dimensión regulada en sí y, paralelamente, se hallan asimismo reducidas a un mínimo (en comparación con la proliferación inagotable de *Die Spinnen*), también los engarces, entre ellas aportan la naturalización del espacio y guían al espectador por los decididos caminos de una transparencia intersecuencial. Dejando de lado las alternancias perfectamente rítmicas del asedio al cuartel general de Mabuse al final de la segunda parte, toda esta *Inferno*. *Menschen der Zeit* es ilustrativa de los saltos mencionados. Examinémosla sucintamente.

Un cartel indica al comienzo: «Gentes incapaces de dormir». Plano único de Cara Carozza, casi sin vida, contra la pared. La sombra de una reja vacila insegura sobre ella. Plano medio del conde Told con el rostro descompuesto (sabemos por la primera parte que ha sido descubierto haciendo trampa en el juego por influencia hipnótica de Mabuse). En plano medio, von Wenck, el inspector de policía, lee en su despacho unas cartas cuya comprensión todavía se le escapa. Permanece pensativo. Un plano de conjunto se abre sobre una



84. Dr. Mabuse, der Spieler.

escena colectiva: Mabuse, en el centro de la imagen, bebe fieramente mientras sus secuaces hacen lo propio alrededor de una mesa. Un nuevo cartel señala: «Gente que duerme». Una mujer, la condesa Told, prisionera de Mabuse y con paradero desconocido para todos los demás, duerme en un sillón de estilo «art deco». Estas son todas las piezas que la segunda parte del film va a poner en funcionamiento y, por tanto, a partir de aquí se inicia la combinatoria, siempre —esto es lo fundamental— perfectamente trabada. Pero es necesario retener que estos cinco personajes colocados en cinco espacios distintos no poseen relación alguna o, mejor sería decir, que sus conexiones todavía no han sido elaboradas. Olvidemos, si se nos permite la licencia, por un momento el conocimiento que posee el espectador procedente de la primera parte y pronto advertimos que, incluso sin él, puede perfectamente orientarse en el conjunto, si exceptuamos el motivo referente a Cara Carozza, de posterior recuperación.

Told abandona su casa en medio de una lluvia torrencial. Ante su escritorio, Wenck reacciona a una fuente sonora desconocida para el espectador y se asoma a la ventana, donde descubre al personaje anterior y lo hace subir. Mabuse continúa su desenfundada fiesta en la que celebra sus éxitos criminales. La confluencia que se ha producido entre dos de los espacios —y personajes— del comienzo facilita la inmediata estabilización de un montaje paralelo a dos bandas, entre Wenck y Told, por una parte, y Mabuse, por otra. Hay aquí, empero, un viraje de relevancia que corre parejo (y, tal vez, también en compensación con la carga informativa) a la simplificación espacial y actancial: Lang introduce un flashback recordatorio en el que el conde relata a Wenck cómo fue desenmascarado por el resto de jugadores. Este flashback, que se repite en dos ocasiones, responde a toda la lógica serial y folletinesca explicitada con anterioridad. Y entonces comienza a desplegarse el sistema de engarces. Told afirma que su

mujer no se ha presentado en casa y deduce que ha debido abandonarlo por su humillación pública. Un corte, motivado por esta indicación de diálogo, nos conduce junto a la condesa y, acto seguido, se monta en paralelo, y por dos veces, la fiesta a Mabuse. He aquí, por tanto, una implicación narrativa de causa a efecto que contribuye, además, a coser los espacios. Vuelta a Wenck y Told hasta que, al regresar a la condesa con la implicación anunciada, se añade una nueva indicación: la contigüidad del espacio ocupado por Mabuse y el de la condesa, pues el malhechor penetra en la habitación de su prisionera. Fíjese el lector, con qué sencillez hemos partido de los cuatro lugares iniciales (dejamos de lado el de Cara Carozza que reaparecerá con posterioridad), génesis de las expectativas narrativas abiertas, para ir, a renglón seguido, distribuyendo sus ejes de fuerza y concluir convirtiendo tales espacios en conflictos.

En pocas palabras, el tratamiento del montaje alternado, la implicación intersecuencial momentánea y el desplazamiento de los personajes hacia su confluencia parcial, han hecho posible relacionar a los personajes con expectativas narrativas y a sus encuentros con conflictos. Además, ello ha logrado naturalizar los cambios de secuencia hasta hacerlos imperceptibles. Tan sólo un último gesto falta para acabar trabando la casi totalidad de los conflictos (decimos de nuevo «casi» por la existencia de un cabo suelto que será recogido a comienzos del segmento posterior: el de Cara Carozza): el conde Told, dominado por su depresión, pide a Wenck que le informe sobre algún psicoanalista y el recuerdo del doctor Mabuse aflora a su mente. Así pues, con una llamada telefónica que tiene lugar durante la conversación de Mabuse con la condesa, se acaba por tejer la tela de araña y la petición de una entrevista anuncia la prosecución de todas las acciones bajo la forma del conflicto.

Retengamos de todo este vastísimo material del que nos ha provisto el primer segmento del film (el cual, no en vano, se cierra con un fundido en negro) algo fundamental para consumir su separación respecto a *Die Spinnen* y a la estética del film de episodios en general. En este primerizo folletín las acciones quedaban acumuladas y no jerarquizadas. En consecuencia, tanto los personajes como los conflictos podían aparecer y desaparecer súbitamente, así como la gestación de un nuevo conflicto surgía de la nada, pudiendo depender de cualquier situación, resolución o impostación «*deus ex machina*». Por el contrario, en esta ocasión nos enfrentamos a un ejemplar modelo de conflicto cerrado: nada va a gestarse que no esté ya incluido en este universo actancial y narrativo clauso. Las piezas son expuestas con minucia de calígrafo y éstas incluyen meditadas adherencias que no pueden ser olvidadas: personaje significa, en este contexto, expectativa y del cruce y contraposición de tales expectativas nacen los conflictos. En suma, no podemos hablar de acciones aleatoriamente agregadas las unas a las otras, sino de su sujeción a los conflictos y su sobredeterminación por ellos. Efectivamente, las acciones podrán, al menos idealmente, proliferar, pero estructuralmente sólo lo harán en la medida en que ocupen un preciso lugar en una disposición cerrada: la del conflicto, con ramificaciones sí, pero con un nudo sólido. Y no existirán, por tanto, más conflictos que los ya indicados. Es claro que, dada esta situación, la estructura ha sido definitivamente ganada en detrimento de la multiplicación auditiva.

A pesar de que no procede describir exhaustivamente —y aburrir de paso al lector— estos recursos a lo largo de todo el film, al menos una vez que ha sido descrita su función estructural, sí resulta interesante reparar en un hecho que demuestra un nuevo paso hacia adelante en el denodado esfuerzo de Doktor Mabuse, *Der Spieler* por determinar valores estructurales en personajes, acciones, espacios y tiempos. Nos referimos en esta ocasión a algo ya advertido en parte poco más arriba: los *raccords* por motivación que sirven para engarzar las secuencias entre sí. Ello reviste una especial importancia, pues con su empleo Lang vuelve a colocarse en el extremo opuesto del folletín: si en su tipificación, las acciones de este último se encadenaban por cascada, pero sin exigir naturalización alguna, en el caso ahora examinado, en cambio, quedan naturalizadas muchas relaciones entre lugares dispares. Pero procedamos de modo algo más descriptivo: en el instante en que va a producirse un salto de un espacio a otro, un dato de la conversación, una demanda, una llamada telefónica o la apertura de un interrogante sugieren la necesidad de este desplazamiento cuya función

<sup>7</sup> A este respecto, pueden consultarse los análisis correspondientes a *Spione* en este mismo capítulo y a *Das Testament des Doktor Mabuse* en el capítulo último de nuestro libro. Téngase en cuenta, a propósito del uso realizado por Lang en U.S.A. de este recurso, lo que sucede en *Beyond a Reasonable Doubt*, postre film americano de Lang. En él, este procedimiento, tan afín aparentemente a la normativa clásica, reviste por su uso excesivo unas netas características obsesivas que cierran la estructura de la película a cualquier otra posibilidad de sucesión. El film se comporta —y de nuevo

nos tropezamos con el clasicismo elevado a su quintaesencia— como si fuera la única manera posible de contar. Ahora bien, este gesto ofrece al final una fractura tanto más inverosímil cuanto que contradice la regla enunciada: retrospectivamente descubre el espectador, en cada una de las ocasiones —raras, por otra parte— en que la sucesión entre secuencias no se producía por medio de un *raccord* intersecuencial motivado, una apertura a otro punto de vista, a la escena sepultada, escondida, cuidadosamente oculta para el espectador, pero que ahora emerge imponiendo la reversión del relato. La sensación, casi testamentaria, que produce es la inverosimilitud.

radica en resolver lo que ha quedado en suspenso. De este modo, la relación que une algunas secuencias con las siguientes puede ser definida como un vínculo de estímulo y respuesta o, lo que es lo mismo, de causa a efecto. Mediante este procedimiento, el salto se torna de todo punto imperceptible y la estructura resultante es legible de manera plenamente causalista. ¿No es ésta acaso una de las normas del relato verosímil clásico? Vamos a ejemplificarlo, aunque la justicia nos hace confesar que este procedimiento, todavía sujeto a un uso parcial, será desarrollado con mayor sistematicidad en Spione y, enriquecido por las posibilidades sonoras, en *Das Testament des Doktor Mabuse* o, incluso, a lo largo de algunas de las mejores películas americanas de Fritz Lang<sup>7</sup>.

Analícemos algunos casos concretos. Cara Carozza ha sido encarcelada. Interrogada por el inspector Wenck, se niega a confesar el nombre de quien gobierna todo el bajo mundo. A las insistencias de Wenck, responde contundentemente: «El es más fuerte que todos. Lo destrozará a usted si se cruza en su camino». Un corte nos conduce, como si fuera de la mano de esta intervención, a la entrada de la prisión a la que llega un emisario de Mabuse con el cometido de ejecutar su misión criminal. Tras el asesinato del miembro de la banda de Mabuse capturado por la policía, el cual fue conducido por unos callejones inhabituales a prisión, Wenck se pregunta: «Sabe Dios quién soliviantó a esa gente». Un iris abre la imagen por la parte derecha del encuadre para responder a esta pregunta: es Mabuse despojándose del disfraz de mendigo. Más tarde, Mabuse insiste por enésima vez a la condesa Told para que se entregue a sus brazos. Ella se niega pidiendo volver con su marido y Mabuse sentencia: «Destrozaré cualquier obstáculo que se oponga a...». Un corte nos transporta junto al citado marido solo, ante botellas medio vacías, en lamentable estado, evidente próxima víctima de Mabuse. Wenck se decide, tras el suicidio del conde Told, a visitar a Mabuse. Su mano escribe la dirección cuando la imagen encadena con el mismo nombre: es la placa de la puerta de entrada. En este caso, además, la elipsis que media entre el instante de la nota y la llegada de Wenck a casa del doctor ha sido naturalizada. Tampoco en esta ocasión deseamos provocar el tedio del lector catalogando celosamente todos los ejemplos detectables, pero sí nos gustaría dejar constancia de que, si bien no nos encontramos ante un procedimiento sistemático que liga la totalidad de las secuencias, su uso es frecuente, lo cual, unido al efecto naturalizador del tiempo fílmico al que ya hemos aludido, sitúa a la narración de *Doktor Mabuse, Der Spieler* en un registro muy avanzado de transparencia.

85. Dr. Mabuse, der Spieler.



## El excesivo centralismo de la demiurgia

El estudio emprendido más arriba nos inducía a advertir en *Doktor Mabuse, Der Spieler* una inversión radical de los moldes folletinescos que, sin embargo, estaban presentes a modo de retórica. Su militancia en las formas alternadas de la acción se tornaba —como vimos— milimétrico montaje alternado, la proliferación de acciones, motivada sucesión causal de las mismas en el interior del marco definido por los conflictos. Junto a ello, subsisten diversos elementos —el espionaje tras las puertas que produce reversión de los puntos de vista y propicia una insospechada continuidad de la acción, la simulación, las falsas identidades que hacen posible la presencia múltiple de algún personaje, etc.— que parecen todavía apuntar al antiguo modelo el cual, por todas estas razones, debe reconocerse presente. Cabe, entonces, plantearse, ahondando un poco más en el asunto, bajo qué condiciones se produce la coexistencia de modelos tan distintos desde el punto de vista narrativo. Y, apenas dirigimos nuestra mirada hacia este cruce, observamos bajo una nueva luz que la particularidad esencial de la película nos había pasado hasta ahora casi desapercibida.

Retengamos un instante de la primera parte —*Ein Bild der Zeit*—, su actual inicio: distintas fotos, dispuestas a modo de cartas de una baraja, se presentan ante nosotros. En ellas figuran diferentes personalidades encarnadas por Mabuse, todas abiertas en abanico. El doctor elige una de ellas y la entrega a su maquillador, una suerte de homosexual cocainómano que le acompaña siempre, para que éste comience su labor de disfraz. He aquí un gesto —la metamorfosis— tipificado, por supuesto, en el folletín, pero que habrá de adquirir renovadas repercusiones en el relato; o, aun más, que se sitúa en el centro desde el que se teje la tela de araña del film. Pues, en efecto, Mabuse se metamorfosea en distintos personajes: en jugador, psicoanalista, mendigo, experimentador con la hipnosis... Pero estas metamorfosis distan mucho de ser recurso fácil del relato para su potencial inacabamiento. Antes bien, poseen el efecto estructural opuesto: despliegan el dominio del personaje sobre distintos espacios narrativos, sobre diversas situaciones: la sala de juego con sus artífices, la bolsa, la mente de sus pacientes cuando ejerce de psicoanalista, la mente de sus espectadores cuando ejerce de Sandor Weltmann. Mabuse no sólo es temido por ello: sus subordinados están aterrorizados ante su poder y éste es tanto más vasto cuanto que se muda, esto es, que se desplaza hasta el punto de ser irreconocible. He ahí, repetida en varias ocasiones, la clave: metamorfosis.

En su primera significación, la metamorfosis alude a algo sumamente sencillo: los poderes de Mabuse se multiplican por los sectores en los que actúa con sus cambiantes personalidades. En un segundo momento, el efecto se complica, pues Mabuse no sólo interviene directamente en las acciones, sino que trabaja con intermediarios, los cuales se mueven bajo sus órdenes: el croupier con medio cuerpo escondido en su sala de juego, los falsos monederos, la banda de asesinos, Cara Carozza, no son sólo brazos de Mabuse; son, sobre todo, personajes en los que se advierte la terrible presencia del amo, sus decisiones inexorables. Tal es lo que sucede en una brillantísima escena: Carozza, detenida y encarcelada, se halla aterrorizada por los poderes de Mabuse. Presionada por Wenck, solicita a éste un plazo de dos días para decidirse por la delación de su amo y señor. La escena se abre con la muchacha pensativa, situada en la parte inferior del encuadre, en medio de una celda blanca y depurada. La puerta, entonces, se abre. Carozza se lanza a los brazos del guardián tal vez implorando ayuda, tal vez porque ya ha tomado su decisión. Sin embargo, pronto se da cuenta de su error: bajo el ropaje del policía aparece amenazador un miembro de la banda. Y, con fría concisión, le tiende una píldora de cianuro: «De parte suya». La muchacha se deja caer abatida contra la pared con los ojos cerrados: «¿Por qué? Y no he hecho nada contra él», se pregunta. Inútil cuestión, pues la decisión es irrevocable. Sin abrir los ojos, su brazo se extiende hasta alcanzar la fatídica pastilla. Una muestra espléndida de concisión.

El poder de Mabuse, entonces, invade espacios, su figura es inestable, pues está sometida a la mutación. Pero todas estas mudas están al servicio de una idea obsesivamente repetida a lo largo del film: el terror sistemático. Si reparamos en ello, no nos costará creer que estos designios ocupan el lugar central de la narración, que ésta se encuentra en realidad centrali-

zada por Mabuse, inaprehensible y omnipotente, terrorífico y, sobre todo, ubicuo. Como sucedería con Hagi en *Spione*, con el propio Mabuse, ahora ya en estado de estancamiento y privación corporal, en el film sonoro de Lang, este Mabuse organiza algo más que un truco efectista: distribuye y regula la narración y, todavía yendo un poco más lejos, despliega su temible poder sobre la puesta en escena. Claro que aquí se hace necesario introducir algún matiz importante; pero, a la espera de su aclaración, no resulta nada arriesgado reconocer en Mabuse la presencia de un demiurgo no sólo de ficción, sino organizador en alguna medida del montaje secuencial del film y de su puesta en escena, metamorfoseado para mejor ejercer su control, extendido éste no sólo a los distintos espacios, sino incluso a las mentes de los personajes.

A tenor de las últimas conclusiones, no nos queda, en el fondo, más remedio que advertir en estas características una llamativa coincidencia con alguno de los rasgos más notorios de los films herméticos de la República de Weimar. Como *Das Cabinet des Doktor Caligari*, por ejemplo, *Doktor Mabuse* pone en escena un demiurgo que regula los designios del film. No obstante, media entre ambos films una sustancial diferencia: frente al de Wiene, el film de Lang no postula estructura delirante alguna ni por su desorden de lenguaje, propio de la paranoia, ni por la torturada figuración de sus imágenes. En el caso que sometemos a estudio ahora, la demiurgia de Mabuse se sitúa en un marco de transparencia narrativa bastante ajeno al que estábamos acostumbrados a ver sirviendo de marco a este modelo y tal aparición inesperada no puede resultar carente de contradicción respecto al funcionamiento de la demiurgia. Precisamente porque si la continuidad del film está naturalizada mediante procedimientos realmente audaces, conducentes a la transparencia, su tendencia centrípeta, pese a no alcanzar las cotas de omnipresencia del yo paranoico, tiende una red subjetiva sobre la presunta objetividad anterior.

En este pacto nace, en consecuencia, *Doktor Mabuse, Der Spieler*: su inicial aceptación retórica de lo antiestructural propio del folletín se torna, en una primera fase, motivación transparente de la narración, como si su continuidad fuese natural, y, en un giro brusco que corresponde a una segunda operación —por supuesto, sólo expositiva y no cronológica—, introduce mecanismos que apuntan a la ubicuidad del demiurgo. En este momento, la verosimilitud de un relato neutral se doblega a las mutaciones y designios de alguien interno a la narración que fuerza el relato sin, por ello, implatarle su sello iconográfico ni su desorden mental. Es por ello por lo que *Doktor Mabuse, Der Spieler* presenta una autonomía también en su decorado «art-deco» o *Jugendstil*, no adherido al punto de vista dominante, en su vestuario funcional para la narración (la sofisticación frígida de la condesa Told, la cutrez de los bajos fondos berlineses en los miembros de la banda), en la interpretación de los actores y en la carencia de una historia marco. O, dicho con otras palabras, no se advierte la presencia de una arquitectura escénica totalitaria que convierta todo significativo en metáfora del demiurgo. Pero vayamos a revisar ahora cómo se producen las superposiciones indicadas en la planificación del film.

## Otro feriante, otro psicoanalista

A veces resulta elocuente y productivo realizar comparaciones entre dos escenas de dos films cuya situación de origen es semejante. No hay razón alguna para sustraerse a este impulso siempre y cuando el investigador se comporte humildemente ante su material y no alimente la pretensión de extraer consecuencias terminantes a partir de tan intencionados cotejos. Si se adopta, pues, una perspectiva de análisis textual y no estilística ni de autoría ni sociológica, estas comparaciones pueden ser, al menos, ilustrativas y brindarnos claves que, en el mejor de los casos, tan sólo serán hipótesis que habremos de someter a rigurosa comprobación. Sin embargo, la comparación que intentamos aquí viene casi impuesta por nuestras reflexiones y conclusiones precedentes, hecho que confirma su legitimidad.

En efecto, el estudio de la estructura demiúrgica de *Doktor Mabuse* nos conducía a la, bajo este aspecto, idéntica y programática estructura de *Das Cabinet des Doktor Caligari*



y, al mismo tiempo, los límites del forzamiento de la figuración y del relato nos llevaban a señalar la existencia diferencial de una reacción del demiurgo en el segundo caso frente a su independencia y naturalización en el primero. He aquí para nuestro asombro dos secuencias extrañamente coincidentes que tal vez puedan ofrecer algún aspecto particularizador más a nuestro film. Dos espectáculos de hipnotismo dirigidos por sendos demiurgos, Caligari en un caso, Mabuse en el otro. Ambos en sesión pública y frente al personaje que desentrañará más tarde el temible secreto. En ambos también, la hipnosis se pone al servicio del dominio, de lo que constituye a estos personajes y lo que define su papel narrativo. Y en ambos también el asesinato parece inevitable. Son éstas razones suficientes para cotejar tales escenas.

Hay algo más: Caligari expresa en su exhibición hipnótica del sonámbulo Cesare una de sus facetas —la demoníaca—, contrapartida de su aspecto burgués de psiquiatra; Mabuse ejerce una de las dos formas de poder sobre la mente: aquella que, como Caligari, excede a la ciencia, mientras la otra —su práctica del psicoanálisis— parece depender de criterios científicos, muy a pesar del uso particular que le imprime. En otras palabras, tanto Caligari como Mabuse mantienen una contradictoria relación con la ciencia y el uso que de ella hacen los implica como sujetos. Hay, no obstante, una radical diferencia entre estos dos doctores: mientras la compulsión demoníaca arrastra a Caligari y lo escinde de su personalidad burguesa (siempre —claro está— tal y como lo expone el relato de Franzis), o, incluso, tal demonismo sólo existe en la medida exacta en que es el complemento de una ambivalencia, Mabuse ejerce su poder como criminal y su demoníaca personalidad no es contrapeso de ningún otro rasgo si no es su apariencia. Mabuse, en consecuencia, no exhibe su escisión y ello lo impide verse convertido en un personaje susceptible de abrir la fractura de lo siniestro: demoníaco sí, terrorífico también; pero siniestro no. Y es esto igualmente lo que torna textualmente imposible elevar a metáfora el universo figurativo sobre el que, sin embargo, despliega su poder efectivamente. Veamos ahora la escena y sus inmediatas consecuencias.

Henos en el interior de una enorme sala, provista de un escenario al fondo, muy lejos del barracón de feria donde se agitaba Caligari. Un individuo, al fondo, expone sus artes ante el numeroso público, abre la pantalla a la aparición de seres vivos. Entre los espectadores, advertimos la presencia del inspector Wenck, tentado por el propio Mabuse a asistir. Detrás de la nueva máscara de este Sandor Weltmann se oculta —claro está— el mismísimo doctor Mabuse. La secuencia comienza con un larguísimo plano general frontal que, más tarde, da paso a distintos raccords más o menos rigurosos sobre el eje y, por último, cuando Weltmann-Mabuse se dirige a su público cautivándolo con sus argucias de ilusionista, se estabiliza un contradictorio plano/contraplano. En el momento climático, después de algunas demostraciones menores, Weltmann pone en marcha su plan: hace subir al estrado, entre otros, a Wenck y lo ataca con su maléfico poder hipnótico. Se concentra aquí un instante de singular belleza en el que —relata Lotte Eisner— la versión original alemana reproducía las palabras chinas utilizadas por Mabuse —Tsi-Nan-Fu— con caracteres orientales y torturada iconografía. Este débil segundo anterior a la rendición es también especialmente fértil para la mente de Wenck: ve desfilar ante sus ojos todas las transformaciones que el terrible personaje ha asumido en las dos partes del film. Pero justo cuando va a pronunciar el mágico nombre que le ha sido enigmáticamente revelado se abandona a sus órdenes. Guiado por el impulso de su ahora dueño, Wenck se dirige presto a un automóvil que lo espera en el exterior. Su cometido consiste en seguir sin detenerse ante nada el trayecto de una palabra: «Melior».

Y, en efecto, se lanza en carrera frenética atravesando la ciudad e internándose en oscuras carreteras nocturnas. En sobreimpresión irrumpe compulsivamente en formas irregulares esta enigmática palabra que parece surgir de la mente del hipnotizado: Melior. Ora apuntando al fondo de la carretera, ora colocada en cualquier posición del encuadre, pero siempre como un objeto del que el sujeto no puede apartar su mirada fascinada. La cámara, abandonando el espíritu del raccord, parece impulsada por un sopló demoníaco, saltando del frente a atrás y de aquí a los lados del vehículo. Y, efectivamente, en estos intensísimos

86. Dr. Mabuse, der Spieler.



planos regidos por unas claves delirantes, repletos de luces irreales, donde un sujeto vacío se lanza a una desenfrenada persecución de la nada, descubrimos el foco irradiador del delirio: Mabuse. Es éste quien ha promovido la acción y quien, aún a distancia, controla sus destinos, quien produce el aniquilamiento de Wenck y motiva su carrera tras las letras que aparecen ante sus ojos. Es, en suma, el demiurgo quien, por vez primera de un modo completo, se ha adueñado de la puesta en escena, la ha arrebatado de un montaje por continuidad y la ha dotado de un carácter compulsivo, fragmentario, nervioso. Y en este despliegue de poder también la imagen parece, por su repentina irrealidad, por sus antinaturales luces, cerrarse sobre sí misma, aun sin rechazar el contacto con los planos colindantes. En esta formulación tenemos representada, a fin de cuentas, la más potente emergencia del demiurgo; demiurgo que acabará, como heredando el delirio impuesto ahora a su víctima, encerrado en sus dominios, alucinando la presencia de todos aquellos secuaces suyos a los que ha conducido a la muerte. Llegados a este clímax, sólo la locura puede tomar la palabra; y Mabuse el definitivo silencio.

### Virtuosismos narrativos: las tensiones del folletín

*Spione* fue el primer film que Lang produjo para su propia compañía, la Fritz-Lang-Film Gesellschaft, mientras U. F. A. se encargó de la distribución. La película estaba inspirada, según apunta el propio autor, en un acontecimiento conocido bajo el nombre de «Arcos» de Londres (*All-Russian Cooperative Society*), una delegación rusa que se suponía un verdadero nido de espías<sup>8</sup>. Pero lo realmente llamativo es la enorme capacidad de aglutinación que demuestra Lang en esta ocasión: aquí ya no se trata, como en ocasiones anterior, de erigir la fuente folletinesca como parámetro fundamental de la narración, aun si con impostaciones tendentes a la centralidad. Si ello ya resultaba bastante espinoso en *Mabuse, Der Spieler*, en *Spione* las fuentes que se hallan convocadas se multiplican por doquier, pero —eso sí— siempre sometidas a una articulación particular que debe mucho al folletín.

Dicho con otras palabras, el soporte de *Spione* sigue siendo la estética del folletín, su arsenal de trucos, la fórmula de proliferación de sus acciones, lo idealmente interminable de las mismas, la simulación y reversibilidad de algunos personajes, los flashbacks breves que

<sup>8</sup> Eisner, Fritz Lang, ya cit., pp. 116-117.

permiten recuperar una acción poco trabada. No haremos un recuento que, a fin de cuentas, habría de ser necesariamente repetitivo respecto a los films ya analizados. Quede, pese a todo, constancia de la línea argumental básica. Desde los locales secretos ubicados en el interior de la banca Haghi, un individuo paralítico que responde a este nombre organiza multitud de robos, extorsiones y asesinatos diplomáticos por delegación y a través de una compleja red de preparadísimos agentes. Entre otros personajes, Haghi, que no desprecia método alguno, cuenta con dos mujeres: una de ellas, Kitty, seduce y provoca el suicidio por harakiri del diplomático japonés Matsumoto, para lo cual ha debido hacerse pasar por una muchacha andrajosa y ser conducida a su casa. La otra, una rusa al parecer salvada por Haghi, responde al nombre de Sonja, es encargada de deshacerse del más valeroso agente del contraespionaje, el llamado 326. Desde el primer instante, la muchacha se siente atraída por este hombre y ello la llevará a rebelarse finalmente contra la autoridad omnipotente del falso paralítico. Sin embargo, Haghi, pese a cerrarse poco a poco el círculo en torno a él, encubre su personalidad tras la de un payaso, llamado Nemo, que actúa en el circo y trabaja aparentemente para el servicio de espionaje. Así pues, descubierto y en medio de la interpretación es abatido mientras cae el telón.

No cabe duda de que lo que acabamos de referir es apenas el motivo vertebral de una historia compuesta por otros numerosos personajes y acciones, según la apariencia del folletín literario. Ahora bien, lo curioso consiste en la prodigiosa mezcla que se despliega sobre dicho soporte folletinesco. Así pues, aparecen sorprendentemente utilizadas técnicas de reportaje casi experimentales, convertidas en audaces collages de decenas de planos, surge repentinamente un montaje cuidadosamente organizado desde el punto de vista de su transparencia y, por ende, que ha asimilado con éxito las tendencias generalizadas en la época y, *last but not least*, la película hace gala inesperada de un trabajo de composición de la imagen que excede a menudo tanto las expectativas abiertas en un marco folletinesco como lo necesario para lograr un montaje narrativo invisible. En pocas palabras, la confusión parece reinar, al menos en un primer momento. Conviene, pues, aclarar algo la situación, dado que la superposición de modelos es ya de por sí notoria y no puede coincidir en un mismo cuerpo sino con llamativas violencias. Así, por ejemplo, el trabajo de composición de las imágenes, basado las más de las veces en la simetría perfecta de los encuadres, da la impresión de haber sido extraída de las investigaciones emprendidas por el mismo Lang para films más «pictorizantes» o arquitectónicos, tales como *Die Nibelungen* o *Metropolis*, donde obtuvo sus mejores resultados formales y su máxima rentabilidad. Ahora bien, parece poco habitual que estos procedimientos logren incardinarse en una narración en cascada, como la que corresponde a un folletín, incapaz de detenerse, y, además, tampoco parece ser adecuado a un relato que tiende a la transparencia el excesivo subrayado de cada encuadre.

Advertidas todas estas extrañezas que configuran el panorama de la película, puede el lector tener la impresión de encontrarse ante un pastiche de diferentes actitudes espectaculares mezcladas sin orden ni concierto. Ello no es en absoluto así, porque, precisamente, dos gestos decididos imponen un orden riguroso en el interior de la película, a saber: en primer lugar, la destacada demiurgia que regula todos los estadios de la narración y, en segundo, la cuidadosa elaboración del tiempo fílmico, muy alejada ya de la adición e inarticulación propias del folletín. Nada nuevo hay en estos dos recursos globales, pues ya habían aparecido —y habían sido debidamente indicados— embrionariamente en *Doktor Mabuse, Der Spieler*. Pero si en este último servían para mitigar el peso del folletín y sujetar la narración en el interior de unos límites más medidos, en el caso actual se trata de un gesto decisivo que regenta el conjunto de la estructura y a cuyo poder nada se escapa. A continuación, por lo que concierne a la elaboración del tiempo fílmico, opera un nuevo reto que Lang resuelve con la habilidad de un virtuoso. Si *Doktor Mabuse, Der Spieler* restringía considerablemente las acciones para mejor lograr un control sobre ellas y, por tanto, se separaba de la multiplicación folletinesca, *Spione* parece, cuando menos en parte, retroceder a las prolíficas situaciones de *Die Spinnen*, a la pura y simple multiplicación, y sobre ésta ejerce su poderoso dominio, logrando imponer un paradójico cerrojazo.



87. Spione.

Como puede fácilmente deducirse de lo anterior, *Spione* constituye un notable producto en cuya factura confluyen audacia y orgullo. Audacia, pues se deja penetrar por los más variados factores formales, procedentes de fuentes y proyectos espectaculares, más que distintos, opuestos; pero también orgullo, pues el trabajo de deslizamiento que se ejercita en su interior dista mucho de permanecer encubierto: antes bien, es explícitamente exhibido. Todo esto nos demuestra una vez más el panorama complejo en el que se inscribe la película. Por simplificar mucho, resumiríamos la situación afirmando que ésta acoge la proliferación de acciones propia de los primeros folletines; evitando preservarse de ella por reducción, incorpora una planificación estandarizada muy eficaz y ya asentada en el montaje posterior a *Der letzte Mann* y *Variété*, al tiempo que la cuestiona en un exceso experimental; recurre a una composición muy elaborada que parece contradecir lo vertiginoso del avance propio del folletín y, por demás, introduce este gesto tipificado en el gran estilo U. F. A. que remite a una suerte de síntesis del gran estilo del pasado. El panorama no puede resultar más complejo y enrevesado.

Y, en todo ello, como factor adverso, como gesto que envejece profundamente los resultados obtenidos, surgen las demoras características de la concepción cargante y pesada de la guionista Thea von Harbou: las escenas amorosas, vehiculadas por los gestos más kitsch que es posible imaginar, las oposiciones entre las dos mujeres —Kitty y Sonja—, estereotipadas hasta el límite, denuncian la paraliteratura en la que se movía Harbou, la simplicidad de sus postulados y daña seriamente el ritmo de la película, no tanto por el hecho de referirse a una sensibilidad de fotonovela cuanto porque ponen en tela de juicio la energía y el nervio de la puesta en escena, los rasgos dominantes de montaje. Este fenómeno será igualmente advertido en otros films que analizaremos en capítulos posteriores, como *Metropolis* o *Das Tes-*

tament des Doktor Mabuse, y todos estos casos anuncian siempre la fractura formal y rítmica. Tal rémora sólo desaparecería (y, desde este punto de vista, con magníficos resultados) a partir de la concisión que los estudios norteamericanos impusieron a Fritz Lang.

## Collage, reportaje y demiurgia

Detengámonos ahora en un instante donde la maquinaria del montaje se pone sorprendentemente al servicio de objetivos distintos por completo a cualquier asomo de folletín o incluso de transparencia narrativa. Nos referimos al riquísimo fragmento que abre *Spione*, representativo igualmente de otros momentos provistos de una planificación semejante, a saber: una cascada de planos que se suceden a vertiginosa velocidad a modo de collage. Describimos, pues, brevemente la sucesión. Primer plano de una mano que abre una caja fuerte. Primer plano de una mano enguantada que coloca documentos en un sobre. Contrapicado violentísimo sobre la rueda de una moto a gran velocidad. Nuevo contrapicado sobre unas antenas que despiden ondas expansivas. Primer plano de la portada de un periódico indicando el saqueo de una embajada y el robo de unos documentos secretos. Unos rayos de donde salen las siguientes letras: *Sensationeller Akzendiebstahl Französische botschaft Shanghai* (Sensacional robo en la embajada francesa en Shanghai). Plano de conjunto de un individuo sentado en el asiento trasero de un coche. Desde atrás se aproxima con velocidad otro vehículo y desde su interior un hombre dispara sobre el primero. Plano corto de unos documentos depositados sobre un asiento, mientras una rápida mano los retira. Un hombre en plano medio habla por teléfono. Primer plano de un periódico: «Edición especial. El ministro de comercio víctima de un atentado. Documentos desaparecidos. No hay pistas.» Un hombre vacía armarios de documentos en un despacho. Otros personajes hacen lo propio. Primer plano de un hombre que se asoma. Durante tres planos se repiten alternándose los encuadres anteriores. Un hombre toma el teléfono. Primer plano de un periódico: «Enviado extraordinario asesinado. Copia del pacto robada». Emplazamiento oblicuo sobre un personaje hablando por teléfono. Siguen tres planos en continuidad hasta que el personaje tira el receptor irritado. Plano frontal de un hombre leyendo el periódico. Primer plano de periódico: «¿Duermen los funcionarios encargados de la seguridad del Estado? Si no, ¿cómo es posible que documentos secretos desaparezcan sin dejar huella?» Plano general frontal de un edificio público. Un hombre sale de él. Un vehículo llega y el hombre desciende corriendo. Entrada lateral del último individuo al edificio. Raccord en el movimiento desde el interior. Plano de conjunto lateral. Cartel: «He visto al hombre que...». Primer plano de una ventana. Impacto de bala. Plano medio del oficial. Contraplano muy confuso: el delator cae muerto. Vuelta al oficial que se echa las manos a la cabeza. Cartel: «Dios mío. ¿Quién está detrás de todo esto?» Primer plano de Haghi mirando a cámara. Letras enormes que invaden la pantalla: «Ich»<sup>9</sup>.

Como el lector habrá pensado ya, este excelente montaje recuerda ampliamente el que servía para abrir *Doktor Mabuse, Der Spieler*. Sin embargo, al rigor del encadenamiento temporal, al minucioso cálculo de los engarces, añade *Spione* una función rítmica muy precisa y exacta. Así pues, cabe señalar, en primer lugar, que las técnicas utilizadas remiten directamente a las del reportaje por su valor documental, su función informativa y la conjunción de lo heterogéneo sobre la que se construye; pero, inmediatamente nos damos cuenta de que lo fundamental reside en las relaciones de implicación causal que establecen algunos planos con los siguientes a pesar de que nada en el contexto obliga a que ello sea leído en esa dirección. El plano primero y el segundo, por ejemplo, permiten al espectador una lectura en continuidad que se origina en el supuesto de que una identidad figurativa conlleva una sucesión causal. En otras palabras, nada nos confirma que los dos documentos representados sean el mismo, como tampoco tenemos argumento alguno para suponer la concatenación causal y motivada entre el robo, el asesinato, la nueva sustracción del portafolios, la delación y el último crimen. Es decir, que aquella ley que rige la economía relacio-

<sup>9</sup> Véase un comentario de Noël Burch de este fragmento en «Fritz Lang», recopilado en el volumen del mismo autor *Itinerarios. La educación de un soñador de cine*, Bilbao, Festival de Cortometraje, 1985.

nal de los planos rige igualmente la lógica de la acción representada en el conjunto. Así pues, si la lectura causal ejecutada por el espectador le permite el encadenamiento de toda la cascada de acciones, ello se debe a las minuciosas rimas internas que incitan a esta interpretación, pero siempre de modo retrospectivo, a saber: desde el plano segundo se lee la implicación entre causa y efecto con el primero y así sucesivamente.

Sin embargo, esta ley de la causalidad, que ya conocíamos en nuestro modelo narrativo-transparente, es tan excesiva que, contra las indicaciones programáticas de dicho modelo, se ha separado de toda la economía del *raccord*, del encadenamiento bien cosido, y, por esta misma razón, ha instaurado una lógica del *flash* muy violenta en términos espectaculares. Pero, además, podríamos preguntarnos si en este exceso de implicación no hay, al mismo tiempo, una equívocidad voluntaria de las respectivas localizaciones espacio/temporales: así, puede hablarse de indefinición espacial (¿ocurren estas acciones realmente en el mismo espacio?) e indefinición temporal o, lo que es lo mismo, la duda de si a cada momento ha acontecido una *ellipsis* y, caso de que así sea, la verdadera dimensión y alcance temporal de ésta.

Si leyéramos el fragmento como la construcción rigurosamente causal de pequeños instantes, la motivación entre elementos aislados desde el punto de vista espacio-temporal y privados de relación en sí con los demás elementos colindantes, probablemente perderíamos de vista el aspecto más significativo del fragmento. Y es que el objetivo aquí planteado no consiste en encadenar de un modo verosímil los acontecimientos, sino en introducir dos nuevos e inesperados rasgos: por una parte, el exceso comentado de implicación habla de una inexorabilidad de los engarces que, al propio tiempo, abre en distintos momentos la fractura de la imprecisión espacio/temporal. Es decir, que, toda vez que los códigos de la transparencia están bajo control, el juego de Lang se organiza sobre su asentamiento y sus fugas. Pero, en segundo lugar, aquí se trata también de proponer un ritmo brutalmente entrecortado construido por medio del tiempo abstracto del montaje, pues por este procedimiento se logra comprimir una multiplicidad de acciones en tan sólo un escasísimo lapso de segundos. En efecto, no nos interesa sólo analizar la relación interna de los planos en función del modo en que vehiculan la historia, sino también en función de un tiempo discursivo abstracto que construyen y que, independientemente de su contenido concreto, apuntan, recogiendo las técnicas del reportaje, a esta agitación e incertidumbre que, en realidad, es narrada por la película.

Ahora bien, hemos hablado de complejas y equívocas (por anfibológicas y no por inexpertas) relaciones temporales y espaciales, ubicuidad del espectador que, no obstante, se halla arrebatado por el frenesí de las imágenes, ultrafragmentación tanto por la brevedad de los planos como por los recortes muy subrayados y poco habituales practicados por los propios encuadres (contrapicados acusadísimos, simetría de planos, explícita prohibición a la mirada por planos que literalmente «cortan» el objeto, etc.). Pues bien, como desembocadura de estos 35 planos<sup>10</sup> que no nos dejan respiro alguno, o incluso como dirección y guía de los mismos, pero con carácter retrospectivo, desmintiendo, en consecuencia, el delirio de una mirada que nos depositó en un clima realmente angustiioso, aparece una figura todavía más brutal que Mabuse, más gélida y cruel: Haghi. Si observamos detenidamente el final del fragmento, descubriremos que este «Ich» gigantesco que domina la pantalla, correlato de un primer plano del personaje, despliega ahora la paternidad de modo retroactivo no sólo respecto al conjunto de los acontecimientos producidos, sino sobre los mismos efectos de montaje, sobre los mismos fenómenos productores de la mirada. Y lo hace irónicamente, es decir, respondiendo a una pregunta interna que es, más bien, un interrogante hecho al vacío y, en consecuencia, manteniéndose fiel a la ley de implicación ya establecida: reconstruyendo todas las miradas en estos dos primeros planos (el rostro y la palabra), traduciendo a este espacio todos los anteriores, situando plenamente el presente sobre el que se habrán de embragar inevitablemente todas las demás temporalidades, Haghi se constituye como un demiurgo todavía menos humanizado que Mabuse.

Y ahora sí podemos dar la razón a Lotte Eisner cuando evoca la metáfora de Haghi: un ordenador humano. En efecto, privado incluso de movilidad (eso cree ingenuamente el

<sup>10</sup> Desde luego, nuestro análisis, realizado a partir de la copia alemana por ser la más extensa frente a la prevista para la exportación (anglosajona), no se resentiría en manera alguna por alguna ligera variación en el número de los planos. Es muy probable que en otras copias la cantidad varíe, como demuestra, por ejemplo la descripción realizada por Burch en el texto citado en la nota anterior.

espectador hasta casi el final del film), desde su silla de ruedas, este personaje no parece hallarse motivado ni por ambición de poder ni por deseo pseudoanarquizante de desorden, ni tampoco —como Mabuse—, es el deseo de poseer a mujer alguna lo que le incita a la acción destructora. Su dominio coincide al milímetro con el montaje puesto en marcha por el film y, particularmente, con el que hemos descubierto en este fragmento inicial: gélido, cortante, irrefrenable, sujeto a una matemática del crimen. Tanto es así que podríamos reconocer en este personaje una conquista casi histórica de la demiurgia langiana, uno de los grados más avanzados de elaboración. Y tal conquista no será, en realidad, abandonada ni siquiera en sus films americanos, aunque se halle frecuentemente encubierta bajo apariencias más verosímiles y suaves: ésta no es otra que la inexorabilidad y la mecanización del destino a cuyo servicio se pone tanto el montaje como la composición. Y ahora resulta más comprensible el significado pleno de estas mezclas que mencionábamos con desconcierto al comienzo, pues la cuidada composición de muchos encuadres no entra en contradicción más que aparentemente con el collage de estos planos en cascada, así como su encuentro tampoco colisiona con la narrativa folletinesca y la pérdida de la lógica temporal propia de la novela. No. Por el contrario, el sistema demiúrgico ha conseguido en *Spione* una lucidísima rentabilidad cuya máxima metáfora la tenemos en ese computador del crimen que es Haghi.

Una bella descripción de su función en el relato la tenemos muy pronto. Un aparente mendigo, que resulta ser el agente más capacitado del servicio de constraespiónaje, es movilizado dadas las terribles consecuencias de los crímenes. De repente, sin todavía tomar conciencia del lugar adonde se nos ha transportado, abandonamos al mendigo y nos encontramos en el interior de un despacho, donde observamos a un hombre sentado de espaldas ante su escritorio. La composición es sorprendentemente simétrica. Al frente, se presentan humildes sus subalternos, colocándose más allá de la mesa. Uno de ellos se adelanta y deposita algo sobre la mesa: unas fotos. Otro hace lo propio: un documento. Acto seguido, en primer plano, vemos sobre el escritorio del indefinido personaje una serie de objetos —foto, celuloide, huellas dactilares, etc.— que remiten y representan al mendigo anterior. La cámara se aproxima a un primer plano del rostro. El desconocido permanece unos segundos pensativo. Nadie —nos indica un cartel— sabe quién es el personaje misterioso y, aun-



88. *Spione*.

que algunos lo han visto... Descubrimos, entonces, con sorpresa que son éstas las palabras del inspector de policía y que nos hemos visto transportados a su despacho. Como por sutil rima con las fotos anteriores y como inevitable continuidad e implicación respecto a las palabras pronunciadas, vemos en sus manos otras fotos de los supuestos testigos, bajo todas las cuales figura una cruz: han muerto. Un corte nos devuelve junto al escritorio primero. Pero, entretanto, se ha producido una radical violencia del montaje, un *raccord* de 180°, y, ahora sí, nosotros somos los privilegiados que podemos contemplar frente a frente a Haghi, por lo que deducimos que el personaje tan temido del que se está hablando es éste. Este que pone en marcha inmediatamente su dispositivo, ordenando la distribución de las señas de identidad del mendigo entre todos sus agentes.

La brillantez del fragmento queda manifiesta en esta doble dimensión que adquieren todos los planos: por una parte, sueldan sus vínculos con los anteriores por medio de una lógica causal, pero por otra incorporan todo el bagaje de rimas icónicas y de situación que permite suturas casi imperceptibles. En otras palabras, el encadenamiento casi delirante sigue este proceso complejo: el mendigo es fotografiado (secuencia anterior) y sus datos están inmediatamente en manos de un desconocido personaje que contempla las sinécdoques de aquel agente escondido; una frase verbaliza el interrogante mismo que nosotros nos hemos hecho (¿de quién se trata?), pero dando un paso adelante, es decir, presuponiendo que esta pregunta ya ha sido formulada por el espectador y, por tanto, elidiéndola. Así, responde: «muchos lo han visto, pero...». El cambio de plano nos advierte del desplazamiento espacial, mientras se sugiere la identidad del objeto del que se habla. La imagen responde ahora a la frase interrumpida: «están muertos» no nos es dado sino por estas cruces que certifican la defunción de los testigos. Y, de nuevo, regresamos al primer espacio, donde la mirada ha sido invertida y se ha cumplido una extraordinaria ley: merced a esta reversión de la mirada, el espectador es el único capaz de contemplar este rostro sin tener necesariamente que morir.

Pero todo este ejemplar modelo nos habla implícitamente de algo que excede con mucho a la figurativización del demiurgo. En efecto, estos juegos con la sugerencia, estas elipsis de lo que el espectador se pregunta, esta rima icónica, estos encadenamientos rotundamente causales entre la palabra de los carteles y la imagen (el sonido de *Das Testament des Doktor Mabuse* servirá como prolongación más flexible de esta función), esta reversibilidad de la mirada, apunan a la existencia de una instancia no contenida en este supremo ordenador humano que es Haghi. Esta cortante y gélida instancia del discurso, la postrera, no encuentra figura diegética en la que justificarse y sólo llega a darse en algún demiurgo de ficción precisamente porque Lang encuentra en Haghi una metáfora para representar esta mirada inexorable que, a la postre, habrá de rebasarla. Porque en este extremo, a este lado del film, hemos hallado otra mirada y otra voz capaces de apagar a estos demiurgos, criminales con poderes de la mente o computadoras humanas, sólo —es necesario repetirlo— brillantes metáforas para definir otra mirada innombrable que, terroríficamente, emerge cuando los demiurgos se evaporan. Y esta mirada sigue siempre acechando. ¿Será difícil reconocer en ella algo que remite a nuestro modelo hermético/metafórico?

## El tiempo fílmico y la ley de la causalidad

Hemos enunciado poco más arriba uno de los rasgos decisivos de esta concepción narrativa: la construcción de un tiempo abstracto y tenso logrado por medio del montaje. Por supuesto, esto no significa que los collages que se suceden en el film en varias ocasiones determinen el único uso posible del montaje. De hecho, la planificación en el interior de las secuencias, particularmente las de las dos parejas, están tratadas por fórmulas bastante más convencionales de las que comentamos en nuestro análisis. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que las técnicas más generalizadas y llamativas en el film apelan, por una parte, a los rasgos formales del que denominamos modelo analítico/constructivo, mientras que, al



mismo tiempo, demuestran una tendencia a reducir los choques y conflictos entre planos que caracterizaban al modelo, convirtiéndolos en meros efectos formales que intensifican, pese a todo, una lógica de la continuidad, la cual, ni que decir tiene, tampoco seguirá fielmente las pautas del modelo narrativo/transparente. Entre estas dos generalidades oscila esta planificación, aunque —claro está— esto es poco decir todavía.

Ahora bien, hablar de temporalidad abstracta supone también concebir un tratamiento determinado de las elipsis y de las motivaciones intersecuenciales. Si esto ha sido ya analizado en su función más compleja —aquella que presentaba una anfibia de los tiempos y de los espacios, jugaba con engarces imaginarios y creaba equívocas rimas—, no sería justo ni razonable dejar de considerar usos menos virtuosos desde este punto de vista, pero de una solidez incontestable contemplados desde la lógica temporal que une las distintas acciones. Conviene, en este sentido, recordar que el soporte del film es todavía el folletín. Y, si nos colocamos ante este hecho se percibe rápidamente una nueva vuelta de tuerca respecto a aquellos índices ya señalados embrionariamente en *Die Spinnen*, aquéllos que presentaban *raccords* intersecuenciales motivados. Veamos algunos instantes tomados casi al azar, pues la sistematicidad con que este recurso se utiliza permite encontrarlos por doquier y su sencillez respecto a los comentarios anteriores hacen imprecisamente cualquier exhaustiva descripción.

Sonja se entrevista con Haghi y se niega a llevar a cabo su acción contra este hombre —el 326— que le recuerda —según dice— a su difunto hermano. En realidad, se encuentra ya prendada de él. Recordándole todo lo que la mujer le debe (aquí sucede un breve *flash-back*), Haghi exige a Sonja que escriba una nota citando a su enamorado para acabar definitivamente con él. Sigue con rapidez: una carta con el número de la habitación en el sobre —119/120— encadena con primer plano del número de la puerta, ya transportada al agente. Primer plano de la carta dejada bajo una estatuilla reconocible de la habitación del hotel. Encadena con primer plano de una mano que la lee, que parece ser la del 326. La mano da vuelta al papel y nos permite leer una indicación respecto a una dirección donde aparece el número 24. La imagen encadena con la puerta de acceso a una casa donde figura ese mismo número. Un personaje entra en campo, pero cuando creemos transcurrida una elipsis y esperamos ver al 326 acudir a su cita, descubrimos con sorpresa que el salto espacial estaba provocado por un desplazamiento de la enunciación y que, por ende, no hay sino simultaneidad temporal. Como puede deducirse de todo esto, no se trata ya —como ocurría en *Die Spinnen*— de motivar los engarces entre las acciones, sino de definir con cuidado milimétrico las relaciones temporales entre distintas acciones, hasta el extremo de poder jugar irónicamente con las convenciones asentadas por el mismo film. Si consideramos, por demás, que en estos gestos no sólo operan factores temporales, sino que se involucran los cambios de focalización y las reestructuraciones equívocas de otras relaciones temporales, llegaremos a la conclusión de que es la estructura narrativa completa la que se halla implicada en estos procedimientos.

Veamos un nuevo ejemplo. El agente 326 informa el inspector de que «su hombre» ha desaparecido sin dejar rastro. «Ha tomado el Orient Express», dice un subalterno. Corte: Jellusic, el personaje en cuestión, en el Orient Express. El subalterno habla por teléfono. Corte: Haghi habla a su vez por teléfono. Montaje breve en paralelo de la policía y Haghi. Haghi denuncia a Jellusic como espía. Descubrimos, pues, que la conversación telefónica se producía entre Haghi y la policía y que el motivo que servía para naturalizar esta relación era el paradero de Jellusic, por lo cual nos vemos transportados también a bordo del Orient Express. Como puede verse, nada hay en estos planos de la genialidad anterior, pero es claro que ahora esta lógica se encuentra al servicio de la naturalización narrativa y, por tanto, su exhibición debe ser menor en beneficio de una superior transparencia.

No cabe duda de que podríamos seguir enumerando ejemplos que, pese a todo, no informarían mejor sobre los procedimientos utilizados en *Spione*. Secuencias como la vertiginosa que muestra el atentado contra el 326 en el instante en que el tren se interna en un túnel, por ejemplo, resumen con brillantez y rigor los modelos naturalizantes anteriores, añadiendo la disparidad de puntos de vista, hasta el punto de que un motivo adicional orga-



89. Spione.

niza el ritmo en suspense de la secuencia: esos números —33133— que giran infatigablemente en la mente de Sonja y que constituyen la clave del crimen permitiendo retrospectivamente encadenar la acción a muchos personajes. Sin embargo, su análisis, así como tantos otros posibles y deseables, contradiría el espíritu económico de este trabajo cuando se trata de films tan ricos en su testura. Lo que sí reviste la mayor importancia, y en este aspecto nunca insistiremos lo suficiente, es que las funciones que asumen estos dispositivos del montaje no son idénticas, sino que esa ley de la implicación que actúa tanto entre los planos como entre las acciones puede y es utilizada para fines distintos y a menudo incluso instaura un exceso notable y difícil de adscribir a la lógica del modelo narrativo-transparente.

## Capítulo decimoquinto: ITINERARIOS MAS ALLA DE LA FRONTERA: LEYENDAS AMENAZANTES

### Las dudosas leyendas del cine alemán

El cine alemán anduvo atravesado de parte a parte por leyendas. Y ello, desde luego, no fue una novedad de la República de Weimar, como demuestran tantas y tantas historias extraídas o recuperadas por el romanticismo, desde la terrible del estudiante de Praga hasta la del paracélsico Homunculus, pasando por las distintas versiones del golem y sus secuelas durante los años diez. De hecho, el modo en que la pantalla germana vivía estas historias afincadas en el pasado no tuvo, contra todo pronóstico, nada de tranquilizador. No era recreación neutral ni pacífica, pero tampoco gusto por recordar o espíritu narrador. Antes bien, se trata en estos relatos de una visión apasionada, implicada, fascinada por sus efectos, hasta el punto de hacernos sospechar que éstos, aunque adormecidos durante siglos, no habían muerto por completo. En efecto, todo hace pensar que, en realidad, el universo en el que se mueven estas leyendas no es cualitativamente distinto del presente desde el que se las recrea, que algo de las leyendas ha contagiado maléficamente al mundo presente tornándolo menos estable, menos seguro bajo sus pies.

Una opinión muy extendida nos pinta el cuadro del cine germano habitado, como las mismas fuentes en las que bebe este pueblo, de fantasmas. Es ésta una poética falsificación, excesiva sin duda alguna, que transforma en intemporales fenómenos que tienen una explicación más histórica. Pero cabe, con todo, reconocer que no falta una cierta asechanza en la forma que tiene el cine weimariano de reavivar estos relatos propios del pasado, de un tiempo anterior, ancestral incluso, pero en modo alguno extinguido. No es demasiado extraño que un pensamiento, como el aquí descrito, con tan contradictorias y deficientes apoyaturas racionales, abriera una brecha profunda hacia el pasado y, aunque complementando esta actitud con otras de sesgo distinto, no fuera capaz de evitar la irrupción de estos demonios del pasado cuando el tema lo hacía propicio.

En pocas palabras, la leyenda se hace carne y habita entre los alemanes. La distancia respecto al pasado no es terminante e, incluso en aquellos casos en que la actitud vanguardista quería comportarse con máxima radicalidad, reaparecen paradójicamente las fuentes del simbolismo primitivo, tal como señalamos en el capítulo tercero. No otro es el origen de este «calor animal» propio del expresionismo en el cual el rechazo vanguardista de la razón recuperó y se apoyó, si más no, en algunos mecanismos característicos del pensamiento primitivo. Pero tampoco sirve demasiado, no obstante, recrearse en el carácter poético de estas ideas, pues suele dar resultados más propios de novela gótica trasnochada que de ensayo de historia del cine. Muchas son las leyendas y no todas ponen en marcha idéntico dispositivo espectacular: si unas inciden en el rasgo romántico-fantástico, otras ponen el acento en el



90. Der müde Tod.

aspecto épico y otras, por fin, inmortalizan alegorías literarias. Y, entre todos estos productos, no dejan de exigir un pequeño lugar los exotismos ya estudiados en el capítulo undécimo o incluso todos aquellos films que, no habiéndose basado en leyenda alguna, se construyen con ayuda de sus mismos mecanismos simbólicos. Y esto último abre realmente el aspecto más productivo y significativo de las leyendas cinematográficas germanas: no su calidad ni sus fuentes temáticas, sino la estructura del discurso con la que son construidas. Si esto es así, la leyenda obtiene su cercanía a través de la textura de la propia imagen y de los mecanismos significantes que ésta pone en marcha.

Y es que lo realmente decisivo del tratamiento de las leyendas reside, si ahondamos un poco en el asunto, en que el cine germano recoge de éstas su mecanismo significativo más profundo y allí donde la leyenda se revela expresión de las reglas lingüísticas y combinatorias de un pensamiento primitivo, allí mismo recoge esta estructura el cine alemán. En otras palabras, si la leyenda no sólo es una historia formal, sino el producto de un estado antropológico primitivo, incierto, del pensamiento y de la estructura simbólica, el cine alemán recoge, independientemente de las fuentes concretas, este dispositivo. Y con él inventa leyendas que jamás fueron escritas. Es el pensamiento creador de leyendas lo que está trabajando en estos casos y no sólo su resultado. Y, por este motivo, el trabajo intertextual se dispara acogiendo todas las referencias posibles, todas las atmósferas recreadoras de un mundo. Es así como el arte romántico, el gótico, la cábala, el esoterismo, adquieren a menudo una doble función: por una parte, brindan los temas y el marco adecuado; pero, por otra y sobre todo, sientan las bases de su inestable relación. Lo que subyace, en el fondo, es la pertenencia a un universo contagiado de lo primitivo, un universo en contacto terrible con la naturaleza.

A tenor de lo dicho, algunos filmes —como *Der müde Tod*— se inclinan hacia cierto pictoricismo como forma de recobrar activamente un universo ya recreado en esa plástica desantropomorfizada que fue la romántica; otros, en cambio —como *Der Golem*—, apelan a la arquitectura gótica del ghetto judío de Praga para ver surgir desde esta petrificación del pasado la realización misteriosa de la leyenda; otros —como *Die Nibelungen*— buscan la realización del gesto puro y funcional, del sentimiento incontaminado del odio y del destino a través de formaciones arquitectónicas rotundas; los más sutiles logran —como es el caso

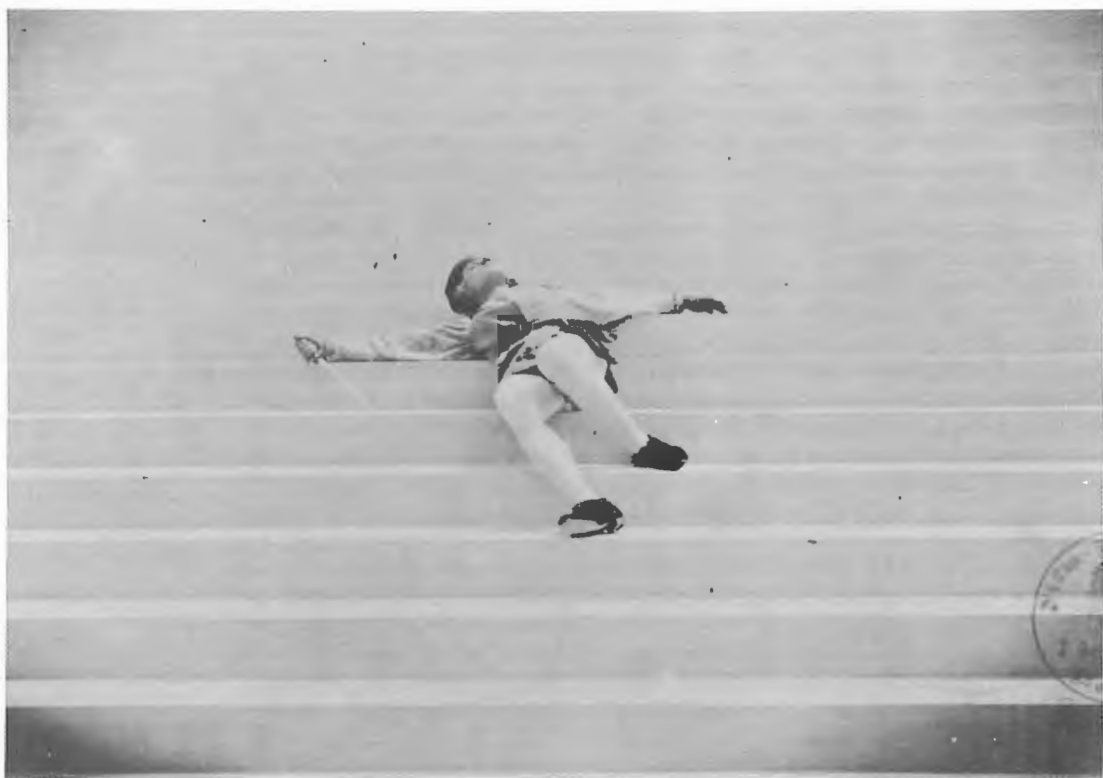
de Nosferatu— desprenderse de leyendas concretas o utilizarlas para edificar un discurso regido por las más inquietantes constelaciones del universo metafórico; mientras otros, por fin, como *Faust*, desarrollan un apoteósico frente intertextual pictórico para inmortalizar la leyenda. En estas, a su vez diversas, formas de relación con la leyenda descubrimos ciertos elementos estructurales que, aún no siendo constantes e imperturbables o, incluso, conservando la razón en su sitio, no podemos contemplar sin vernos recorridos por un escalofrío.

¿Qué duda cabe de que hubo muchas otras leyendas? También es evidente que, en muchas de ellas, puede residir alguna particularidad que aquí no es observada. No es, con todo, menos cierto que el abanico que analizamos a continuación expresa constantes diferencias y, sobre todo, aspira a considerarse representativo de otros casos concretos que pudieran surgir. Por esta razón, y debido a que no creemos en una progresión en sentido estricto, sino más bien en diversos tratamientos, no seguimos tampoco en esta ocasión un orden cronológico riguroso, si bien en la mayoría de los ejemplos dicho orden pueda, por motivos ajenos, surgir.

## Las historias y sus zonas de sombra

*Der müde Tod*, titulado en otros países *Las tres luces* o *Destino*, es un film compuesto. Como tantos y tantos otros de comienzos de la década del veinte, su estructura narrativa consta de varios relatos, colocados a distintos niveles y de significación e inspiración muy alejada entre sí. El primero de estos registros —la historia marco— es de neta inspiración romántica: una pareja de enamorados que viaja en diligencia se tropieza con un misterioso individuo errante. Cuando el carruaje se detiene 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, decide sorber una ponzoña y acabar sus días. En ese preciso instante, un vigilante nocturno anuncia la hora: las once en punto de la noche. La joven accede, entonces, misteriosamente al reino de la muerte y reclama le sea restituido su amante. La Muerte, fatigada de su quehacer, le brinda tres oportunidades para salvarlo. Tres historias representadas en tres cirios encendidos. Después de haber fracasado en todas ellas, recibe una última opción: deberá conseguir en el plazo máximo de una hora otra vida humana a fin de efectuar el canje. En el momento en que la joven está a punto de ingerir el veneno, fuera un vigilante nocturno da la hora: las once en punto de la noche. Ningún tiempo ha transcurrido, por tanto, mientras las tres historias centrales tuvieron lugar. Así pues, la enamorada se lanza a las calles reclamando su existencia a los desventurados que dicen nada esperar ya en la vida. Todos ellos rehúsan indignados. Por fin, el azar le ofrece la ocasión de entregar a un recién nacido que ha quedado apresado en el interior de un edificio en llamas. En el postrer instante, la muchacha retiene al niño en sus brazos y se entrega ella misma a la muerte a fin de poder, así, reunirse con su amado más allá de la vida.

Cada uno de los relatos incluidos en esta historia marco está simbolizado por una de las tres luces encendidas. La primera de ellas se desarrolla en el mundo árabe, la segunda en la Venecia de la conjuración, la tercera en la legendaria China imperial. Lo curioso de estas tres historias es que todas ellas poseen una idéntica estructura actancial: dos amantes, interpretados por los mismos actores de la historia marco, encuentran serias dificultades para reunirse siempre por la intervención de un tirano; la valerosa muchacha toma la iniciativa para evitar la separación; pero, cualquiera que sea su arrojo y decisión, sólo consigue acercar todavía más la pérdida y la muerte de su amado. En todos los casos será un verdugo quien consume la ejecución, un camaleónico personaje que se convierte ante nuestros ojos, una vez levantada su mano cruenta, en la misma figura del extranjero. Es así como el amor imposible entre Zobeida y un infiel, en la primera historia, intenta ser resuelto por ella escondiendo a su amado en palacio, donde supone que jamás será buscado. No obstante, sin



91. Der müde Tod.

saberlo lo ha aproximado al castigo y, así, contempla con horror cómo es enterrado vivo por El Mor, un jardinero tras el cual se esconde la misma Muerte. En la Venecia de la conjuración, los amores de Mona Fiammetta con Giovanfrancesco se ven interceptados por el poderoso Girolamo, quien pretende igualmente a la muchacha. Echando mano de su único recurso y haciendo acopio de valor, Mona cita al tirano por la noche con la secreta intención de darle muerte, pero una sádica estratagema de éste provoca un equívoco que concluirá con el asesinato del amante a manos del criado de Mona, quien encarna al terrible extranjero. Por último, en la China imperial, los dos amantes viven felices con un mago, A-Hi, al que sirven. El todopoderoso reclama los favores de la muchacha y la pareja se ve obligada a huir. El arquero del emperador, de nuevo el portador del destino, acabará sesgando la vida del amante.

Nos encontramos, entonces, ante tres viajes a tres lugares exóticos, tres épocas que dotan al relato de universalidad. En las historias de las tres luces, se repiten las funciones actanciales, si bien se conserva el sabor característico de cada lugar. Pese a todo, es harto evidente que el decorativismo luce ampliamente en ellas, que no son ajenas al exotismo que dominó el género «histórico» en Alemania durante todos estos años, aunque dicho exotismo penetre de modo desigual en cada uno de estos viajes. Así pues, el episodio desarrollado en la China imperial despliega un dispositivo que opera con objetos y situaciones mágicos de acuerdo con los códigos de lo maravilloso (la alfombra voladora, la varita mágica, el caballo volador, etc.), el segundo participa de una oscuridad lumínica muy cercana a los experimentos expresionistas teatrales, mientras el episodio árabe es con mucho el más decorativo y recuerda en buena medida los films de trajes.

Pero hemos dicho que el desarrollo de estas tres historias no implica transcurso alguno de tiempo en la historia marco, que todas ellas ocurren en un instante interior, condensado en el momento en que la muchacha se decide a ingerir el veneno y el brazo suicida es detenido por el herborista. Hay, con todo, algo muy extraño en esta situación, pues, si miramos

con más atención, reconocemos que las historias de las tres luces se disparan después del encuentro con la muerte y dicho encuentro es, en realidad, posterior al episodio de la ponzoña. Entonces, si el tiempo no transcurrido —el tiempo interior vivido o alucinado— comienza, como todo parece indicar, en el gabinete del herborista y acaba allí mismo, la entrevista con la muerte también ha debido transcurrir en un tiempo imaginario y, por tanto, pertenece a un estrato secundario de la narración en lugar de colocarse en la historia marco, tal y como insinuábamos al principio. Hay, por tanto, una llamativa contradicción, pues el fragmento motor de las historias contenidas aparece suspendido: por una parte, al ser alucinado, en él se gestan las tres historias y no en el marco romántico en el que parecía; por otra, la sencillez de una estructura dividida en historia marco e historias contenidas se complica por la intrusión de un registro nuevo incluido, a su vez, en la primera instancia narrativa, pero regido por una dimensión interior. Este hecho no carece de importancia pues vemos más incierto el primer nivel de la narración. En otras palabras, en general admitimos de buen grado las complicaciones y retorcimientos narrativos y de punto de vista que afectan a cualquier historia contenida, siempre y cuando exista una coherencia del punto de vista que nos permita la intelección estructural del relato; pero nos resulta algo más extraño e inquietante que dichos retorcimientos afecten a la misma estabilidad de la historia principal porque, siendo así, la incertidumbre gobierna los destinos del relato y el malestar los nuestros.

Ahora bien, si las cosas son así, si la narración posee una zona de sombra, un espacio incierto cuyo motivo interior es el encuentro con la muerte, resulta sumamente difícil confinar a dicha sombra sus efectos, pues éstos no carecen de continuidad narrativa más allá: la muerte reaparece al final en plena historia marco reclamando la vida humana del recién nacido. Y es que sólo hay un modo legítimo de leer estas aparentes confusiones de estratificación: interpretando la continuidad del film como un viaje iniciático en el que son ordenadas todas las fases del aprendizaje.

## Un viaje, una prueba y un símbolo

De viaje iniciático hablábamos. Una pérdida, la del amado, desencadena una búsqueda errante a la luz de la luna. Bajo esta claridad mágica se perfila la figura de un herborista que, consciente de los poderes de la luna, recoge la mandrágora. Es necesario leer estas claves de ingreso. En un momento preciso poco después, una lectura. Una cita dispuesta en las páginas de un libro que misteriosamente aparece ante la mirada de la mujer: «El amor es tan fuerte como la muerte». Dicho de otro modo: una cifra secreta. Y con ella se insinúa una entrada a través del muro cerrado que el extranjero construyó alrededor del cementerio. Una puerta ojival se abre a los ojos de la muchacha. Un privilegio: el encuentro con la muerte en su reino, sin haber sido llamada. Tres pruebas de cualificación para hacer reversible el destino. Fracaso inevitable. Más tarde, una última oportunidad: la muchacha erra de nuevo por la ciudad y comprende el verdadero sentido de su itinerario. Es entonces cuando obtiene su éxito.

Es sumamente curioso este itinerario pues ninguna de sus fases podría ser elidida sin perder lo fundamental. En los dos extremos del mismo hemos señalado dos paseos errantes por un pueblecito en plena noche, iluminados por la luna. El primero es ingenuo, ninguna sabiduría circula en él, su móvil es demasiado concreto: el amado ha desaparecido de forma extraña y la joven busca su rastro físico. El segundo es muy distinto: la muchacha ha fracasado en sus intentos imaginarios de rescatarlo de la muerte y atraviesa, apremiada por la hora escasa que le queda de plazo, la noche suplicando a todos los desahuciados le entreguen su vida. Este segundo trayecto, sin embargo, ya no es una búsqueda material, pues al cabo del mismo se produce el reconocimiento.

Por fin, cuando la posibilidad de vencer al destino llega a sus manos, la muchacha toma su decisión y accede al verdadero conocimiento del secreto. En efecto, aquella enigmática frase que condujo a la joven a su lucha valerosa ha cambiado ahora de valor: su sentido es simbó-

<sup>1</sup> Las referencias a este paisajismo romántico bajo el cual se esconde una forma trágica y terrible de relación con la naturaleza constituyen un buen ejemplo de aquellos que cierto cine alemán recuperaba del arcano movimiento romántico.

De hecho, esta concepción del paisaje que heredaba *Der müde Tod*, entre otras películas, había representado la pérdida del dominio natural logrado desde el Renacimiento. Pues si la naturaleza había sido domesticada por los pintores del Quattrocento, reducida al patrón humano y convertida en habitable, el «*locus amoenus*» se transforma en el paisajismo romántico en vivencia de una naturaleza definitivamente extraña, regida por comportamientos telúricos ajenos por completo a la razón humana y, en consecuencia, también al dominio del hombre. Puede revisarse el breve, pero sugerente estudio de Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barna, Plaza y Janés, 1987.

lico y no literal. Hay, efectivamente, un camino por el cual el amor se muestra tan fuerte como la muerte. Pero supone aceptarla como premisa: el reencuentro con el amado se producirá más allá de la muerte. Quien pierde su vida —reza el proverbio— la ganará. Y es necesario todo este trayecto para comprender el sentido último y profundo de la frase, porque se trataba de un enigma y, al tiempo, de una clave. En el instante en que se alcanza este sentido, el relato de corte fantástico que había circulado obtiene un viraje alegórico.

Así pues, los signos esparcidos con anterioridad son igualmente restos de un lenguaje sin cuyo desciframiento no es posible avanzar. Las pruebas por las que atraviesa la muchacha no pueden embestirse literalmente, sino aprendiendo su lenguaje, penetrándolas como símbolos. En consecuencia, a cada paso del camino hay una cifra secreta que debe ser correctamente interpretada. Los objetos poseen un sabor e inspiración románticos: el unicornio, la oca, la mandrágora, el herborista, la lechuza, la luna llena, el gabinete del alquimista, la copa del amor, el enorme muro infranqueable, la puerta ojival, el desfile de los difuntos, etc., son signos todos ellos dispuestos para su interpretación. Hay pues, que ordenarlos, dejarse impregnar por ellos y atravesarlos. En esto consiste el itinerario en cuyo término se alcanza la verdad más sencilla de todas.

Veamos uno de esos símbolos. En el pueblecito señalado se presenta un día el extranjero y compra unas tierras lindantes con el cementerio para —dice— construir un jardín. A la mañana siguiente, un enorme muro veda el paso a esos terrenos, un muro que desborda el encuadre y ante el que se interrogan ignorantes los ciudadanos. En la parte inferior, una diminuta figura —el extranjero— dibuja en el suelo con su báculo el alfa y el omega. «Sólo yo —pronuncia su voz— conozco la forma de entrar». Esto sugiere un camino para internarse: su requisito es la muerte, pero en el curso de la película, como un extraño privilegio, va a ser reemplazado por un viaje a los confines de la muerte. ¿Qué factores, pues, han entrado en juego hasta aquí? Una ciudad medieval, el amor entre dos jóvenes, la figura de la muerte, solemne, pero nunca demoníaca, precisamente por esa sobrecarga alegórica que le impide inspirar el sentimiento de terror.

Un símbolo de valor pictórico allana el camino. Unas cruces del cementerio se encuentran iluminadas por la luna llena. Un mendigo señala la senda a la muchacha. El herborista que recoge la mandrágora, aislada ésta por un primer plano, remite a un cuadro de Kaspar David Friedrich recurrentemente citado por el cine alemán de estos años<sup>1</sup>. Volvemos a ese muro edificado por la muerte, inmenso, sin entradas ni salidas. A sus pies tiene lugar una alucinación: la procesión de unas almas, incorpóreas, entre las que la muchacha divisa a su amate y, así, comprende su suerte. Desmayada y recogida por el herborista, la muchacha se

## 92. *Der müde Tod*.





verá rodeada por los utensilios precientíficos del personaje. Y en este gabinete lee la frase enigmática, se lleva el veneno a los labios y, súbitamente se ve transportada al exterior, de espaldas al muro. Un cambio se ha operado: entre su inmesidad se dibuja un arco ojival que apunta hacia arriba. A través de esta nueva referencia gótica, unas escaleras incitan al ascenso. En la tonalidad blanca de la imagen destaca la negra capa de la muerte. La siguiente estancia es una gigantesca sala, suerte de catedral gótica oscura, iluminada por altísimos cirios verticales blancos que escinden el espacio connotando la figura del ascenso. Acaso jamás se haya conseguido una formación alegórica tan elaborada y rotunda. Y es en este lugar o, mejor, a través de este lugar, desde donde la muchacha asistirá a sus pruebas, atravesando lo literal, hasta alcanzar la verdad última que implica su reconocimiento. En este clima de abstracción simbólica, la muerte no adquiere rasgo demoníaco alguno. Es, por el contrario, una figura del destino, humanizada en su cansancio e inexorable en su labor a un mismo tiempo. Nadie puede escapar a sus designios porque, a fin de cuentas, no son suyas las decisiones, sino que, como en las historias de las tres luces, opera siempre como brazo armado de un poder superior.

## Una muerte romántica

Hemos mencionado la existencia de un clima alegórico en el film. Hay una figura que vertebrará la continuidad de los símbolos de que se compone dicha alegoría. Si la muchacha interpreta dichos símbolos y se reconoce en su trama, todos ellos son irradiados desde la imagen de la Muerte. Este extranjero al que remiten los símbolos más elaborados —el muro, la sala gótica de las velas, la cripta, las escaleras, el cementerio— es la clave de todo. Tanto es así que *Der müde Tod* comienza con su representación, dejando para más adelante la historia que pretende contar, hasta del punto de revelar impericia narrativa. Y, efectivamente, el film se abre de un modo extraño, primando siempre la composición y su función alegórica sobre la corrección lineal del relato. Parece, pues, que el montaje que rige el arranque responde más a una alucinación que al comienzo de una historia. Veámoslo.

En plano general, un camposanto. Los cipreses, tipificada emanación de la muerte, son agitados por un poderoso viento. Dos cruces, muy altas, circunscriben un espacio particular en el interior de este plano, asentando una vez más la constelación simbólica, más que material, donde se mueve la secuencia. La iluminación, a contraluz, torna oscuras todas estas figuras, como si se tratara tan sólo de siluetas. La imagen encadena con los mismos árboles vistos ahora desde más cerca. El viento sigue soplando. Una humareda se eleva desde el suelo hasta que, de nuevo en contraluz, surge una figura negra, revestida por su capa. En seguida conocemos la identidad de este personaje, nacido por encantamiento entre las dos cruces. Con idéntica iluminación vemos en el plano siguiente una diligencia atravesando un puente en medio del monte. En el interior, un plano medio de dos enamorados, un primer plano de una oca que una anciana lleva guardada. A continuación, los planos referidos se repiten hasta que se besan los amantes. Un corte al exterior nos coloca en la misma posición del plano inicial, pero en esta ocasión con una notable variación: la cruz de la derecha sigue en su lugar; mas, ocupando el lugar de la izquierda, se erige ahora esta silueta oscura que nació del molino de viento. Es aquí donde irrumpe la primera metáfora que la designa como la muerte y la inscribe al propio tiempo en el paisaje agitado por el viento del camposanto. Al fondo, se aproxima la diligencia. La tenebrosa silueta, hierática y majestuosa, permanece de espaldas.

En el plano siguiente, bastante confuso por el emplazamiento de la cámara, contemplamos al personaje en plano entero lateral mientras levanta su brazo con un báculo en su extremo a fin de dar el alto a la diligencia. En una sucesión rapidísima de flashes, lo advertimos en un completo contraluz con el báculo levantado y en el mismo gesto del plano anterior para, al final, volver a encontrarlo de espaldas y en profundidad de campo cuando baja su mano. La imagen a cuyo servicio se ha puesto el dispositivo del montaje trabaja, como vemos, la iconografía y los símbolos a ella adheridos, manteniéndose ajena a su inscripción

en la cadena narrativa. Por último, atravesando aquel espacio en que lo vimos nacer —el cementerio— y todos sus atributos, el personaje sube a la diligencia y se coloca frente a los enamorados<sup>2</sup>.

Es muy significativo que el arranque de la película haya procedido a la presentación de la muerte a través de una cuidadosa elaboración icónica, separándola de toda verosimilitud narrativa. Pues, en efecto, lo que determina esta aparición es el juego entre un paisaje vacío, de neto sabor romántico, reencuadrado por dos cruces que concretan el símbolo y exigen una representación adicional. En este primer plano la muerte es reclamada por el vacío del reencuadre y por el paisajismo del cementerio. Y tal imagen, asimilada a la cruz ya desaparecida, subraya el carácter no demoníaco de este personaje, muy diferente —como ya indicamos— de otras apariciones románticas del mismo. La concisión de este surgimiento confirma una vez más el peso radical de unas representaciones icónicas que no pueden reducirse fácilmente a lo cómodo del relato y, aún más, lo desbordan. Siempre necesitan de una violencia descarnada que sólo lo instantáneo, al margen de todo encadenamiento lógico, es capaz de ofrecer.

<sup>2</sup> Véase la Tesis de Licenciatura de Vicente J. Benet: *Espacio y encuadre en el film Der müde Tod* de Fritz Lang, Universidad de Valencia, inédito, 1986.

## Leyendas medievales

«Golem» es una voz hebrea utilizada en una sola ocasión en la Biblia que designa a Adán en un momento determinado de la creación; el instante previo a ser dotado con el alma. La leyenda del golem, esa estatuilla de arcilla a la que puede insuflársele vida por medio de matemáticas combinaciones de los nombres divinos, posee una larguísima tradición en la literatura y la hermenéutica hebrea. Los estudios cabalísticos la refieren en múltiples ocasio-

93. *Der müde Tod*.





94. Der Golem.

nes y de modos distintos, pues en realidad, en ella se superponen los tratados místicos con las leyendas cabalísticas derivadas de ellos. En efecto, la palabra golem significa en hebreo «informe», «amorfo» y el libro clásico —*Yesira* o Libro de la Creación— es el que contiene el aparato conceptual que se refiere a esta ardua creación conferida a la mano del hombre, tal vez en detrimento de los poderes divinos.

Ahora bien, según expone el especialista en temas de la cábala Gershom Scholem<sup>3</sup>, lo que tanto en este como en otros tratados se describe es tan sólo una experiencia mística, un ritual de tendencia extática representativo del poder del adepto dentro de dicha experiencia. Así pues, la figura de fámulo con la que aparece el golem en tiempos posteriores es desconocida en los textos clásicos y sólo nace con motivo de la transformación de la figura teórica en objeto de leyendas cabalísticas. En suma, el fin del golem, según la tradición hebrea, no consiste en su fabricación práctica, imposible para el hombre, sino exclusiva-

<sup>3</sup> Gershom Scholem; «*La idea del Golem en sus relaciones telúricas y mágicas*» in *La cábala y su simbolismo*. Madrid, Siglo XXI, 1978.

mente en la demostración del poder de los nombres sagrados. En consecuencia, la forma estructural en que la trata el film *Der Golem. Wie er in die Welt kam* responde a la forma aproximada en que la fijó ya tardíamente Jakob Grimm y sus fuentes no debían datar de mucho tiempo atrás. Dicho con otras palabras, la figura del golem pertenece a un ejercicio con los nombres sagrados, más tarde se convierte en leyenda cabalística y literaria y de éstas procede su atribución al rabino Löw del ghetto judío de Praga, el cual vivió entre 1520 y 1609 aproximadamente.

En el marco de la leyenda y, por tanto, alejada de su origen místico se ubica la idea del golem, tal y como es tratada en el cine alemán y, en un sentido más amplio, como circula desde el romanticismo. En 1914, Paul Wegener realiza, en colaboración con Henrik Galeen y con fotografía de Guido Seeber, una primera versión, de la cual sólo se conservan, al parecer, cinco minutos en la Cinemateca de Munich. Su tema consistía en la emergencia en el presente de esta figura del pasado. Este mismo tratamiento, aunque en un sentido muy libre, utilizaba la exitosa novela de Gustav Meyrinck titulada *Der Golem*, publicada en 1915, con la que el film —todo sea dicho de paso— nada tenía que ver. En el texto de Meyrinck, la estatuilla de arcilla se corporeizaba cada 33 años y se paseaba por las callejuelas del ghetto sembrando el terror de las gentes. Sin embargo, el autor jugaba muy astutamente con los procedimientos de punto de vista narrativo de modo que el relato, contado por un narrador profundamente indigno de confianza, plagaba el texto de significativas ausencias y huecos en apariencia incomprensibles. Sólo a medida que la novela va avanzando, el lector descubre progresivamente que estos silencios, estas inconexiones coinciden con las apariciones del golem y que la pérdida del sentido del narrador sucede en los momentos en que alguna fórmula retórica alude a la estatuilla, o bien en el régimen metafórico o bien metonímico. Así pues, esta depurada técnica de la narración concluye con su transformación en el régimen de asociación onírica en que el protagonista se halla sumido, pero sin que ello vaya en detrimento de haber penetrado efectivamente en los intersticios de la leyenda<sup>2</sup>.

Así pues, la leyenda golémica, en su sentido más material y, por tanto, más alejado de su origen telúrico y místico, se hizo realidad entre los alemanes y dio frutos en forma de secuelas. El mismo Paul Wegener realiza en 1917 *Der Golem und die Tänzerin* y, con posterioridad y ya en el período sonoro, la leyenda pasaría a otras nacionalidades. Sin embargo, el film que emprende Paul Wegener en colaboración con Carl Boese en 1920 pretende tal vez sentar las bases de la leyenda, es decir, reconstruir el período en el que se supone nació esta criatura, sin prospecciones ni juegos temporales, con linealidad: de ahí el subtítulo del film. En pocas palabras, se propone hacer tabla rasa de todas las secuelas que el mismo Wegener había cultivado.

## Arquitecturas plenas

Los decorados de *Der Golem. Wie er in die Welt kam* fueron confiados a la concepción arquitectónica de Hans Poelzig<sup>3</sup>. En ellos se advierte desde muy pronto esta tendencia hermética que fue estudiada por nosotros en los capítulos teóricos. Es necesario, sin embargo, precisar dos cuestiones. En primer lugar, no existe una correspondencia exacta entre tendencia hermética y trabajo de la arquitectura. Ello se debe a que la concepción de *Der Golem...* apela también a espacios pictóricos cuando lo cree oportuno, tal y como demuestra el plano que abre el film (vide *infra*) o los primeros planos del rabino Löw en su gabinete o el primer plano que representa a Jehudá. En segundo lugar, la arquitectura de Poelzig no se limita a la artificiosidad de interiores de tendencia centrípeta, sino que se abre a exteriores en múltiples ocasiones ofreciendo una imagen que circunda la historia, la provee de su marco medieval y gótico, pero la desprende, pese a su buena composición, del clima asfixiante de los planos herméticos.

Estas dos precisiones son altamente significativas en la medida en que nos ayudan a determinar la diferencia entre el concepto de arquitectura escénica tal y como fue utilizado por nosotros en otros momentos y la referencia arquitectónica concreta que un film efectúe. En

<sup>4</sup> Hay traducción española de la novela de Gustav Meyrinck a cargo de Celia y Alfonso Ungría: *El Golem*, Barna, Tusquets, 1979.

<sup>5</sup> En el resto de este apartado designamos por comodidad, y puesto que va a ser repetidamente mencionada, *Der Golem...* a esta película y no a la de 1914.

efecto, la primera puede servirse tanto de las referencias intertextuales u originales de construcciones como de fuentes y tratamientos pictóricos y, si bien la mayoría de los films analizados hasta el momento (y su gran parte en la realidad) tendían hacia el pictoricismo, ello no deja de ser una manifestación concreta del concepto teórico. Y por esta misma razón, pero invirtiéndola en su sentido, tampoco el uso de los edificios y arcos góticos de *Der Golem...* ha de ser confundido en todos los casos con el tratamiento hermético de la arquitectura escénica. Así pues, la bella fotografía de estos exteriores, donde las masas evolucionan desordenadamente a través de las callejuelas enmarcadas por las cúpulas de los edificios del ghetto, tiende en algunas ocasiones a cerrarse sobre sí misma por literal ocupación de todos los bordes, tanto como en otras se abre hacia un mayor naturalismo, realmente extraño para la época en que fue rodado el film. Ello sucede particularmente en el largo fragmento en que el golem ha desencadenado, incitado por el ayudante de Löw, la destrucción de la casa del rabino y el fuego se propaga por el ghetto con el terror consiguiente de las gentes.

Aclarada esta separación relevante entre el efecto de la imagen y los medios que para ella se utilizan, podemos otorgar ya a las formas góticas toda su importancia: por una parte, desde el punto de vista plástico, tiende a cerrar la imagen; por otra, desde una óptica legendaria, aporta toda una significación evocadora que tiene que ver con un universo que emerge del pasado<sup>6</sup>. Atendamos ahora, sin distinguir desde un punto de vista teórico entre fuentes pictóricas y arquitectónicas, a la composición misma de los planos. El film se abre con una imagen que se diría suspendida en el aire: el rabino Löw en su gabinete aparece en plano de conjunto observando el firmamento. Los bordes del encuadre se hallan completamente oscurecidos como taponando cualquier exterioridad y, pese a que existe un contraplano subjetivo de las estrellas a través del catalejo, da la impresión de que esta imagen se encuentra congelada en un espacio indeterminado. Precisamente debido a ello, el salto siguiente a un plano medio del personaje no parece situarse en el mismo marco espacial o, mejor dicho, ignora toda concomitancia espacial. En efecto, Löw observa su libro de astrología. Luego levanta la vista hacia arriba. El foco de iluminación está situado justo debajo del encuadre y la luz se proyecta sobre el rostro, rodeado por una luenga barba, y sobre el gran libro abierto. Se trata aquí de una textura intensa del espacio, de signo pictórico, que será repetida en más ocasiones.

La presentación del ayudante revela una concepción del espacio pictorizante muy semejante a la anterior: rostro potentemente iluminado por una hoguera situada en el límite del encuadre, por la derecha, y oscuridad reinante, resaltada por los cabellos negros del individuo. Incluso más adelante, también la aparición de Jehudá, el otro rabino, en su gabinete insiste en las mismas fórmulas: un primer plano fuertemente iluminado del rostro, simétrico prácticamente al de Löw, pues la luz rebota idénticamente sobre otro libro. En este caso, sin embargo, la fuente irradiadora parece proceder de un candelabro con dos velas situado en la parte superior derecha del encuadre. Así pues, en todos estos planos queda de relieve el carácter hermético, de sesgo pictórico, de estas imágenes, pues los bordes del encuadre se cierran sin mostrar preocupación alguna por su inscripción en un espacio más amplio de referencia. Como puede deducirse de todo ello, el hermetismo de estas imágenes responde a la lógica del modelo hermético metafórico, mientras que los procedimientos utilizados son diametralmente opuestos a los de *Das Cabinet des Doktor Caligari*, pues nada hay aquí de abstracción de la línea ni del gesto. Tales ejemplos, cuyas muestras concretas abundan en *Der Golem...*, serán elevados a su formación cancerígena, extrema e hipertrofiada en *Faust*, film tal vez único en la historia del cine en este sentido intertextual debido al espesor logrado por el signo luminoso.

## El proceso de la creación y su culminación espacial

Hay un proceso central que relata *Der Golem...*: la construcción de la criatura. Paralelamente a las historias del coqueteo entre Florian y Myriam, los celos del ayudante y el

<sup>6</sup> A este respecto, remitimos al lector a las indicaciones que dimos en el capítulo tercero a propósito del significado del arte gótico, de acuerdo con la teorización de Wilhelm Worringer.



95. Der Golem.

decreto de expulsión de los judíos, un proceso bien dosificado nos relata cómo el rabino, inspirado por el estudio de la astrología e intentando salvar a su pueblo de la desgracia, concibe el golem. Y este proceso al que aludimos posee una significación hartamente compleja, pues ya tuvimos ocasión de señalar que, de acuerdo con la tradición, ya sea entendida ésta en su sentido práctico, sea en su sentido místico, de lo que se trata es de un ejercicio de poder con los nombres divinos, con la palabra. Curioso reto éste, pues el momento decisivo, el clímax del golem no está en la imagen, sino en la palabra, en aquello que más extraño resulta al cine de la época. Y, entonces, recordamos otros momentos en los que el cine alemán se esforzó con éxito por dotar a la palabra, a esa casi gran ausente, de una función prioritaria: así se comportaban las letras que cercaban al demoníaco Caligari junto a su gabinete, así la palabra que sentenciaba la sumisión de von Wenck ante el poder de Mabuse... En todos estos casos el poder se manifestaba en el ejercicio del lenguaje y éste podía ser reducido al mínimo. Una función performativa elevada a su rango extremo está en juego aquí: la palabra que es acto, que engendra, a saber, la palabra creadora. Dada la importancia que ello reviste, sigamos el proceso que conduce a este momento álgido.

El primer paso de Löw, tras la contemplación de los astros, consiste en una imagen: un esquema de composición del golem. Ante él, Löw se pregunta por el modo de arrancar a Astaroth la fórmula mágica que sirva para dar vida al golem y salvar a su pueblo. De nuevo nos encontramos ante multitud de papeles y, entre ellos, el esquema. Un primer plano de Löw, enteramente pictórico y de acuerdo con la lógica ya expresada, lo presenta fuera del foco de luz. Más tarde, alza los brazos, se inclina en señal de oración y entra en el haz de luz quedando su rostro totalmente iluminado. Funde en negro. Decidido a su labor, Löw abre un portalón provisto de un arco gótico, desatranca otra puerta y tropieza de bruces ante una

masa informe de barro a la que comienza a dar forma. En adelante proseguiré moldeando según una gran cantidad de indicaciones escritas que se hallan impresas sobre las paredes. Cuando el golem está casi formado, pero todavía sin vida, Löw tapon a la única fuente de luz, una ventana. Una gigantesca estrella de David ocupa, entonces, la pantalla en su totalidad y, acto seguido, encadena con el rostro ya formado del golem. Puesto que la posición de los astros es propicia, el rabino emprende la tarea más ardua y compleja: insuflar vida a la estatu<sup>7</sup>. Es entonces cuando comienza el conjuro.

Löw y su ayudante sacan al golem de su gabinete y lo colocan en la amplia sala donde va a efectuarse el ceremonial. Primer plano de una mano que abre un libro enorme. Dos páginas son visibles: en la de la izquierda, el esquema del golem que vimos con anterioridad; a la derecha, indicaciones diversas para su creación. Un cartel señala: «Esta figura de arcilla llamada Golem fue modelada en la Antigüedad por un mago de Tesalia. Si en la cápsula que hay en el pecho se pone la palabra animadora, la figura cobra vida durante todo el tiempo que la lleve. Este símbolo se llama *Sbem*». Encadena con Löw y su ayudante. Estos buscan en otro libro las claves del ritual para infundir vida a las cosas muertas y da comienzo el ceremonial que —esto es lo más relevante— trata, en el fondo, del poder de la palabra. Esta debe ser figurada, convertida en imagen.

En un plano de conjunto, Löw, con el rostro poderosamente iluminado y vestido de negro, apunta al suelo con su varita al tiempo que describe un círculo colocándose en su justo centro. Un agujero se abre bajo sus pies y un humo creciente invade toda la habitación hasta casi tornar imperceptible la silueta del rabino. Este se agita. Cuando el humo se disipa un poco, vemos en el extremo de la vara una brillantísima estrella de David. Raccord casi en el eje que presenta los rostros aterrorizados de ambos personajes, resaltados por una violentísima iluminación. Vuelta al plano primero, pero ahora la estrella proyecta reflejos móviles a lo largo y ancho de todo el espacio, el cual parece plenamente animado de repente. Plano medio de los dos personajes. El joven cae extenuado mientras el humo asciende hasta diluir ambas figuras muy lentamente. Sigue un cartel en alguna de las copias revisadas: «¡Astorath, Asthorath! Mústrate. Pronuncia la poderosa palabra». Primer plano de Löw situado ahora a la derecha del encuadre mientras la izquierda está ocupada por la estrella, enorme, en escorzo. El humo todavía inunda la imagen. Cambio a un plano entre brumas muy difícil en un principio de identificar. Es entonces cuando comienza la aparición.

En medio de la neblina, algo indefinido parece animarse desde el fondo. Es un espíritu que aparece en sobreimpresión, muy semejante a alguna de las apariciones que haría el terrible Nosferatu tan sólo dos años más tarde. Su iconografía queda definida por sus orejas puntiagudas y sus ojos grandísimos y muy abiertos. A la derecha de este encuadre que carece de centro organizador, Löw agita todavía la estrella mientras el dioscecillo se aproxima lentamente. Junto al rabino, el muchacho petrificado por el terror. Primer plano del rostro del dioscecillo en ligero picado, frontal. La iluminación, al proceder de abajo, impone sombras contrastadas en el rostro. La estructura de la imagen es, entonces, triangular: ocupa toda la pantalla por los extremos superiores, descendiendo en acusado ángulo hacia el borde inferior. El resto de la imagen se encuentra en completa oscuridad. En este instante, la boca del dioscecillo deja escapar, sin que se advierta movimiento humano alguno en sus rasgos, un humo abundante. Vuelta al primer plano de Löw que pronuncia las palabras mágicas. Nuevo cambio de plano en el cual el rostro del dioscecillo se ve a 45° respecto al anterior emplazamiento, ocupando aproximadamente un tercio de la parte izquierda del encuadre. El humo que su boca despidió en bocanadas constantes apunta hacia el resto de la imagen, sumida en la más absoluta negrura. Vuelta a Löw que continúa pronunciando las palabras. Cartel (en alguna copia): «En nombre del Señor de todos los espíritus, pronuncia la palabra poderosa». Regresamos ahora a la formación inmediatamente anterior: el humo despedido por el dioscecillo va espesándose sobre el fondo negro y tomando la forma de letras: *AEMA*... La cámara se desplaza ahora para mostrar la palabra completa formada a partir del humo: *Aemaet*. Cambio de plano: a izquierda, rostro del geniecillo; a derecha, el rabino y su sirviente. El primero todavía ostenta la estrella. Iluminación casi demoníaca por su acusadísimo contraste. Repentinamente la figura del duende se disipa. Recobramos entonces, por

<sup>7</sup> Vale la pena, a fin de constatar la complejidad que tenía el procedimiento en las experiencias originales de signo místico, reproducir el comentario que hace, con cita incluida, Scholem a propósito del ritual descrito en el Pseudo-Sadia, pues en él se advierte con precisión el carácter de acto que contiene la palabra, hecho fundamental para la comprensión de la leyenda y para estudiar el tratamiento que la puesta en escena debe resolver: «Se hace un círculo alrededor de la criatura y se recorre el círculo, recitando los 221 alfabetos tal y como están escritos —sin duda el autor piensa en unas tablas al estilo de las que se encuentran en realidad en El'azar de Worms—, y algunos explican que el Creador ya ha dotado a las letras con fuerza, de modo que el hombre produce y amasa una criatura y la inhumna en la tierra, traza un círculo y una esfera alrededor de la criatura y recita a cada ronda uno de los alfabetos. De esta forma debe proceder 442 veces (según otra lectura 462). Al marchar hacia adelante, la criatura se incorpora con vida, a causa de la fuerza inherente a la recitación de las letras. Pero si quiere destruir lo que ha creado, ha de marchar hacia atrás, recitando

los mismos alfabetos del final al principio. Entonces la criatura se hunde en el suelo y muere» (citado por Scholem, op. cit., p. 203).

<sup>8</sup> Carl Boese, en un texto reproducido por Lotte H. Eisner como apéndice a su *L'écran démoniaque* (ya cit., pp. 246-247), dice en torno a los efectos especiales de esta secuencia: «Para conseguir este efecto todo el laboratorio había sido construido sobre andamios. Instalados en una especie de subterráneo, algunos técnicos hacían subir por las ranuras humo y material inflamado. Llevaban máscaras de gas y empujaban pequeñas cajas sobre los raíles a fin de alimentar el humo y las llamas. Por otra parte, unos proyectores iluminaban en contrapicado las llamas del humo; de este modo se consiguió la ilusión de que ellas mismas eran luminosas (...).

«Los fantasmas transparentes fueron sobreimpresionados sobre el negativo original. Para ellos habíamos erigido en otro rincón del estudio una especie de montaña enorme cubierta de terciopelo negro. Rochus Gliese había inventado formas y rostros fantásticos. Planearon y se deslizaron hacia el círculo mágico. Filmábamos estas aparicio-

un nuevo cambio, el emplazamiento inicial de la imagen: el joven vestido de negro, arrodillado ante una suerte de laguna que se abre bajo sus pies. Tras él, el rabino. Este se agita rebosante de felicidad<sup>8</sup>.

Como se deduce de la descripción, el momento más intenso del conjuro —y acaso del film entero— sucede cuando aparece la palabra mágica, clave definitiva que permite la animación del golem. Lo llamativo es que en este fragmento regido y vertebrado por la palabra «icónica» se haya recurrido con tanto énfasis a construcciones plásticas dotadas de un valor singularmente hermético y que la densidad de estas imágenes no necesite en ningún momento de contigüidades<sup>9</sup>.

## Un pueblo errante

Pese a todo lo establecido hasta el momento, *Der Golem...* posee en algunos fragmentos retazos llamativos propios de un film de trajes. Especialmente acartonadas son las escenas rodadas en la corte, dotadas del mismo amaneramiento de que hace gala el seductor Florian. Sin que esto vaya en detrimento del valor de conjunto de la película, dado que estas escenas se reducen al mínimo, no deja de resultar chocante el contraste entre las dos escenografías apuntadas, por su diferencia de funcionalidad e intensidad. Hay, no obstante, un instante en que ambas entran en interrelación. Sucede esto con motivo de la visita que Löw hace a la corte. Su objetivo consiste en salvar a su pueblo del exilio que pesa sobre él. Para ello, acude acompañado por su criatura y dirige la representación, a modo de *exemplum* y enseñanza, de una procesión histórica de su pueblo. Como tantos otros demiurgos que poblaron el cine alemán, este rabino pretende abrir los ojos de su soberano a los sufrimientos a que fue sometido su pueblo desde tiempos inmemoriales.

Ante una suerte de escenario algo impreciso, Löw proyecta mágicamente una imagen compacta que representa una peregrinación. El pueblo judío describe una larga columna serpenteante que se prolonga hasta el fondo de la imagen. Las figuras negras caminan sobre el blanco de la montaña. Mediante la estilización de esta imagen el demiurgo logra plasmar un exilio casi intemporal, abstracto. Ahora bien, mientras en el plano inicial todavía veíamos a los espectadores de espaldas, enmarcando el escenario, ahora se produce un *raccord* en el eje que nos introduce en la línea serpenteante dibujada sobre el desierto. Por fin, después de alguna alternancia con contraplanos del soberano, aparece un anciano. Nuevo *raccord* en el eje a plano medio. El hombre piensa, mira al frente, si bien estos hechos parecen, dada su estilización, suceder en una dimensión arrancada al tiempo real. La risa de los cortesanos desencadena las iras de este judío errante y, como por encantamiento, este individuo atraviesa la frontera que lo confinaba a la representación hasta amenazar la seguridad de la corte. Sólo la intervención providencial del golem salva a los cortesanos de la catástrofe.

## Paradojas langianas

Las obras firmadas por Fritz Lang han hecho ya repetidas apariciones en estas páginas. Lo curioso es que ha dado lugar —y aún lo hará en algunos de los próximos capítulos— a valoraciones sumamente contradictorias, tanto desde el punto de vista de la composición de la imagen, como desde el narrativo o incluso atendiendo al mismo montaje entre los planos. Si en una ocasiones identificábamos un montaje crecientemente elíptico, sumamente audaz en materia de relaciones espacio-temporales, en otras —*Metropolis* o *Die Nibelungen* son dos buenos ejemplos— resulta apenas creíble el primitivismo narrativo con el que están construidas sus películas; si en las primeras, de orientación y fuente folletinescas advertíamos un aprendizaje e investigación progresivos en el dinamismo del montaje, desde *Die Spinnen* hasta *Spione* pasando por *Doktor Mabuse*. *Der Spieler*, ninguno de estos criterios parece ser válido a la hora de interrogar otros productos que circulan durante la misma



época. No obstante, no se trata de que ciertos films firmados por Lang presenten un estado anodino mientras otros pongan de relieve una audacia virtuosista. En realidad, estos films, a menudo anclados en fórmulas de tratamiento temporal retardatarias y primitivas, presentan, a diferencia de los otros y como contrapartida de esta deficiencia, un impresionante y calculado trabajo de composición en el interior de los planos, una tendencia fijista de los encuadres que parece ajena a la voracidad de los folletines que analizamos en el capítulo decimocuarto.

Y estas películas, torpes desde la perspectiva narrativa, pero muy elaboradas si las contemplamos desde una composición de cada una de sus imágenes, suelen encuadrarse en ese gran estilo U.F.A., que ya fue evocado a propósito de Tartüff, con sus virtudes plásticas y su exceso monumentalista, despreciando, tal vez, las conquistas progresivas del cine alemán de la época (manifiestas —como hemos visto— incluso en otros títulos del mismo realizador) y regocijándose en una ampulosa composición hermética de cada plano. Pues bien, en este marco concreto hay que situar *Die Nibelungen*, un film épico sobre los orígenes germanos que consta de dos partes: *Siegfrieds Tod* y *Kriemhilds Rache*. En él se advierte, por añadidura, esa hipertrofia simbólica, extraída del más manido efectismo kitsch que ya en alguna ocasión atribuimos a la colaboración de Thea von Harbou. Pero, junto a esta simbología convencional, subsiste a menudo un elaborado trabajo de composición arquitectónica, de tendencia preferentemente simétrica y, al mismo tiempo, un proceso de transformación del mismo símbolo. No cabe duda, en consecuencia, de que las oposiciones más sencillas que maneja el film proceden de manera inequívoca del guión: por ejemplo, entre la rubia Kriemhild, hermana paciente y esposa enamorada, y la violenta amazona Brunhild, morena y dotada de movimientos mucho más crispados; igual adscripción puede atribuirse a la simbología primaveral que incluye: un pajarillo que canta la felicidad de los amantes, un árbol en flor a cuya sombra se encuentran los esposos, las campanas que tañen amplificando en cada caso el sentimiento de que se trate, etc. Todos estos signos responden a la iconografía escasamente matizada de la guionista, cuyo envejecimiento es inmediato. Así sucede, por ejemplo, cuando en las escalinatas de la iglesia de Münster, Brunhild cierra el paso a su enemiga: el blanco y el negro de sus ropajes y cabellos, los pausados gestos de una y los convulsos de la otra, destacan sobre la simetría reinante en el plano. Pero, del mismo modo, algunos de estos símbolos se ven en ocasiones sometidos a un trabajo ulterior de transformación compositiva y de funcional inscripción en la diégesis. Cuando esto sucede, el automatizado recurso kitsch puede dar paso a algunos genuinos logros de la puesta en escena que merece la pena estudiar, pues en ellos a veces emerge un signo hasta entonces desconocido, brutal y descarnado, imposible de integrar en la continuidad. Examinemos, en particular, uno de ellos: el ya aludido árbol primaveral.

El punto de partida está en un plano de escasísimo valor debido a su planificación fosilizada y convencional función simbólica. Una vez que Siegfried ha conquistado el corazón de Kriemhild, la paz parece reinar en Borgoña. Una imagen resume el estado de felicidad que invade a los amantes: un emplazamiento frontal de la cámara muestra al marido sentado en un banquito mientras espera a su esposa. Tras él, un gigantesco árbol anuncia la primavera, convertida en ampulosa y tópica metáfora de ese amor que florece en el corazón de los recién esposos. En un gesto de la más pura imaginación «von Harbou», Siegfried silba a un pajarillo. Hasta aquí nos topamos con un rasgo que fácilmente se vuelve a encontrar en tantos otros films de Lang. Y, sin embargo, a partir de este momento la puesta en escena inicia un trabajo destinado a dotar a esta esclerotizada simbología de un sentido más intenso y diégetico. El primer signo, en esta dirección, es un viraje narrativo que se imponen en esta imagen: un punto de vista, Siegfried parte de caería rebosante de felicidad. Su esposa, tal vez por haber desvelado al taimado Hagen von Tronje el punto vulnerable de su marido, tal vez debido a razones algo más oscuras, tiene un sueño premonitorio que la sume en una inexplicable inquietud y así lo expresa a su amado en el instante de la despedida. El no da crédito a las advertencias y ya de camino se vuelve abriendo sus brazos hacia la esposa que lo mira alejarse desde la ventana. La imagen de Siegfried es idéntica a la anterior; en realidad, no es estrictamente subjetiva, pero sí ha quedado doblegada a la mirada narrativa del personaje

nes con una velocidad doble o incluso triple, lo que producía unos movimientos lentos e irrealistas...».

<sup>9</sup> Planos herméticos —como señalamos con anterioridad— abundan en el film: son especialmente curiosos aquellos que representan la plegaria de los judíos en dos ocasiones diferentes. La oscuridad total de la imagen es seccionada por el surgimiento de la túnica blanca de un sacerdote colocada en la parte central superior del encuadre; a su alrededor, un círculo de vestidos blancos clausura por completo la figuración. Sin embargo, el fragmento que acabamos de relatar posee la curiosa particularidad de necesitar, por una parte, de una progresión y, por otra, presentar imágenes en cada caso autosuficientes. Este hecho intensifica el conflicto que fue analizado en su carácter abstracto en el curso del capítulo quinto.



96. Der Golem.

merced a un primitivo plano/contraplano. Este primer giro, recurrencia y nueva inscripción, no representa, pese al arranque, todavía un trabajo destacable de la puesta en escena.

El segundo movimiento sobre el que pivota el símbolo consiste en una transformación particular del mismo. Una vez Siegfried ha abandonado el campo, el árbol en flor, sostenido por la mirada de Kriemhild, se seca súbitamente por medio de un encadenado, como si el otoño hubiese llegado a él súbitamente. El gesto violento, sin embargo, viene seguido sin dilación de ningún tipo por otro que hace tambalear al espectador en su butaca: un nuevo encadenado lo convierte en una gigantesca calavera. Así pues, en este segundo movimiento podemos distinguir dos factores: uno, en el cual el símbolo anquilosado es sometido a un trabajo efectivo de puesta en escena; otro, decisivo, en el cual surge la potencia significativa que reconocemos frecuentemente en Lang. En efecto, si el segundo viraje posee tanta

fuerza, ello reside en lo hiperbólico e inesperado de su irrupción: rompiendo con lo verosímil de la escala dominante, es un signo sin apelación posible. Y es que esta enorme calavera que inunda todo el encuadre impone la desmesura a la imagen anterior, la extrae de su suave lógica metafórica y cortocircuita su sentido. Más que de una discreta premonición, se trata de una rotunda invasión de la muerte que contagia la totalidad de los planos y no abandonará el film nunca más.

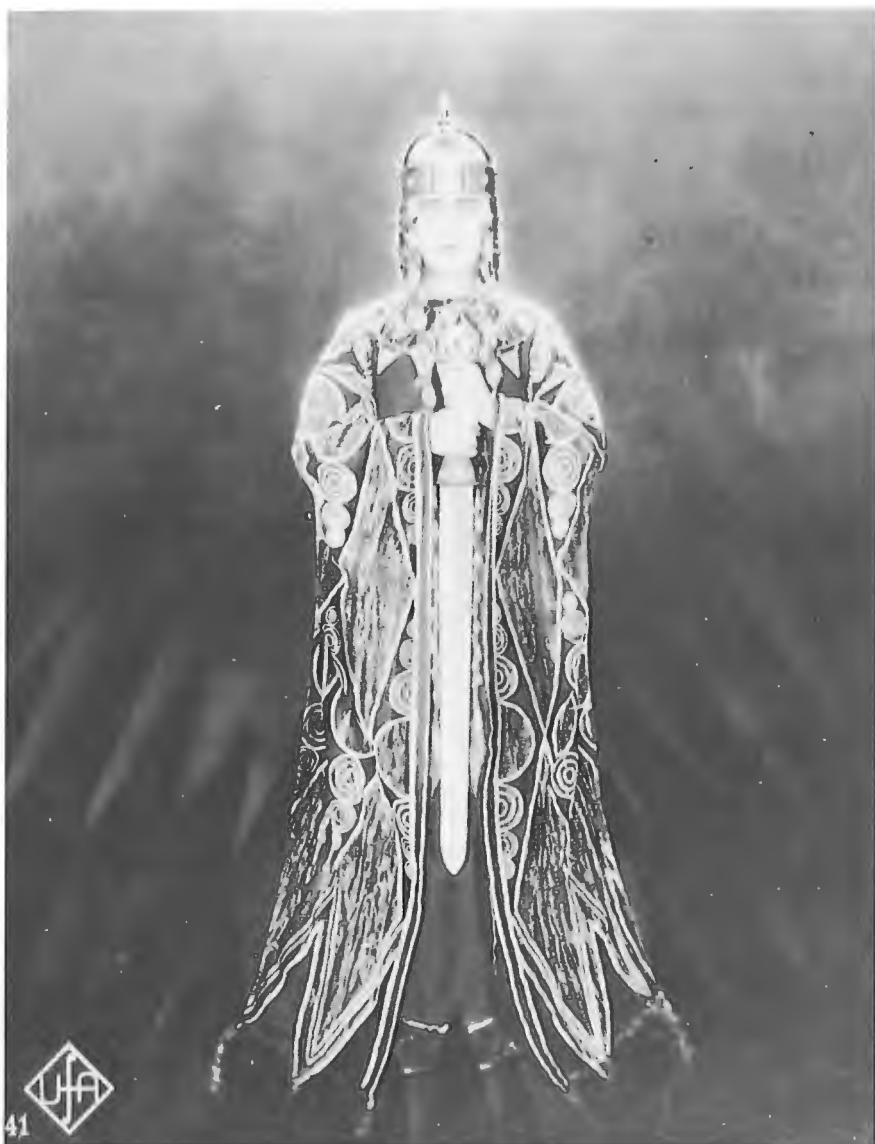
Y no podría ser de otro modo, pues este motivo ha de convertirse en detonante de toda la segunda parte. La terrible e insaciable venganza de Kriemhild no será ya resultado de un a priori temático ni narrativo, sino un motor incesante que nace y se alimenta de la congelación de esta imagen: recuerdo de la felicidad inalcanzable y barrido brutal de la muerte. Tanto es así que el mismo Atila, con quien Kriemhild acepta desposarse a fin de perpetrar el tan ansiado castigo, no alcanza a entender esta sed inhumana de destrucción: «¿Podrás olvidar algún día?», le inquiera en una ocasión. Por toda respuesta, la imagen regresa, doblegada al recuerdo de Kriemhild regresa a la imagen de esta despedida congelada, suspendida en el tiempo. E, igualmente, cuando la muerte y la destrucción se han apoderado de todo el universo atravesado por Kriemhild, cuando el objetivo por el que vivió se ha cumplido y la desolación rodea a los personajes, la sucesión simbólica fatal vuelve a desfilar ante nuestros ojos, restableciendo el origen simbólico del azote. En pocas palabras, este brutal anódino recorre entera la estructura de Die Niebelungen y si su origen no puede ser más anódino y tipificado, más perezoso, en términos de trabajo significante, el sistema de inscripciones diegéticas y transformaciones formales que el film le impone lo convierte en un rotundo signo de la más pura raíz langiana <sup>10</sup>.

## Figuras de montaje y demiurgia

Pero no sólo es la anquilosada concepción narrativa de Die Nibelungen lo que nos decepciona e intriga a un mismo tiempo; también lo es el paupérrimo sistema de relaciones entre los planos por medio del raccord. Pues las figuras de montaje se reducen casi exclusivamente a una alternancia entre planos de conjunto o generales, bien compuestos, con insistente tendencia hacia la simetría, y planos medios de los distintos personajes. Así pues, a un plano general sigue a menudo una confusa sucesión de planos medios, muy lejos todavía, pese a todo, de la alternancia plano/contraplano. Pero esto no es todo. No se trata únicamente de que las escalas sean en sí limitadas y que las segmentaciones escaseen. Pues, si bien se mira, ocurre algo realmente inverso: no existe el menor recato en fragmentar en distintos planos cada espacio, haciendo intervenir el montaje en cualquier escena. Y, con todo, no se toman en consideración los raccords más elementales y, sobre todo, no se advierte preocupación alguna por la orientación del espectador. De este modo, los cambios de plano más irregulares se suceden como si a cada instante el objetivo se redujese a cuidar con primor cada encuadre ignorando por completo la interrelación entre los planos referidos al mismo espacio. Así pues, abundan saltos bruscos de 90° combinados con variaciones de angulación, los ejes, por otra parte, son rara vez respetados y los saltos de 180° producen un desconcierto mayúsculo en el espectador.

Si bien lo que acabamos de plantear se extiende a la práctica totalidad del film y no precisa ser ejemplificado, sí puede revestir cierto interés referirnos al montaje de un fragmento en el que éste asume el cometido dramático fundamental. Al exigírsele un rigor que en otros momentos del film podía ser negligido, el montaje revela su desprecio por el trabajo de la continuidad, al tiempo que destacan otros factores, acaso considerados marginales. Nos referimos al asesinato de Sigfried a manos de Hagen von Tronje, fragmento situado casi al final de Sigfreids Tod. Los descuidos del montaje son tanto más ilustrativos de lo que sucede en otros lugares más «inofensivos» de la planificación. Ante la tribulación de Gunther, literalmente débil para el universo épico en el que vive, Hagen reta al héroe a una carrera hasta la fuente más cercana. Sigfried acepta y se lanza como una flecha, pero —el espectador lo sabe— se trata de una trampa y, mientras bebe, el traidor lo asesina por la

<sup>10</sup> Otro gesto decisivo de la frialdad cortante y sin transiciones del montaje langiano lo tenemos cuando Hagen solicita a Kriemhild le indique el lugar preciso del cuerpo de su esposo en el que éste es vulnerable. La esposa retrocede inmediatamente, como sacudida por un inexplicable escalofrío. Pese a todo, cede a la petición. En este momento, los valores cromáticos describen acertadamente la actitud de los personajes: blanca la inocente Kriemhild, oscuros los traidores Brunhild y Hagen, gris, blanco y negro el irresoluto Gunther. Sigue entonces un montaje rotundo: primer plano de una cruz tejida en la ropa de Sigfried por la mano de su esposa en la que se señala el punto fatídico. Encadena con un encuadre en el que Hagen se halla totalmente rodeado de figuras puntiagudas: son lanzas negras clavadas en el suelo. Con destreza, toma uno de estos signos de la muerte y lo prueba clavándolo contra la tierra. Sigue un primer plano de la misma cruz, pero ahora vestida ya por Sigfried y, más tarde, un primer plano de Kriemhild. Como es fácil de detectar, con este montaje metafórico, Lang no deja tregua: el símbolo se impone brutalmente antes de que cual-



97. Die Nibelungen.

quier otro sentido ligado a la narración pueda florecer.

espalada. Plano de conjunto muy iluminado: Siegfried, inclinado sobre el manantial y entre la bella naturaleza que lo vio constituirse en héroe, se refresca. Contraluz muy acusado. A la izquierda del encuadre, el tronco de un árbol. Tras él, surge lentamente Hagen blandiendo la terrible lanza que le vimos probar poco antes. De nuevo la fuente, ahora algo más cerca. Vuelta a Hagen que continúa avanzando con lentitud. Un salto de eje nos coloca ante Siegfried, pero ahora visto desde el lugar en que presumiblemente se encuentra Hagen. Este salto brusco no obtiene, pese a todo, mayor rentabilidad posterior y, además, resulta molesto. Se repiten de nuevo idénticos emplazamientos hasta que se produce un cambio a plano medio corto de espaldas a Siegfried. Vuelta al plano tercero desde cuyo lugar vemos clavarse la lanza en la espalda del héroe que cae desfalleciente. Esta secuencia y los cambios que encierra de emplazamiento de la cámara llama precisamente la atención, no por su carácter erróneo, sino porque es una de las pocas ocasiones en las que el montaje está llamado a desempeñar una función prioritaria en la medida en que articula y opera con dos

saberes distintos de índole narrativa y, pese a todo, se apoya en las fórmulas más elementales y aún introduce alguna realmente confusa. Ahora bien, en contrapartida consigue un elaboradísimo matiz cromático que opone la oscuridad que rodea al personaje de Hagen, esa mano trágica del destino, a la belleza natural del manantial donde el héroe, ignorante de la amenaza que se cierne sobre él, bebe. E, igualmente, en cada cambio de plano, Lang se preocupa por realzar esa lanza oscura y fatal, cada vez más amenazante y presta a escribir con sangre el destino.

¿Qué existe —podríamos preguntarnos a estas alturas— en *Die Nibelungen* que permita librarlo de la quema? Hemos llamado, en efecto, la atención sobre la brillantez de algunas composiciones, la brutalidad de algunos símbolos; pero no en menor medida nos ha chocado la formulación kitsch dominante, la torpeza de los *raccords*, la desorientación en la que el film sume al espectador. Todo esto complica cualquier dictamen, si, en realidad, tuviera algún valor pronunciarlo. Por ser algo más explícitos, nos podríamos preguntar: ¿existe alguna razón estructural, siquiera sea parcialmente, en la que se integren y cobren sentidos estos factores o, por el contrario, hemos de resignarnos a concebirlos en los márgenes de la puesta en escena? Dos respuestas abre este interrogante: una de ellas tiene que ver con la demiurgia, la otra, con la composición, será analizada en el apartado siguiente.

Detengámonos en un instante situado hacia el final de *Siegfrieds Tod*: plano general de una sala, filmada en profundidad de campo. En primer plano, el cuerpo sin vida del héroe, extendido perpendicularmente a la cámara. Por la puerta del fondo, entra Kriemhild y queda paralizada ante lo que ven sus ojos. Centrada en el encuadre, pese a la inconexión que comporta respecto a momentos anteriores, exhibe su silueta blanca en medio de la oscuridad reinante. Y en un campo vacío, en otro lugar, encuadrado por un arco de medio punto, a contraluz, surge desde el fondo una vez más su imagen pura, lenta de movimientos. Un contraplano de 180° nos transporta al interior de la iglesia, frente al altar. Por el borde interior prosigue Kriemhild su movimiento hasta alcanzar el cuerpo de su amado en el lugar al que ha sido trasladado. Dolor, lentitud..., inmediatamente: acusación. De aquí nace literalmente *Kriemhilds Rache*. Y, en efecto, esta segunda parte de *Die Nibelungen* comienza con un recordatorio muy breve de los acontecimientos transcurridos en la primera parte, ahora ordenados desde el punto de vista de la viuda, traducidos al lenguaje de la pérdida. Es sumamente curiosa esta operación, pues el sucinto resumen apela a instantes que desfilaron ante nuestros ojos desde una visión épica y en este arranque quedan traducidos en una mirada subjetiva de la muchacha. La lucha contra el dragón, el asesinato, la ceremonia del velatorio..., todo ello parece transformado en materia interior, regida por la mirada de quien en realidad no estuvo presente.

Claro que no hay adopción alguna del punto de vista en la puesta en escena. Sin embargo, la recuperación de todos estos acontecimientos se produce puntuándolos desde una posición central y centrada, un primer plano o plano medio hierático, expectante, que mira fijo hacia adelante: la mirada de Kriemhild. Poco importa que la muchacha permanezca sola, se vea convertida en madre, vea asesinar a su propio hijo o contemple los despojos de su propio hermano y la caída de su antiguo reino. Siempre permanecerá con una única idea, firme e inexorable en su mente: la venganza. Y esta centralidad se convierte en un factor de primera importancia que acompaña a la aceleración rítmica de la segunda parte del film respecto a la primera. En efecto, si *Siegfrieds Tod* evoluciona lenta y pausadamente, como si en él se estuviera fraguando el mito de un origen y de un fin glorioso, *Kriemhilds Rache*, en cambio, presenta una insólita movilidad, tanto en las secuencias, como en la propia textura de los planos. Da la impresión de que todos los fenómenos que estabilizan la composición en la primera parte se encuentran en la segunda amenazados o, incluso más, que la segunda consiste fundamentalmente en la historia de una destrucción, en lugar de una construcción. Nada más evidente si repasamos los hechos de *Siegfrieds Tod*: proceso de constitución del héroe, reparto de los atributos, asentamiento en el universo más ordenado posible, después de haber abandonado el mundo informe regido por Mime, conquista de la esposa, instantes de felicidad y muerte. Y bien, la segunda parte se origina en un deseo de venganza: de esta



98. Die Nibelungen.

nace la huida de Kriemhild, de ella surge la figura del vengador —el hijo que más tarde será asesinado por Hagen—, de ella nace también la real destrucción de los borgoñones.

Afán, pues, de venganza de Kriemhild. Su hieratismo contrasta, pues, violentamente con la movilidad del resto de los personajes y, aún más, es su mano la que los dirige. Esta mujer capaz de aterrorizar al propio Attila sólo abandona su empresa cuando la destrucción ha sido consumada y, entonces, su hálito vital falla y cae fulminada «deus ex machina». Y he ahí, en medio de esta textura, como el gesto langiano, siquiera sea parcialmente, emerge con toda su violencia y la demiurgia, la furia desencadenante de esta mujer, se convierte en el ritmo de la puesta en escena y el eje de un dinamismo atroz.

Un brutal instante condensa lo que acabamos de exponer. La lucha final ha concluido. Sólo permanecen con vida Gunther, su propio hermano, y el asesino Hagen. Ambos han sido reducidos a la condición de despojos humanos. Kriemhild, imperturbable, inquiere al asesino por el tesoro de los Nibelungos. El se niega a responder —dice— «mientras su rey viva». Entonces, el brazo de Kriemhild señala con brusquedad hacia un lado sin despegar los labios: un soldado, cual estatua, sostiene en su mano la cabeza cortada de Gunther. El terror de este instante procede, sin duda, de la ausencia de transiciones, de la carencia incluso de ningún *raccord* de miradas: en otras palabras, que la sed de venganza no ha permitido ni siquiera la mínima duda al tratarse del hermano. Y, coherente con ello, Kriemhild hunde su propia espada en el cuerpo maltrecho de Hagen. Sólo en este preciso instante, su vida se extingue sacudida por una suerte de fuerza divina.

## Espacios y composición

Pertenece ya a la leyenda que el gesto determinante del colosalismo y monumentalidad de esta costosísima producción —incluso para una empresa del calibre de la U.F.A.— correspondía a los decorados construidos por el arquitecto Otto Hunte en Neubabelsberg. Cabe, por tanto, interrogarse respecto a su funcionalidad. Según reproduce Lotte H. Eisner, Lang resumía en 1966 con motivo de una intervención en la Universidad de Yale la preocupación que le guiaba en materia de tratamiento del espacio para *Die Nibelungen*. Señalaba con notable justeza: «Lo que me interesaba era hacer vivir una saga alemana de una manera diferente a la ópera wagneriana: sin las barbas, etc. En *Die Nibelungen* he intentado mostrar cuatro universos diferentes. En primer lugar, la selva primitiva donde viven el deforme Mime, que enseña a Siegfried a forjar su espada, el dragón y el reino subterráneo de Alberich, guardián del tesoro de los Nibelungos al que maldice cuando es vencido por Siegfried».

«En segundo lugar, el castillo rodeado de llamas de la reina amazona de Islandia, Brunhild. En tercero, el mundo estilizado, ligeramente degenerado, demasiado civilizado de los reyes de Borgoña a punto de desintegrarse. Y, por último, el mundo de las hordas asiáticas salvajes de los Hunos y su choque contra el mundo de los borgoñones (que han cambiado su nombre por el de los Nibelungos después de haberse adueñado del tesoro)»<sup>11</sup>.

Es realmente sorprendente la exactitud de esta distribución espacial, pues en ella confluyen la función asignada por la mitología (y por el relato) a cada espacio y el tratamiento de la composición plástica de cada uno de ellos. Pero, al propio tiempo, en su génesis y vertebrando cada uno de ellos, se advierte la presencia de los personajes y sus funciones actanciales, no tanto en la historia concreta, como en la abstracción mítica y épica en la que cobran su pleno sentido. Y en esta correspondencia es donde Lang obtiene sus mejores éxitos y funcionalización estructural. Podría, pues, leerse el conjunto del film desde esta perspectiva plástica. Analicemos el primer espacio en toda su significación. Se trata de la selva primitiva, aquella en la que se expresa el universo mitológico, todavía caótico y en formación. Se abre con un plano general de las montañas sobre las cuales se cierne, como a modo de clausura del encuadre, el arco iris. Es éste también el primer plano del film y el que nos pone en contacto con estas formaciones asimétricas, pobladas de cavernas donde habitan Mime, el herrero, su discípulo Siegfried y sus compañeros. De repente, irrumpe un plano frontal de un cuerpo semidesnudo que forja la espada. Esta suerte de escultura petrificada y musculosa queda iluminada por una potente luz que procede de la fragua. Un salto de eje nos lo muestra repentinamente de espaldas, sin el menor respeto hacia la orientación del espectador, pero —eso sí— cargando las tintas sobre el realce de esta figura central que nace y se constituye en el eje del espacio. Es el héroe. Un individuo del grupo relata la existencia de la bella Kriemhild y Siegfried decide emprender un viaje con el fin de obtener su mano. Es el viaje que lo capacitará como héroe.

He aquí, pues, previstas todas las bazas para que dé comienzo el trayecto heroico: un aprendizaje escuetamente material, los utensilios mínimos —espada y caballo—, un objetivo y la imprescindible soledad. Es entonces cuando Siegfried se interna en la selva. Pues bien, la composición espacial se pone al servicio de esta mítica significación que va a capacitarlo como héroe. El bosque se halla repleto de altos árboles con gruesos troncos que desbordan el encuadre. Entre ellos, iluminado por una luz brillante, con una formación plástica que remite, según insiste Eisner, a la iconografía de Böcklin, se erige la blanca figura de Siegfried sobre su corcel. Una formación espacial hermética, cerrada sobre sí misma como en el modelo que denominamos hermético-metafórico, y al mismo tiempo, una enorme capacidad evocadora. Nada de simetría hay en esta formación, pues el espacio está todavía sin estructurar como corresponde al universo mitológico del que nos habla. Tras esta composición tiene lugar la primera fase de iniciación del héroe en términos estrictamente narrativos, su prueba original: la lucha victoriosa contra el dragón. Y dicha victoria lleva aparejada una prerrogativa: descifrar el canto de las aves y, siguiendo su consejo, bañarse en la sangre del dragón a fin de conseguir la invulnerabilidad.

<sup>11</sup> Citado por Lotte H. Eisner, Fritz Lang, ya cit., p. 89.



99. Die Nibelungen.

Nuevas formaciones espaciales dan entrada a la segunda prueba de cualificación: plano general entre profunda niebla, muy semejante a algunas composiciones del posterior *Faust*. Agazapado tras un árbol, en un plano posterior, acecha Alberich. Pese a permanecer invisible por el uso de la *Tarnkappe*, Siegfried lo vence y ello le vale dos nuevos atributos: la propia *Tarnkappe* y el acceso al tesoro de los Nibelungos. Y aquí, en el instante en que el héroe toma contacto con este tesoro custodiado por los enanos, irrumpe también un plano denso en materia compositiva: iluminadas por la lámpara de Alberich, las paredes aparentemente desnudas de la caverna muestran en sobreimpresión el preciado tesoro.

Hemos visto, por tanto, cómo a cada instante que se marcaba la adquisición de una pieza nueva esencial para el trayecto épico, la formación icónica del plano se ha espesado hasta límites insospechados, incurriendo en formaciones fuertemente herméticas. Incluso parece sistemática la petrificación de algunas imágenes justo antes de que este valor icónico se resuelva en progreso efectivo del relato, como si todo se consiguiera por vía compositiva y en ella estuvieran condensados los valores centrales de esos espacios. Pero también las conquistas obtenidas, los objetos de cualificación, estarán dotados de una particularidad narrativa: su anfibología. Y es que se convierten, a la postre, en la clave de la pérdida. La *Tarnkappe*, por una parte, sirve a Siegfried para obtener el amor de Kriemhild por el enredado derrotero de ayudar a su hermano Gunther a obtener la mano de la amazona Brunhild; pero, igualmente, servirá para desencadenar las iras de ese matrimonio y acabar con su propia vida. La sangre del dragón lo convierte, efectivamente, en invulnerable, pero deja el rescuio de un pequeño punto cubierto por una hojita que se convertirá en lugar fatídico. El mismo tesoro de los Nibelungos ha sido maldito por Alberich y se tornará causa de disensión, dado que, al despertar la codicia del resto de los personajes, acaba por enfrentarlos al héroe. Pues bien, desde este espacio descrito, nace por evocación y encadenamiento otro



que se sitúa en sus antípodas: es el reino de los borgoñones, un espacio en el que va a ingresar Siegfried en busca de la mano de Kriemhild<sup>12</sup>.

Y en este segundo espacio (el tercero si seguimos la enumeración establecida por Lang) domina la simetría. La primera aparición de la ciudad de Worms nos es ofrecida mediante un plano general entre brumas. Al fondo se perfila el castillo. A continuación una bella e ilustrativa imagen presenta en primer plano a tres guardianes, de espaldas a la cámara y vestidos de oscuro. Más allá, poderosamente iluminado, desfila el cortejo. La simetría de las figuras del primer plano sirve de reencuadre a la nobleza que avanza, y ésta introduce respecto al espacio primero un ritmo pausado y cadencioso, fiel reflejo —como otros tantos planos del fragmento— de la decadencia todavía en el límite de la solidez que rige los desinos del reino. Orden, ritmo pausado, simetría: justamente lo opuesto a aquel universo informe en el que se originaba el mito. Y a este principio geométrico responden los planos siguientes: el arco por el que penetran en distintas ocasiones los personajes, la iglesia filmada con un emplazamiento rigurosamente frontal... y, en su centro, dos figuras contradictorias: el rey Gunther, puro ejemplo de la decadencia épica; y Hagen, artífice del destino, incapaz de soportar sobre sus espaldas el peso del reino, pero capaz de desencadenar la tragedia.

Pues bien, en este mismo espacio se sella un pacto: aquél que une cual hermanos a Siegfried y Gunther. Una bella composición anuncia el terrible futuro al tiempo que lo inscribe en la lógica plástica de este espacio, recurriendo a la simetría. En efecto, en plano entero, vemos a los dos personajes vestidos de blanco, situados a ambos extremos del encuadre. En el centro, la figura de Hagen, con sus ropajes oscuros, se interpone sobre la superficie de la imagen, aunque no sobre el espacio, pues la imagen lo mantiene algo más alejado en el campo. Los brazos se estrechan en señal de compromiso y fidelidad. Entonces, otra mano oscura se interpone: la de Hagen. Con este gesto y esta distribución plástica anuncia su interposición definitiva. Más adelante, otra composición insistirá en este mecanismo: un brazo extendido, blanco, se estrecha con otro de idéntico color. Al fondo, en plano medio, la oscura silueta de Hagen mira al frente y levanta una copa para brindar por la alianza. En el eje, alcanzamos un plano general simétrico. En los extremos del encuadre, contemplamos a dos guardianes que alzan al unísono sus espadas a fin de cerrar todavía más el cuadro. Sobre el mismo eje, cambio a un plano entero de los dos personajes de blanco. Entre ambos, siempre la figura negra del traidor, como una premonición figurativa y cromática. Hagen da de beber a los hombres y éstos se abrazan haciendo desaparecer la figura negra situada tras ellos. Figura, ues, por el momento acallada, pero presente y encubierta. El desencadenante estará precisamente en la emergencia una vez más de esta imagen que separará definitivamente a estos hombres. Pues bien, estas composiciones plásticas generan el paso al espacio tercero: el habitado por la reina amazona, pues el pacto impone a Siegfried el compromiso de ayudar a Gunther a obtener la mano de Brunhild.

Henos, por tanto, en otro lugar: un rudo castillo levantado en lo alto de un peñasco y rodeado enternamente por las llamas. Acaso no exista mejor metáfora para definir el universo brutal y guerrero en el que vive esta amazona de Islandia llamada Brunhild, quien ordena y vertebra las líneas de fuerza de todo este espacio. Sin simetría alguna, escapado, violento y primitivo, se presenta este universo, tal y como sucede con los movimientos de quien lo regenta. Y en este mismo lugar se produce la batalla de Brunhild con Gunther, el cual, ayudado por un Siegfried encubierto gracias a la *Tarnkappe*, vencerá inesperadamente y por tres veces a la reina amazona. Pues bien, la pérdida de este espacio por medios fraudulentos, se opera merced a un engaño: Brunhild acepta desposarse con Gunther y, en consecuencia, abandona su territorio. Sin embargo, el descubrimiento de la traición provoca el resurgir de las raíces violentas connotadas por este espacio bajo la forma de un reguero de destrucción que invade el castillo de los borgoñones hasta hacerlo explotar. Al haberse saturado el orden de Borgoña con la entrada del universo mítico de Siegfried y el bárbaro de Brunhild, el desastre es inevitable y su desencadenante será la muerte de Siegfried. Una vez acontecida ésta, se inician las metamorfosis que conducen al último y más despiadado espacio, ese que engendra, por el deseo de venganza, la destrucción más absoluta. Así, esa rubia y

<sup>12</sup> Una bella figura temporal se interpone en este momento: un bardo canta ante la corte de los borgoñones las hazañas de Siegfried, «el que mató al dragón», según reza el epíteto épico. Mediante este procedimiento, se logra sumir el tiempo inmediatamente anterior en un legendario gracias a una sutil elipsis que convierte lo paralelo en un orden cronológico distinto.

angelical muchacha llora ante el cadáver de su esposo hasta que mira al frente y pronuncia su acusación y su juramento. De ambos nace la necesidad de un espacio de destrucción: el de Attila y sus hunos, los definitivos verdugos del mundo decadente de Borgoña.

En efecto, la segunda parte del film —Kriemhild Rache— se origina en un pacto: Kriemhild acepta el matrimonio con el rey de los hunos a fin de poder desatar el castigo que su sed de venganza le exige. Y aquí penetramos en un espacio salvaje, horizontal, sin apenas elevación alguna: una llanura sobre la que los hunos han levantado las tiendas de campaña. Antorchas encendidas, humo procedente de las hogueras, luces contrastadas, desorden en el movimiento de las muchedumbres. Ni rastro de la simetría anterior y, en medio de todo, un hormigueo humano. Y es que la función confiada a este mundo no es otra que la de servir de emisario de la muerte, arrasar, en lugar de construir o sustituir. Tal vez por ello se trate del espacio más dinámico de todos los aparecidos hasta el momento, pues la guerra anida en él como una necesidad acaso esencial. En pocas palabras: un espacio propio de los bárbaros. En su centro, una despiadada figura marca la orientación: la de Attila, interpretada por Rudolf Klein-Rogge. Recargado de maquillaje, provisto de una gestualidad sin apenas mediaciones, con una suerte de alfanje curvado y sus ojos bien abiertos, este individuo bárbaro y brutal sólo sucumbirá a la demoníaca constancia de Kriemhild, más feroz todavía que él mismo. Así pues, este último bastión provocará por su enorme movilidad la destrucción más arrasadora del único espacio que ha sobrevivido: el mundo de los borgoñones.

En pocas palabras, lo llamativo de toda esta elaboración plástica es la trabajada figuración de todos los espacios de acuerdo con coordenadas y pautas distintas en cada caso; pero, igualmente, es necesario señalar el fenómeno de encadenamiento de tales espacios, precisamente porque se trata no sólo de formaciones icónicas, sino de verdaderos universos signi-

100. Die Nibelungen.



ficantes: el universo mítico original, la civilización decadente, pero todavía capaz de absorber, por medio de la injerencia del héroe, un espacio brutal, y por último, el espacio móvil, verdadero destructor de la saga de los Nibelungos. Como puede verse, desde esta óptica, *Die Nibelungen* se nos presenta como una obra maestra de la recreación significativa épica, mientras que desde el punto de vista narrativo y del montaje daba muestras, más que insistentes, empecinadas de su torpeza, espíritu kitsch y simbología caduca.

## Una narración sinfónica

Nosferatu lleva por subtítulo *Eine Symphonie des Grauens* (Una sinfonía del horror) y, en efecto, su concepción es en cierto modo más musical que narrativa. La historia —como es sabido— se inspiró en la célebre novela de Bram Stoker, *Drácula*, cuyo éxito había sido fulgurante. Los deseos, empero, de rehuir el pago de los derechos de autor llevaron a cambiar el título y nombres de los personajes sin que, por otra parte, el objetivo fuese logrado. Tomando, pues, este texto como punto de referencia, Nosferatu se define, entonces, por una simplificación y reducción respecto a la novela que le sirvió de base y, al mismo tiempo, una densificación insólita del discurso. A diferencia de un relato sumamente estratificado como es el caso de Stoker (diarios diversos, fragmentos epistolares, narración en primer grado) hasta verse convertido en una suerte de rompecabezas, Murnau y su guionista Henrik Galeen, conscientes de la imposibilidad de transcribir esta estructura novelesca en imágenes, o al menos, a sabiendas de la rigidez que resultaría de ello, opta por partir de una narración más lineal y evolutiva, donde la estratificación se reduce a algunas alusiones esporádicas a lo largo del film, si bien afecta a su sentido más importante.

Ahora bien, una vez establecido este primer gesto, Murnau y Galeen introducen un factor desestabilizador que se trueca en motor de todas las alteraciones, así como de la inagotable riqueza del film, a saber: las conexiones subterráneas. Y entonces comprendemos la muy llamativa paradoja que encerraba la simplificación mencionada más arriba, pues más que de depuración enunciativa se trataba de disponer de un modo sutil y apto para la imagen los dobletes de la narración literaria a fin de formar una estructura plenamente funcional en relación con las inestabilidades de ésta. Y, de acuerdo con ello, es fácil reconocer que muchos de los procedimientos ya analizados a propósito de *Das Cabinet des Doktor Caligari* se hallan aquí presentes, mientras el discurso que abre la fisura de lo siniestro es en esta ocasión otro muy distinto. En efecto, las estrategias utilizadas en Nosferatu están situadas en las antípodas del film de Wiene. Nada de telas pintadas, ningún resto de antinaturalismo vanguardista o pseudovanguardista, solidez de la figuración. Nada tampoco de imágenes herméticas, cerradas sobre sí mismas, apuntando a su centro; por el contrario, imágenes que reclaman el montaje, que viven por y para él. Todos los artificios formales parecen alejarse de aquel modelo que denominamos hermético-metafórico y, no obstante, cuanto más se acusa esta diferencia compositiva, más se percibe la semejanza entre las formas delirantes de organización narrativa y la estructura del film: lejos de un encuadre hermético, Nosferatu tampoco asegura su figuración por la solidez de sus referentes; crea, en cambio, una corriente subterránea de viento helado que torna las figuraciones equívocas, pese a su aparente e indiscutible concreción, estimula el surgimiento de sorprendentes nexos, confusos, ilógicos e indeclarables, entre sus elementos. Es de este modo como la narración ve surgir por sus márgenes figuras e imágenes que se reclaman o se atraen más allá del causalismo de la historia y de las normas verosímiles que parece, sin embargo, aceptar, pues, a pesar de todo, jamás se desmiente la progresión del relato. Da la impresión de que otro film va provocando rimas inexplicables entre las imágenes, recurrencias insospechadas entre los personajes, cuya configuración no se corresponde con la clausura del relato ni cobra sentido en ella. Y es que este discurso poético que emerge de la narración, pero sin denegarla en la práctica, evoluciona por métodos compositivos musicales, como su título indica, pero con la música insistente y metamorfoseada característica del delirio. Acaso jamás se haya conocido tan



101. *Nosferatu*.

terrorífica sinfonía en los intersticios de un relato que en apariencia no puede ser más previsible.

### Las dualidades del relato

Por supuesto, no nos cabe la satisfacción de haber sido los primeros en señalar los dobles que se revelan en *Nosferatu*. Ello no ha sido omitido prácticamente por ningún crítico ni historiador. Así pues, se ha puesto, por ejemplo, de relieve y con insistencia la conexión entre Hutter y Orlock, haciendo de éste un doble siniestro del anterior; se han reseñado los dos rostros de *Nosferatu*, el de conde solitario, depurado en sus formas y aristocrático en su comportamiento, y el de terrible vampiro; se ha insistido, igualmente con énfasis, en la misma ambivalencia de los sentimientos de Ellen hacia los personajes anteriores, rasgo que justamente confirma el carácter estructural de su semejanza inconsciente; por demás, pocos habrán olvidado la dualidad de funciones que separa a Orlock de Knock o, incluso, de los dos médicos que aparecen en la historia, uno científico, ocultista el otro. Es, sin embargo, muy difícil comprender el alcance de estas dualidades, de estos dobles en el film si no se reconoce en el hecho un factor estructural que invade la superficie completa del relato y su misma figuración. Fuera de ella, *Nosferatu* y sus desdoblamientos no distarían demasiado de *Das Cabinet des Doktor Caligari* y los suyos. En cambio, si reconocemos que estos dobles son, en realidad, efectos de discurso, en seguida nos descubriremos sorprendidos por su insistencia: todo, absolutamente todo, posee un ajeno. No sólo los personajes contemplados hacia el exterior, también su propia constitución se realiza por la interpolación de otro: no sólo aquellos que evolucionan en la historia, también ésta, su estructura, el desdo-

blamiento de los viajes emprendidos, la figuración, los mundos evocados. Ahora bien, este sistema de desdoblamientos no sirve tanto a un fin analítico destinado a desglosar las estructuras cuanto a tornar inestables las identidades, a hacer mucho más imprecisas y vagas sus fronteras. Y, en este instante, lo que tenía forma de simplificación se vuelve ante nuestra mirada una calculada y milimétrica operación repleta de sutilezas. Procedamos, entonces, con orden y cautela.

El único fragmento de *Drácula*, la novela de Stocker, capaz de producir la sensación de lo fantástico fue sin lugar a dudas el diario de Jonathan que ocupa la primera parte de su estructura. Stocker sabía positivamente que el carácter fragmentado de esta escritura, la adopción rigurosa en él de un punto de vista y el tono de confesión que lo domina podía ser apto para estimular la suspensión de las credibilidades: del mismo modo que este recurso es idóneo para la expresión del delirio, nada en él se opone a reflejar una observación neutra. Es evidente que esta posición incierta habría de contribuir a estimular la sensación de duda, siempre y cuando se hubiera logrado construir el ambiente necesario para que las dos interpretaciones —la que ve todo como un delirio del narrador y la que se abisma tras él y participa en dicho delirio— fueran posibles. Stocker, además, supo sacarle partido a esta estructura formal a lo largo de toda la novela, si bien no con el mismo objetivo indicado por nosotros. Preguntémosnos ahora cómo está estructurada la narración de *Nosferatu*, dado que, tratándose de la imagen, el intercambio de diarios y cartas haría la narración excesivamente lenta y espesa. A poco que observemos de cerca, nos persuadimos en seguida de que la estructura enunciativa de *Nosferatu* no es tan elemental como puede parecernos: su sencillez es un efecto de superficie.

En el plano que abre el film, un cartel presenta una cita extraída —dice— del diario privado de Johann Cavallius, el «competente historiador de Bremen». Es un texto que sirve de introducción al terror, que expresa la sensación inspirada, largos años después de consumada la tragedia, al narrador. En el principio, es la palabra, el nombre: «Nosferatu». Con él, la sangre se congela en las venas; una investigación minuciosa sobre la enigmática propagación de la peste en la ciudad ocurrida en 1838 identifica dos víctimas inocentes, las de Hutter y su esposa Ellen. He aquí una primera voz que se hace cargo de la historia, tal vez para mejor certificar su veracidad y, al propio tiempo, su lejanía. Una voz introducida por «alguien» que la cita textualmente. Cierzo que pronto esta voz, si realmente es la que vehicula todos los carteles del relato, se agazapa pronto, juega a hacerse invisible y sólo esporádicamente introduce una afirmación tan terminante y decisiva como la que figura en el instante en que Hutter atraviesa el puente camino del castillo: «Y cuando hubo cruzado el puente, los fantasmas salieron a su encuentro». A pesar de la toma de postura aquí expresa, la neutralidad, la contención, siguen siendo los rasgos dominantes de esta voz, aunque nada le impide tomar al asalto la lectura del relato cuando éste pudiera desviarse. Así, en el momento en que Ellen sufre su primer trance, un cartel indica: «El médico atribuyó los trances de Ellen a alguna desconocida enfermedad. Pero yo sé ahora que aquella noche ella había sentido la amenaza de Nosferatu y Jonathan, aunque alejado de ella, había oído su grito de advertencia». No cabe duda de que un narrador ocupa un lugar tan destacado que no vacila, cuando la historia lo requiere, en pronunciar este «yo» que lo distingue de su neutralidad y lo hace salir de bambalinas para dejarse reconocer, aunque acto seguido se encubra de nuevo. Incluso en otra ocasión esta voz identificada con un historiador se pregunta como si hubiera dedicado su vida entera a la investigación de los extraños acontecimientos descritos: «He buscado mucho tiempo comprender la razón por la cual Nosferatu viajaba con los féretros llenos de tierra. Hace poco he descubierto que los vampiros, para poder perpetrar sus diabólicos crímenes, deben dormir durante el día en la misma tierra maldita en la que fueron enterrados».

El registro enunciativo utilizado por esta primera voz<sup>13</sup> se permite igualmente alguna licencia discursiva mayor que las expuestas, consciente de que la imagen no sería capaz de reflejar ciertos enunciados verbales, al menos con tanta facilidad. Así, por ejemplo, usa del imperfecto para presentar a Ellen escrutando el mar; es claro que este gesto ahorra repeticiones innecesarias, añade algo a la imagen que dudosamente podría conseguir ésta por medios propios y coloca un tiempo suspendido en la historia. Pero también esta voz con-

<sup>13</sup> El hecho de que este «yo» aparezca y desaparezca sugiere la posibilidad estructural de dos voces narrativas. Un examen minucioso del contenido de los carteles de la copia alemana confirma, más que la evidencia de su duplicidad, la justificación de la duda.

duce con mano firme la imagen quebrantando la suavidad verosímil. De este modo, realiza una impostación demasiado visible y brusca al introducir en medio de una sucesión lineal de la narración las imágenes relativas a las clases impartidas por el doctor Bulwer, el discípulo de Paracelso, cuando éstas no mantienen continuidad de espacio ni tiempo respecto al resto, si bien aumentan por su paralelismo la significación del vampirismo presente en otros fragmentos.

Podríamos, en suma, afirmar que el relato ha sido confiado a una voz lo suficientemente humilde y discreta como para no imponerse a cada momento, aunque también lo suficientemente marcada como para conferirle una suerte de alejamiento que lo hace participar a un mismo tiempo de la leyenda y de la verdad histórica. Este desdoblamiento de la narración no es, con todo, un dato fortuito ni marginal, sino el arranque de una extraña sucesión de correspondencias y de voces. En el interior de lo dominado por esa voz, varios relatos, varios documentos escritos, varias voces se dejan oír. El primero de ellos, el diario de Jonathan Hutter, es suprimido como elemento narrativo; no así ocurre con una breve correspondencia entre el hombre y su esposa. Se trata de una carta escrita después de la primera noche pasada en el castillo, la cual, tiempo más tarde, recibirá la muchacha. La concisión ha sido preferida a la multiplicación y la ubicación de esta brevísima carta, en momentos y espacios distintos, contribuye todavía más a cerrar el círculo de correspondencias. El segundo documento en el que la voz originaria da paso a otra está dotado de una importancia mucho mayor. Se trata del diario de a bordo que escribe con celo el capitán del Empusa. En él se revela a los habitantes de Bremen, después de la muerte de aquél, lo acontecido en el barco. Empero es un relato curioso, pues narra desde la exterioridad, desde sus efectos, desde los resultados, aquellos que nosotros hemos tenido la ocasión privilegiada de observar con terroríficas formaciones icónicas: cómo Nosferatu se adueña progresivamente del barco sembrando la muerte a su paso. Y, además, es un relato telegráfico —neutro— y dotado de cronología interna.

Hay, con todo, un relato mucho más misterioso en el film. Es el *Libro de los vampiros*. Su misterio no nace de su contenido; surge, más bien, de su desconocida procedencia. En efecto, este libro aparece por vez primera en la habitación de Jonathan cuando éste pernocta camino de los Cárpatos. ¿Quién lo ha colocado sobre su mesita de noche? ¿Quién lo ha escrito? Este libro, del cual sólo llegamos a conocer algunas frases, se remonta al nacimiento del primer Nosferatu y, sin dilación, advierte de algo, sugiere la latencia del vampiro, insinúa los presagios que captan con rapidez los animales; y, de hecho, la imagen, dócil, responde inmediatamente a las advertencias como con el fin de ilustrarlas o quizá su poder —el de las palabras— es tan poderoso que los signos exteriores se pliegan a su orden. Hay, en suma, una cifra secreta en este texto, capaz de disparar signos, de expresarlos ante los ojos incrédulos de Jonathan. Pero éste no lee los signos que se derivan del libro porque no cree en su discurso. E —insistimos—: no se trata tanto de leer el libro, como de tomar de él la clave que permita interpretar los signos que el paisaje, los animales, los objetos van a proporcionarle en adelante<sup>14</sup>. Sin ninguna indicación adicional respecto a él, este misterioso libro aparece más tarde junto a Ellen. Una frase semejante lo identifica; pese a todo, la muchacha no lo abre por la misma página; a ella no le dice lo mismo este librito. Antes bien, el misterioso autor parece colocarse en su posición y le otorga una nueva clave para interpretar los signos últimos aparecidos apuntándole la posible resolución. O, más claramente, las palabras de este libro expresan la tentación del «sacrificio», la solución a la propagación de la peste, enseñan a la muchacha un nuevo sendero que entrañaría la salvación entera de la ciudad; para conseguirlo debe entregarse el vampiro y retenerlo a su lado hasta el canto del gallo. Por dos veces, la tentación se aproxima a la muchacha, le brinda la clave de lectura: cómo disipar la presencia del vampiro. Y seguimos sin saber de dónde nació esta cifra secreta.

Tal y como los hemos ido refiriendo, las voces que hablan en Nosferatu están provistas de una creciente función poética, van de lo narrativo (el desdoblamiento legendario inicial) a la cifra secreta, de lo literal a lo casi cabalístico, tan denso es el sentido de este último libro que ayuda a leer de manera inversa el universo circundante, a mirar de otro modo, a arreba-

<sup>14</sup> Compárese el uso fantástico de este libro que habla de una imprecisa amenaza con el texto que lee la enamorada en *Der müde Tod*. Si este último poseía todo su valor alegórico al referir el completo trayecto, al imponer una lectura distinta al itinerario emprendido, el de *Nosferatus*, en cambio, una advertencia que contagia. El de *Der müde Tod* nada tiene que ver con la historia narrada; es más, introduce una lectura que impone su plena destrucción material. El de *Nosferatu* no anula el trayecto, porque tampoco es ajeno a él, sino que advierte a los personajes cómo preservarse de estos terrores que son narrativos. El libro de los vampiros está, en este sentido, dentro y fuera de *Nosferatu*; el *Cantar de los Cantares* no sólo está fuera por completo de *Der müde Tod*, sino que trasciende su itinerario hasta lo más abstracto.

tar los signos a su encadenamiento verosímil para explicarlos como síntomas de otra cosa siempre oculta. Mas hay, por último, otro texto en *Nosferatu*. Es una carta remitida por el conde Orlock al agente inmobiliario Knock. Con su iconografía cercana a lo grotesco, pero también rayana en lo inquietante, con su mirada fascinada, luego perdida, este individuo devora con frenesí una hoja repleta de signos extraños y figuras garabateadas. Este texto no parecía sino una imitación rápida de signos cabalísticos. La intervención de un experto en este tipo de escritura ha podido revelar que esta carta «olvidada» de *Nosferatu* está plenamente diseñada en signos cabalísticos repletos de sentido y que concuerdan con una interpretación esotérica de la película.

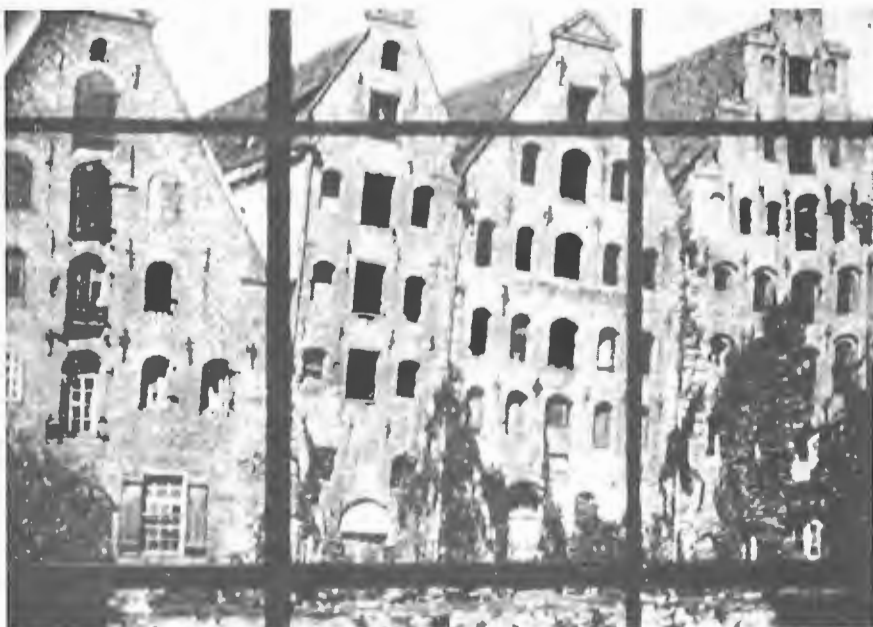
Siguiendo la descomposición que hace Sylvain Exertier <sup>15</sup>, descubrimos hasta qué punto es coherente esta carta con la personalidad de Orlock, este noble cultivado y de gran erudición, que, en clave cabalística, remite una carta en la que expresa los objetivos de su viaje y lo que será el desencadenante de la película. Una cruzada entendida como el ceremonial de la muerte con indicación de los ritos y fechas algo imprecisos de su realización. Una cruzada, pues, invertida por el valor benéfico de la muerte, dado que es el propio *Nosferatu* quien remite la carta y la concibe. Los ejes del torcimiento de la naturaleza están ellos legibles, pero escondidos: el desencadenamiento de la peste, la presencia motivante de una mujer, la exigencia de una mediación que debe ocupar el propio Knock. Todos estos, si reflexionamos un poco, son los núcleos de *Nosferatu*, el itinerario que representa su trama. Pero su expresión es la cifra secreta. Como vemos, el progreso de nuestros dobles ha alcanzado incluso a verse impreso en el más hermético de todos los lenguajes: la cábala.

## Personajes, espacios, imágenes

Como hemos tenido ocasión de observar, la aparente simplicidad de la historia, el curso narrativo, está repleto de pequeñas voces que, agazapadas en los rincones, pueden y suelen hacer estallar sentidos ocultos. Es esto lo que recuerda *Nosferatu* del casi modélico *Caligari*. Pero, incluso aquí, el film de Murnau se revela mucho más críptico, de estructura mucho más oscura y menos evidente. Si *Das Cabinet des Doktor Caligari* era un plegado perfecto de historias complejas, *Nosferatu*, en cambio, exhibe menos su complejidad y, por

<sup>15</sup> Sylvain Exertier: «*La lettre oubliée de Nosferatu*» in *Positif* 228, París, marzo, 1980.

102. *Nosferatu*.



ello, parece más sencilla de leer. Ocurre, además, que esta oscuridad de los relatos inunda pronto a todos los demás ingredientes del film. Los personajes —lo señalamos ya— aparecen doblados como en curiosos espejos. Sin embargo, no basta con decir esto, pues si la dualidad anida en ese conde que es, a un mismo tiempo, noble cultivado y vampiro arrasador, también las dualidades imperfectas son tanto más significativas. Precisamente en ellas se consume el juego de intercambios. Y todo este complejo desplazamiento se realiza en un itinerario sumamente particular. Veámoslo con algún detalle.

Un agente inmobiliario, burgués acomodado, casado con una joven muchacha, realiza un viaje de negocios. He aquí un soporte narrativo de lo más simple e inane. Algo es añadido inmediatamente para otorgar valor a lo más banal: un viaje a un universo anclado en el pasado y recóndito en el espacio. Obtenemos con esta adición significativa aquello que dota a este viaje de todas las características de un itinerario donde el sujeto podrá tal vez reconocerse. Pero dicho reconocimiento no es fácil ni evidente; precisamente por ello habrá de tratarse de un reconocimiento inconsciente. En efecto, Jonathan viaja a un mundo que representa la inversión minuciosa del suyo: del entorno comercial de una ciudad portuaria al marco feudal, de la ciudad burguesa a un rincón perdido de los Cárpatos, donde las leyendas prenden entre las gentes. Si pensamos un instante, no nos será difícil dar con una clave: Jonathan viaja a un estadio anterior y aparentemente ya superado de su propia civilización. Y, efectivamente, lo que va a encontrar a su paso es no sólo algo distinto a lo que ya conoce, sino algo rigurosamente invertido: los objetos adquieren, ante su extrañeza, una incomprendible movilidad, la naturaleza inerte parece dotada de un espíritu ingobernable que le hace agitarse emitiendo signos difíciles de descifrar, la arquitectura gótica encuadra este lugar del pasado, un hombre vive durante la noche y duerme todo el día. No cabe duda de la inversión, pero sobre todo lo importante es que el universo en el que se hunde Jonathan es profundamente significativo, y precisamente lo es en la emergencia de aquellos rasgos que su mundo civilizado ya ha conseguido silenciar. Todo habla allí donde la civilización ha cegado su voz, todo emite signos que en el mundo de Jonathan han sido recubiertos por otros signos para tapanlos. Las puertas se abren solas, los animales presienten el peligro, el lugar destinado a los vivos permanece vacío e inerte. Tanto es así que Hutter es recogido por una carreta que se sumergirá en un vertiginoso trayecto logrado gracias a una aceleración de la imagen que coincide con el paso a través de la selva, representado por varios metros de película negativa.

Demos un ligero paso adelante: ¿no es acaso este universo aquí aludido aquel del cual ha huido la civilización y del que nadie que viva en el interior de la misma quiere saber? Poder de la sangre, animismo, telepatía, el reino de los no-muertos, naturaleza devoradora... Todo esto son fenómenos que el mundo moderno ha excluido tapándolos mediante un discurso racional que no les da cabida y que, pese a no reconocerlos, no siempre logra cegarlos por completo. Cuando fracasa esta represión, emergen, entonces, desde el interior de la cultura, pues ésta se edificó, en realidad, con el fin de liberar al hombre de los poderes de la naturaleza. No podría ser mejor descrita la sensación de lo siniestro tal y como Freud la teorizó apenas unos pocos años antes de la aparición del film. Y, dicho esto, nos hallaremos en mejores condiciones de entender por qué también el viaje de Jonathan como el de la muchacha enamorada en *Der müde Tod*, pero en un sentido radicalmente diferente, puede ser concebido como un viaje interior: porque el universo que visita, independientemente de su credibilidad, saca a la luz lo reprimido. No es Jonathan, pues, el doble de Nosferatu únicamente porque ambos se complementen, ni porque compartan el equívoco amor de una misma mujer. Lo son, sobre todo, porque Jonathan y su mundo han construido la civilización sobre las cenizas del universo de Nosferatu o, mejor, con objeto de tapanlo. En este sentido, el único encuentro a que conduce el viaje es la negrura del reconocimiento inconsciente, la emergencia de lo real bajo la forma de lo siniestro. Un trayecto al pasado de los hombres que gravita todavía tanto sobre el inconsciente, pero que ha sido brutalmente reprimido. Y allí, en este trayecto, todo son signos de otra cosa: no es posible, con los códigos que Jonathan posee, con las claves de la civilización, descifrar nada de este mundo; pero sí, por el contrario, reconocerse en el terror de aquello que no posee nombre porque no



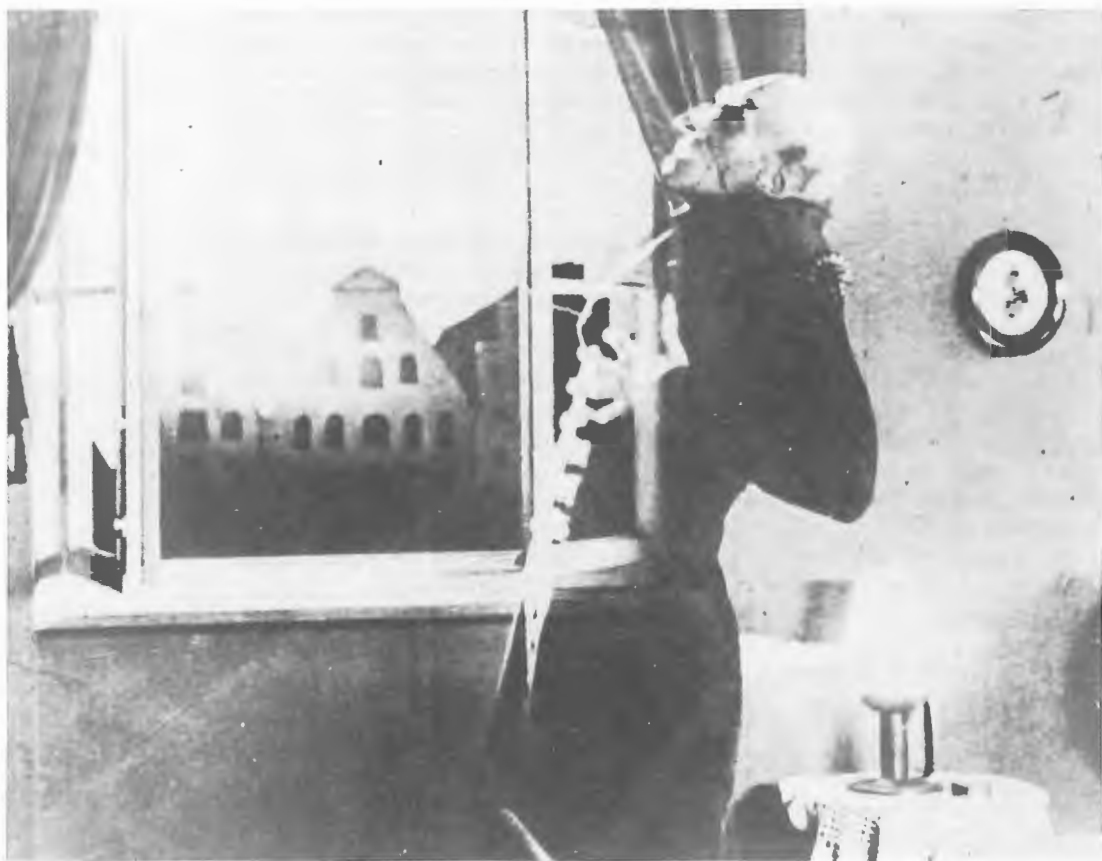
puede ser reconocido. Dicho en pocas palabras: no es Nosferatu el doble de Hutter; sería más correcto decir que éste traspasa las fronteras de aquello que le estaba vedado y, tras ellas, encuentra la devoración y la pulsión de muerte y amorosa en su estado puro, sin regulación, pero que tiene que ver con él mismo.

Y, procediendo así, tal vez nos encontremos en mejores condiciones de comprender por qué los personajes que pueblan Nosferatu remiten los unos a los otros, se reproducen parcialmente en su intersección, crecen fragmentariamente en cuerpos separados de sí mismos en apariencia y expresan con los actos de sus dobles aquello que serían incapaces de emprender por sí mismos. Dos viajes responden al emprendido por Hutter: uno de ellos es su propio regreso; otro, aquél que él mismo ha disparado, el de Nosferatu. Son dos itinerarios caracterizados por actitudes antitéticas: el de Hutter es una batalla, un rescate; enterado y víctima del terror que emana del vampiro, sigue febril sus pasos en dirección a Bremen. El de Nosferatu es, por el contrario, la tan esperada cruzada, constante en su avance, imperturbable, inexorable.

Hay, no obstante, un nuevo factor que diferencia a un viaje de otro: sus procedimientos y su extensión. Porque, mientras el retorno de Hutter está representado con la contundencia de imágenes sólidamente asentadas en su figuración, el de Nosferatu actúa por un continuo desplazamiento. En efecto, Nosferatu queda metamorfoseado durante el curso del itinerario en la tierra maldita de que están rebosantes los féretros, en estos mismos multiplicados, en el agua del río que lo transporta como «terrible fardo» ante el desconocimiento de sus «servidores», en el barco del que se ha apoderado, en el propio mar nocturno que lanza arrebatadas olas contra las playas de Bremen, en las ratas que propagan la peste. Dicho con otras palabras, Nosferatu ejerce sobre todo aquello que le rodea un efecto de contagio. Y es precisamente este mecanismo el que se corresponde con el pensamiento primitivo o salvaje. Este último se mueve —como sabemos— por el contagio y el desplazamiento, por su dificultad —pero sólo desde nuestro punto de vista— a la hora de discernir los objetos. Los ceremoniales primitivos, los ritos de las tribus estudiados por la antropología lo confirman sin lugar a dudas. Pues bien, estos rasgos se revelan también en el discurso icónico de Nosferatu, produciendo inestabilidad de la figuración tanto como inestabilidad de lo representado.

He aquí, por consiguiente, alcanzado el procedimiento que ha desplégado Nosferatu: la analogía. En efecto, el tratamiento que el film hace de sus imágenes y de su montaje responde a las coordenadas del pensamiento analógico, en el cual, lejos de una simbolización distintiva de la realidad, los personajes se parecen porque se contagian, los objetos toman algo prestado de lo humano, la arquitectura y el paisaje respiran porque nada en ellos es plenamente diferente y, por ende, su identidad es confusa. Hay, así, una irradiación metafórica que cubre el espectro entero de la película y cuyo eje central es el personaje de Nosferatu, pero no se reduce tampoco a él. La contaminación de todos los espacios responde precisamente a esta idea del pensamiento primitivo, como nos enseñó la antropología. Y, así, descubrimos el animalismo vampírico de Nosferatu en las moscas que ingiere Knock, del mismo modo que advertimos una prolongación de la figura filiforme del vampiro en los arcos góticos que lo rodean por doquier. Ahora bien, si lo analógico ha despertado con la cruzada de Nosferatu, es la metáfora su procedimiento de expresión privilegiado y el rápido proceso de su extensión, de la contaminación de todo el espacio civilizado, urbano, se consumara con ayuda de un engranaje musical.

He aquí dos precisas metáforas para expresar lo anterior: la emergencia de este mundo basado en la animación de lo inerte, en los poderes de la sangre y en la contaminación sobre un universo civilizado en el cual todo resto de devoración ha sido minuciosamente forcluido se expresa idealmente con la metáfora de la peste; una epidemia que, en el fondo, procede más del propio pasado que de otro lugar distante, más de lo reprimido que de lo ajeno. O, más bien, exactamente de lo ajeno si se le otorga a este término su valor etimológico: aquello que tiene que ver con el otro y, por tanto, constituye la identidad de lo uno en su intercambio. La otra metáfora aludida es la musical, pues aquí se trata de un despliegue de crecimiento que define el proceso de contaminación; partiendo de unas notas que se suspen-



103. Nosferatu.

den en las tónicas de los acordes, el tema va girando hasta embarcar a toda la orquesta, hasta tornar el tema básico omnipresente en todas las tonalidades y registros.

### Un universo metafórico

El universo metafórico, éste que representa el discurso del pensamiento analógico, se caracteriza por su inestabilidad. Huye de lo preciso o, mejor, se escabulle de él, no le permite la fijeza, pero también se resiste a una reducción alegórica. Es justamente esta diferencia entre la metáfora y la alegoría lo que separa a Nosferatur de Faust o de Der müde Tod. Todo en estos últimos es legible a un segundo nivel que borra el más concreto y preciso; nada, por contra, puede borrar el sentido literal de las imágenes de Nosferatu: como una serie de imágenes que desplazan su sentido de unas a otras, tornando precario aquello que aparentemente designan. Las imágenes se relacionan por sus semejanzas y se contagian unas a otras. Veamos algunos ejemplos.

Hutter ha emprendido su viaje. Por fin ha llegado a un albergue donde decide pasar la noche. Un plano de paisaje aparece a continuación. Es la caída del sol. Pero, por extraño que parezca, se trata de un campo vacío. Ningún personaje hay representado en este lugar, sino unos arbustos, unas montañas y un cielo envolvente. Y, sin embargo, no es un plano cualquiera: la cámara describe una lenta panorámica de izquierda a derecha ofreciéndonos esta vista del paisaje desantropomorfizado. Mucho más adelante, la cruzada del vampiro se

ciérne sobre la ciudad. Impulsado por el potente soplo del vampiro, el barco llamado Empusa se dirige inexorable a Bremen. Un campo vacío aparece a continuación: tras un plano de la proa del barco apuntando hacia la izquierda, un iris se cierra sobre las argentadas olas que avanzan hacia la playa, todas dotadas de una fantasmagórica iluminación. Ninguna función narrativa poseen estos encuadres. Mas si algo nos lo hace observar con intensidad, si los encontramos repletos de espesor ¿no se debe acaso a aquello que revelan sin mostrar? En efecto, no en vano otro plano muy semejante aparecerá un poco más adelante: el vampiro, el barco, el agua...

No sólo es el paisaje lo que aquí aparece. Knock lee la carta remitida por Orlock de la que ya hemos hablado más arriba. Su mirada apunta hacia un lugar indefinido. Acto seguido, un plano general muestra unas casas semiderruidas. La imagen se halla entonces atravesada por las barras de una ventana. Es un plano netamente subjetivo. Hay algo, pese a todo, en esta arquitectura que excede lo representado, algo que está en el secreto que porta la mirada que la contempla, algo, en suma, que se construye como intervalo entre el plano anterior y éste. En el cruce de estas imágenes algo se nos escapa, algo se da a leer como metáfora imprecisa de una convergencia difícilmente expresable con otros términos. Otro instante crucial. Un cartel señala que Hutter ha atravesado el puente. Antes de que aparezca el coche que lo conduce en su infernal carrera por un universo invertido, vemos la negra silueta de un castillo encaramado a la cima de un peñasco. Sus formas parecen casi humanas y en la imagen apenas puede distinguirse el castillo de la propia montaña y los árboles que lo rodean, tan acen tuado es el contraluz.

## Contigüidades y distancias franqueadas

Hemos tropezado constantemente con códigos cifrados, con un pensamiento primitivo de sesgo analógico, hemos visto cómo la figuración de los planos de Nosferatu no agota su sentido, sino que, por el contrario, hay una inestabilidad y exceso en muchos de ellos, así como un tenebroso cruce que edifica sentidos imprecisos en el intervalo de algunos planos. Es todo esto algo que no puede ser resuelto simplemente como la presencia de una metáfora ligada al vampiro, puesto que implica unos principios del montaje más generales que lo reductible a una función narrativa. Así pues, en un film que cuida al detalle la continuidad de las suturas, en el cual el espectador se encuentra perfectamente orientado respecto a los espacios y los tiempos, llama la atención el uso medido de suturas cuando éstas no responden a la continuidad evocada, sino que surgen de imprevisibles analogías entre espacios y tiempos distintos.

Knock ha leído la mencionada carta. Levanta la vista, su rostro se pierde en la ensoñación, sus ojos apuntan hacia un lugar indeterminado no formalizado en contracampo alguno, un lugar que sólo la metáfora podrá designar. Poco más tarde, con la carta descifrada por entero, el gesto vuelve a repetirse. En otra ocasión, cuando Hutter vive su frenética carrera hacia el universo desconocido, su mirada se abisma en un horizonte igualmente irrepresentado. O, también, Ellen sufre el comienzo de un trance. Su mirada se pierde en un fuera de campo que jamás podremos concretar. En realidad, este plano figura a continuación de la amenaza que precede a la primera agresión de Nosferatu sobre su marido. Todas las miradas mencionadas se dirigen hacia un espacio situado tras la cámara, pero ninguna de ellas viene acompañada de contracampo. El terror, los estados segundos, la abstracción mental, éstos constituyen tres claves narrativas que permiten sugerir un espacio de coincidencia cuya exacta figuración jamás será presentada ni visualizada.

Pero esto no es todo. si hay diversas miradas que apuntan hacia lugares irrepresentados, también Nosferatu pone en funcionamiento el recurso inverso: la sutura, el engarce entre dos espacios que sabemos separados, incluso distantes entre sí. La primera agresión del vampiro sobre Hutter está a punto de consumarse. Ellen se levanta de su lecho en estado de trance. Una sombra se ciérne, cual alimaña, sobre el aterrorizado marido. La muchacha, en el plano contiguo, con los ojos muy abiertos, grita de terror con sus brazos extendidos hacia la



104. Nosferatu.

izquierda. Un cartel. Un campo casi vacío expresa la consumación de la agresión y, acaso, un ligero paso de tiempo. Desde la oscuridad, en el plano siguiente, se alza la silueta gótica de Nosferatu describiendo una curva hacia la derecha. Acto seguido, vemos de nuevo a la muchacha con sus brazos implorantes. Haciendo perfecto *raccord* con esta mirada, Nosferatu continúa su desplazamiento hacia la izquierda. Un intercambio de miradas se ha producido: una alianza, un pacto siniestro, se ha sellado con esta mirada doblemente devoradora —porque el personaje interpuesto ha sido quien ha perpetrado la devoración y por la dimensión brutal de esta mirada—, un pacto terrorífico, sin que la conciencia cuente en el hecho nada más de lo que la verosimilitud espacial lo hace. Lo que sigue no nos habrá de

decepcionar: el pacto de Nosferatu con Ellen está plagado de ecos imaginarios (sadismo, masoquismo, pulsión de muerte, amor devorador, destrucción). Ninguna duda, por tanto, nos puede caber cuando el viaje emprendido por el vampiro corresponde con otro momento de sonambulismo de la chica. El barco, a bordo del cual ya ha impuesto su ley Nosferatu, queda sólo representado por su proa dirigiéndose a la izquierda del encuadre. En el plano siguiente, Ellen, en la terraza de su casa, reencuadrada por las blancas puertas y con su vestido de noche virginal, extiende nuevamente sus brazos hacia el lugar opuesto, haciendo *raccord* de dirección con el plano anterior; «El viene —dice—: he de ir a su encuentro». La ambigüedad, con todo, se impone aquí ya que vemos interponerse inmediatamente otro regreso —el de Jonathan—, con lo cual la equivocidad de la conexión se hace mayor. No en vano, Ellen teje, absorba, una tela en donde se lee *Ich liebe dich*. ¿A quién va destinada?

¿Qué ocurre, para confirmar la sistematicidad de lo que decimos, cuando Ellen toma la determinación de «sacrificarse»? Plano frontal de una ventana. La imagen, dividida en nueve fragmentos por el cruce de varias barras horizontales y verticales. La mayor parte de los cristales están rotos. Es la casa derruida que Nosferatu ha ocupado. Agarrado a la ventana, la silueta oscura del vampiro, con su rostro lívido y su cráneo blanco bien iluminado. Su mirada expectante, sus dientes afilados. Plano siguiente: en un lecho blanco, rodeada de oscuras cortinas, duerme Ellen. Repentinamente, como azotada por un escalofrío, da un terrible salto. Ha presentado que alguien está velando su sueño, ejerciendo un siniestro magnetismo sobre ella. De nuevo el vampiro mira fijamente al frente, aunque sabemos que físicamente no puede ver nada de lo que hemos descrito. El cuerpo de la mujer se contornea a medio camino entre la delectación erótica y el sufrimiento, pero, en todo caso, con el sentimiento de que hay algo más de fuerte que su voluntad en juego. Acto seguido, la veremos abrir las ventanas ofreciéndose al vampiro, allanándole el camino y cediendo a las pulsiones de aquél tanto como a la tendencia erótica que pugna por aflorar desde el interior de esta mujer. Hecho esto, el final se dispara.

Henos, pues, ante un espacio al que apuntan los estado de terror y la abstracción mental; unos espacios que, pese a su distancia en la ficción, provocan cortocircuitos. Hay, sin duda, algo irrepresentable en Nosferatu. Sería cómodo y sencillo decir que es la figura misma de Nosferatu, del vampiro. Esto nos evitaría problemas de inestabilidad. Sin embargo, no hay razón alguna para que el vampiro sea evitado. Más de cincuenta planos de la película atestiguan que este personaje es frecuente en el film. Cuando, sin embargo, no puede ser representado es en los momentos circulares en los que va adueñándose de todas las cosas, en los instantes en que se muda en lo líquido, lo animal, lo inerte. Y no puede ser representado justamente porque todos estos objetos, animales o estados de los demás personajes no dejan de ser lo que parecen por la presencia de Nosferatu, sino que anuncian a un tiempo su contagio y el universo inestable en el que viven. Estos elementos se tiñen de algo extraño a ellos, algo que vive en ellos sin por ello deshacer su figuración ni su apariencia ni tampoco desmentir, en gesto alegórico, su materialidad. Y es que, insistimos en ello, hemos ingresado en un universo regido por la analogía; la metáfora construye su inestabilidad y la música le sirve para desplegar su dominio.

## Exceso pictórico y barroquismo: el espesor del signo

Acaso no exista en toda la historia del cine una expresión tan soberbia del material pictórico como descubrimos en *Faust*. Si su tendencia primera responde a este estilo U. F. A., tan desmedido y monumentalista, si incluso el tratamiento que Hans Kyser y Murnau hacen del mito de Fausto resulta dudoso por muchos conceptos, no cabe la menor duda de que el aspecto compositivo adquiere en este film, último realizado por Murnau antes de su visita a Hollywood, unas cotas, más que altas, desmesuradas. Y, tal vez, esta palabra sea más acertada y exacta de lo que parece a simple vista, pues no es tanto una hipérbola en sí cuanto alude a una verdadera hipérbola de la pintura. En un sentido estricto, *Faust* es un ejercicio de

<sup>16</sup> Puede consultarse el minucioso estudio realizado por Eric Rohmer y que constituye su tesis doctoral: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, París, U.G.E., 1978. En este trabajo, Rohmer pasa revista a muchos ejemplos, al tiempo que investiga las relaciones de fuerza en el interior de los encuadres y el dinamismo de los personajes. Las necesidades de equilibrio de nuestro libro nos impiden —como ya expresamos al comienzo— penetrar en detalles intertextuales que serían, por otra parte, de nuestro máximo agrado. El análisis de Rohmer es muy riguroso y nos exime de esta tarea con creces. Sólo cabría insistir en que aquello que él denomina «espacio arquitectónico» del film está, en realidad, resuelto de modo marcadamente pictórico. Tal idea puede ser verificada extensamente en los fragmentos transcurridos en la ciudad natal del sabio, cuando su juventud le ha sido devuelta.

<sup>17</sup> Este viaje aéreo, de larguísima duración y majestuosa concepción, parece haberse inspirado en otro mucho más primitivo y funcional que ideó Lang para el episodio Chino de *Der müde Tod*. Nos

barroquismo, tanto más violento desde el punto de vista espectacular cuanto que procede por contradicción con las necesidades de la lectura cinematográfica. Cada encuadre de esta película está concebido, compuesto y ordenado como si de un cuadro se tratara, causando su necesario acabamiento, su desaparición de la visión, una sensación de pérdida. Nada más opuesto a la lógica cinematográfica, entonces, que esta tendencia a detenerse. Sin embargo, en el extremo opuesto o, mejor, como la otra cara de la moneda cabe reconocer que todos los significantes de Faust se encuentran precisamente hipertrofiados, han sufrido un crecimiento desenfrenado que puede producir, igualmente, la decepción por hastío. En este hecho se dibuja, por tanto, lo cancerígeno del exceso: nada puede ser correctamente legible en Faust porque, en particular, las primeras secuencias del film (y acaso también las últimas) han sido construidas por el ojo de un pintor.

Y la sistematicidad con la que sucede lo anterior no puede dejar de producir cierta extrañeza. Desde luego, no nos son desconocidas referencias pictóricas en el séptimo arte. Si dejamos de lado su constancia en la obra de, por ejemplo, Dreyer o Eisenstein, en el mismo interior del cine alemán son tan frecuentes que nos ayudaron a concebir, en un primer momento, nuestro modelo hermético-metafórico. Sin embargo, poca veces se ha practicado tan radical exclusión de las fuentes narrativas e iconográficas populares o de otra procedencia y se ha escogido la senda pictórica aun en detrimento notable de lo arquitectónico. La plasticidad de Faust, repleta de referencias y citas a telas de Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio, Vermeer, pero también, aunque en menor medida, a Altdorfer o a Kaspar David Friedrich y otros, ilustra, incluso en sus preferencias, un mundo de la luz, de los significantes primarios, anterior en el tiempo al mundo de las formas <sup>16</sup>.

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

El cuerpo central de Faust, al menos el fragmento que nace en la corte de la duquesa de Parma, tiene mucho de film de trajes. Sabemos que el cultivo e influencia de dicho género durante los primeros cuatro años de Weimar fue abundante y que muchos films que nada tenían que ver con él acudían, aunque fuera momentáneamente, a introducir sus tópicos. Pues bien, Faust no lo olvida: por medio de un lujoso viaje aéreo alrededor del mundo subido en la capa de Mefistófeles, Fausto arriba a un ambiente de este estilo para sembrar la destrucción a que su optimismo demoníaco de segunda juventud le insta <sup>17</sup>. Y, presor en esa ciudad de predecible decoración, Faust introduce una insólita animación del encuadre, en las antípodas de la planificación teatralizante propia del género, una profusa movilidad de los personajes, un uso de oblicuidades de cámara apoyadas en una profundidad de campo acusada y una figuración rebosante de contrastes cromáticos. Es claro, entonces, que la matriz escénica del film de trajes ha quedado abolida, dejando en su lugar un encuadre dinámico y la sucesión de unos puntos de vista en franca contradicción con la frontalidad. Sobre esta concepción móvil del espacio, Murnau añade el valor de la iluminación: procedente de hogueras, tamizada por el humo y complicada por el uso de focos indirectos y cruzados, el baño de luz característico del film de trajes, incluso del más logrado de entre ellos, da paso a

un resquebrajamiento de cualquier iluminación que recuerde al teatro. Y, en el centro del espacio construido, aparece el maléfico regalo que un criado presenta a la duquesa por encargo de Mefistófeles: una bandeja con un fruto cuyo destello resulta insoportable a la vista, y que provoca el encantamiento de los personajes.

Retrocediendo ahora ligeramente sobre nuestros pasos, hemos hablado poco más arriba de intertextualidad pictórica. No carecería de interés poner de relieve las continuas referencias que Faust hace a planos extraídos de otros films. Cuando esto sucede, descubrimos con facilidad el gesto decisivo, profundamente coherente con la densificación y manierismo señalados: allí donde otros films componen con primor sus encuadres, Faust los cita y los espesa por la vía pictórica hasta hacerlos rebosar. Es lógico que así sea esto si consideramos que la concepción plástica del film es, en realidad, resultado de su tratamiento hermético del encuadre y tal exceso podía igualmente posarse en planos de películas anteriores de la pantalla alemana para operar sobre ellos el mismo giro. No nos importa especialmente, ni es relevante desde este punto de vista, que exista conciencia o no de todas estas referencias: lo que no ofrece duda alguna es que la intensificación permite explicar estos planos como una manifestación manierista consistente en un doble ejercicio: citar y espesar el significante. Un ejemplo podría ilustrarlo con cierta claridad. Se trata de la presentación de Fausto en su gabinete, lograda en dos tiempos. Por la densidad de su rostro barbudo, por el emplazamiento de la cámara y la escala adoptada, recuerda la presentación del rabino Löw en su gabinete de *Der Golem, Wie er in die Welt Kam*, que ya fue comentada más arriba. Sin embargo, allí donde la densidad del rostro de Löw nos hacía reconocer un plano hermético, el de Fausto presenta una hipertrofia netamente pictórica. Su punto de partida es *El mago*, cuadro de Rembrandt. Pero, a diferencia de la tela, en lugar de proceder la luz de la ventana, viene del globo brillante de fuego o de los libros, denunciando, así, por encima de la cita, el origen infernal del conocimiento de Fausto que le llevará al demoníaco pacto. En consecuencia, si la referencia al film de Wegener es útil y justificada —que sea consciente posee menos interés desde este punto de vista—, la densidad que le imprime la superposición plástica rembrandtiana y, además, la transformación —esta sí, evidente— de los procedimientos de iluminación fundamentales, por otra parte, tanto en Rembrandt como en Murnau, forman una plástica cuyo desciframiento exigiría la completa detención de la proyección<sup>18</sup>.

## En el principio fue la luz

Y de ella —podría añadirse— se desprendió la sombra. Y esta idea nunca sería más válida que al hablar de Faust. La materia con la que el pintor construye su universo es, sin duda, la luz. Con ella, en particular, trabajan los contrastes de Rembrandt, las violencias tenebrosas de Caravaggio, la suavidad cromática de Vermeer, pintores evocados tantas veces en esta película. Pero también con la luz, y acaso en un sentido más literal, se hace el cinematógrafo. Por esto, la luz de la que hablamos es a un tiempo pictórica y cinematográfica. Pero lo es, de hecho, en un sentido todavía primitivo, en formación, antes aún de haberse constituido la forma. Pues el prólogo con que se abre Faust se inscribe precisamente donde nace esta separación, incluso relata con exactitud la pugna entre la luz y las tinieblas cuando sólo de pinceladas se trata, cuando la figura —cualquier figura— no ha sido todavía concebida. Precisamente éste es el trasfondo sobre el que se construye la alegoría de Faust. El éxito de Murnau consiste en lograr mediante el arte de la luz —el cine— una referencia pictórica capaz de dar cuenta de una alegoría de las tinieblas.

Una suerte de teratología medieval abre, pues, Faust. Pero antes, distintos haces de luz combinados aleatoriamente con la oscuridad surcan un espacio en el que ninguna forma se perfila todavía. Poco a poco, el caos deja paso a unas siluetas que emergen de la buena distribución de la luz. Son las imágenes de los cuatro jinetes del apocalipsis que avanzan a la grupa de sus caballos. Frente a ellos, un círculo irradia potente luz en todas las direcciones del encuadre. A medida que los caballeros se aproximan y el foco va intensificándose hasta

tropezamos, de este modo, con una intensificación muy curiosa que —como veremos en seguida— habrá de ser sistemática.

<sup>18</sup> Pueden compararse las dos miradas que se vierten sobre Fausto de modo casi correlativo. En la primera, la del arcángel, el plano posee una equilibrada composición, de acuerdo con la imagen que se nos ofrece de él: sabio, predicador del bien. La segunda, precisamente la que acabamos de comentar, obedece a la respuesta de Mefistófeles al arcángel y apunta el carácter demoníaco a través de la figuración. Nada ha quedado, en consecuencia, confiado al azar.



105. Faust.

inundar a estos evangelistas de la muerte, entrevemos una terrible figura asimilada a una montaña: Mefistófeles. Con su larga capa de alas desplegadas e iluminado por las luces procedentes de la izquierda, extiende ceñudo su garra. Y, en seguida, se impone un foco hiriente en el mismo horizonte, rodeando a otra figura resplandeciente. Es el arcángel: la luz lo circunda y, además, emana de él mismo, de su propio cuerpo. Alzando su espada con majestuoso alarde, da el alto al príncipe de las tinieblas. Este último reclama su poder; el ángel se lo deniega. He aquí, en este enfrentamiento, habilitados prácticamente la totalidad de ejes opositivos por los que se rige la imagen cinematográfica: la frontalidad con que es filmado el arcángel se opone a la oblicuidad con la que ha sido captado Mefistófeles; frente al blanco puro y reluciente del primero, se destaca el contraste profundo, las zonas de sombra y la oscuridad del otro; frente a su consideración como fuente de luz <sup>19</sup>, Mefistófeles se convierte en receptor de la misma, pues la absorbe y, a la postre, la elimina; mientras el arcángel mira orgulloso al frente, el rostro de su oponente se cubre con su garra; y, por último, el gesto torvo de Mefistófeles evoca por la rugosidad de su cuerpo y sus alas, lo matérico y espeso, mientras el arcángel parece incopóreo. Inmediatamente, en un plano posterior, este contraste adquiere una forma privilegiada y del mejor gusto compositivo de Murnau: en profundidad de campo vemos a ambos personajes frente a frente. Cada uno de ellos aglutina todas las características anteriores y, en consecuencia, entre ambos llenan hasta los topes del encuadre. En un rincón, a la izquierda de éste, la figura negra de Mefistófeles, con sus alas torcidas y negras cual pájaro de presa, mira hacia arriba (nuevo parámetro en funcionamiento); en profundidad de campo, el arcángel ocupa la práctica totalidad de la imagen y, sobre todo, el centro del encuadre. Señala al enemigo con el dedo y define su superioridad por sus posiciones respectivas.

Pues bien, de esa luz nace Fausto, el hombre, apuntado por el arcángel como modelo de bondad; de estas tinieblas también nace Faust, el relato, por cuanto Mefistófeles descará invertir el deseo del personaje a fin de ganarlo para su causa. Sencillo como estructura, el movimiento inaugural de Murnau, su operador Carl Hoffmann y sus decoradores Robert Herlth y Walter Röhrig, se sitúa en el límite formativo del cine y del espacio: la luz. Y, desde allí, acogerá y dará cuenta de una alegoría y de un mito.

<sup>19</sup> Es curioso y conviene retenerlo: el arcángel no está iluminado potentemente desde fuera, sino que él mismo es portador de la luz y, en consecuencia, la irradia sobre todo aquello que entra en contacto con él.



Más tarde, transcurrida la aventura, agotada la trágica segunda juventud de Fausto, éste, que ha entregado su vida a Mefistófeles a cambio del amor de una mujer a la que ha llevado a la perdición, se encuentra ante la hoguera en la que va a consumirse por su culpa su amada. Pronuncia su nombre y en medio del sufrimiento y a través del rostro ajado del anciano, Gretchen reconoce a su Fausto en un bellísimo *flow* filmado en sobrecimpresión. En las alturas, vuelven a enfrentarse las fuerzas primitivas: Mefistófeles y el arcángel. El éxito del demonio ha sido desmentido, su victoria anulada, por esa palabra que surca los espacios: amor. He aquí, entonces, la palabra «Liebe» surgiendo por completo de la luz, siendo ella misma luz. Ante ésta, la negra silueta de Mefistófeles queda cegada. Es de este modo como un elemento narrativo y simbólico tan trivial germina con ayuda de uno de los más complejos problemas significantes que pueda afrontar un cineasta.

## El sistema de Faust

Lo hasta aquí expuesto puede dar lugar a una confusión en la que no desearíamos bajo ningún concepto sumir al lector. Hemos insistido hasta tal punto en los valores plásticos de la película, en el trabajo con sus encuadres, en el uso de un sinfín de referencias pictóricas, en la transformación forzamiento o perversión de tantos otros planos del cine alemán, en la recreación de las atmósferas, en el congelado de cada plano, que el lector podría legítimamente considerar que los valores formales del film se limitan a una plástica hierática, por lograda que ésta sea. O bien, lo que es lo mismo que Faust responde a una concepción muy cercana al modelo hermético-metafórico. Sin que pueda negarse la correspondencia de la densidad analizada con dicha característica del modelo así denominado, no haya en Faust restricción alguna que limite su campo de acción a una cerrazón del encuadre, como tampoco hay correspondencia metafórica entre los distintos elementos de la narración. Antes bien, y sin detrimento de estos valores formales, el film da muestras más que sensibles de una hábil utilización del montaje, combinándolo en ocasiones con la congelación de los encuadres y, en otros, edificando también espacios móviles.

De acuerdo con algunas de las precisiones hechas por nosotros más arriba, nos encontramos con un tratamiento muy dinámico del espacio. Por una parte, los planos están animados por calculados movimientos de su interior; en efecto, los personajes, los objetos, parecen tener diseñadas sus líneas de fuerza de modo que la preferencia por los emplazamientos oblicuos queda justificada por la complementariedad entre dichos movimientos perpendiculares a cámara y aquellos que tienen lugar en profundidad de campo. Varios ejemplos de ello son detectables en las predicaciones del sacerdote apocalíptico. En primer plano aparece el personaje ostentando una cruz, filmada en escorzo. Al fondo, entre brumas, humo y contrastes lumínicos, se descubre a los fieles escuchándole. Idénticamente, durante las procesiones de estos atribulados ciudadanos, el uso de reencuadres a través de arcos no va en detrimento de la dinámica de los personajes a lo largo y ancho del campo. Y, en estas mismas situaciones, Murnau no se recata lo más mínimo en el empleo creativo de bruscos contrapicados que hacen todavía más amplio un plano en movimiento.

Por otra parte, la movilidad se logra idénticamente por la activa intervención del montaje, por la combinación de planos según un régimen rítmico y un uso eficiente del *raccord*. A tal principio obedece el desplazamiento de Gretchen a través de los distintos espacios hasta desembocar en el gabinete de Fausto. Podría, sin embargo, dar la impresión de que lo dicho con anterioridad —la hipertrofia plástico-pictórica— y el dinamismo del montaje y animación de los planos casan mal juntos, que sólo una desmembración del film en varios segmentos autónomos justificaría su alternancia, pero jamás haría factible su integración. El fenómeno es, desde luego, sumamente complejo y, por ello, su análisis promete precisiones y matices nuevos. Para ello, nos detendremos en el estudio de una secuencia en la que todos estos factores actúan, por supuesto en contradicción, pero de un modo altamente productivo. Nos referimos al comienzo de la actividad destructora emprendida por Mefistófeles.



106. Faust.

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

En el plano siguiente, la imagen está estructurada en acusada profundidad de campo. Se trata de la feria de la ciudad (de nuevo —como en *Caligari*— una feria). En primer plano, un saltimbanqui actúa ante las gentes; al fondo se agitan otros personajes. En la líneas de profundidad, un titiritero se lanza desde una suerte de liana atravesando oblicuamente el encuadre, entrando y saliendo alternativamente de campo. Sigue un equívoco *raccord* en el eje, también en acusada profundidad de campo. Otro emplazamiento de cámara, a continua-

ción, parece marcar una distancia de 90° respecto al anterior. En primer plano, contemplamos una representación de sombras chinescas, mientras, en el fondo, el escenario presenta a unos actores en movimiento, tal vez representando alguna pantomina. Por todos lados, el dinamismo de los personajes es incesante. Nuevo cambio de plano: la cámara da la sensación de haber retrocedido; sin embargo, es difícil decidir al respecto, ya que el eje del plano anterior parece haberse invertido. Así pues, en los planos de la feria descritos hasta aquí queda clara, en primer lugar, la acusada movilidad de los personajes, deslizándose continuamente por el encuadre; en segundo, la sugerencia de todas las líneas posibles como esquemas de movimiento (la línea oblicua, la profundidad, la lateralidad); en tercero, la preferencia por emplazamientos oblicuos de cámara y el gusto por la profundidad de campo, siempre realzada por el uso de objetos en primer plano <sup>20</sup>. Todo esto refuerza la idea de un dinamismo completo de la imagen que parece contradecir la señalada tendencia pictórica.

Y justo en este instante recuperamos el emplazamiento inicial de cámara, este plano general trucado antes aludido. En este inmenso espacio vacío que parece dejar desvencijada la ciudad, surge en sobreimpresión una rotunda imagen que ya nos es conocida: Mefistófeles. Gigantesca, negra, despliega sus terribles alas cubriendo sus tejados, sometiénola a su dominio. Su cuerpo, entonces, aparece como una prolongación oscura de la flecha gótica que seccionaba el encuadre y cuya blancura queda todavía más realzada. El ala derecha completamente desplegada, la izquierda recogida. Cual sábana mortuoria que cubre la ciudad, esta figura desatará muy pronto su poder maléfico. Si en el plano siguiente volvemos a la feria, donde las gentes, ajenas al peligro que les acecha, continúan su diversión, el inmediatamente posterior, de nuevo localizado en esta posición, presenta un gesto determinante: el soplo del ángel de las tinieblas propaga un humo negro sobre la ciudad. Será la señal de alarma: apenas se extiende la humareda, el titiritero cae muerto y la voz «peste» comienza a correr de boca en boca. Un viento huracanado se desata y la muchedumbre se agita en todas las direcciones. El caos que sigue da lugar a unas imágenes en perpetuo movimiento. Componentes del plano y montaje parecen ponerse repentinamente de acuerdo para sumergirnos en el torbellino, en el frenesí. Más tarde, como demoníaca sanción del desastre y de su autoría, volverá a aparecer este plano general. E, incluso, durante la plegaria del predicador, su mirada lanzada hacia los tejados de la ciudad tropieza con el gigantesco rostro de Mefistófeles en sobreimpresión. El escalofrío recorre, pues, todos estos significantes. Es legítimo cuestionar el exceso pictórico, el tratamiento del tema y las claves narrativas del film, pero también es necesario señalar que no existe significativo que no haya sido movilizado por Murnau y ello, tratándose de los más contradictorio en apariencia, presenta un verdadero despliegue formal.

## El texto en clave y la invocación diabólica

No podríamos, después de todo lo analizado en estas páginas, dejar de dedicar nuestra atención a un rasgo narrativo que fue moneda corriente en los recovecos y desdoblamientos del modelo hermético-metafórico: ese textito que a menudo contiene la clave simbólica con la que puede interpretarse el film completo. Pues bien, como si a estas tan avanzadas alturasuviésemos que volver la vista en esa dirección, Faust no ha olvidado colocar un libro del cual depende la estructura del film y al que, a fin de cuentas, confía la misión de actuar como impulsor del relato. Es éste el texto que permite a Fausto interceder por las gentes que llaman desesperadas a su puerta y evitar la propagación de la peste y la destrucción que asola a su pueblo. Un texto, entonces, de las mismas características estructurales que aquél que leía en busca de enseñanza para salvar a su pueblo el rabino Löw en *Der Golem*, también como el que leía sin descubrir su significado alegórico la enamorada de *Der müde Tod* o como el que servía para tantas interpretaciones y comportamientos en *Nosferatu*, o incluso el que explicaba el surgimiento del delirio del doctor Caligari, así como otros que son aludidos en este libro.

En el caso que nos ocupa ahora, no obstante, y coherente con las pautas de comporta-

<sup>20</sup> Esta sí es una constante irrenunciable en la obra de Murnau y no sólo en un film de tendencia pictorizante, como es *Faust*, sino también en otros provistos de un dinamismo del montaje mucho más notorio (*Der letzte Mann* o *Nosferatu* son buenos ejemplos).



107. Faust.

<sup>21</sup> Respecto a la notación de los planos, las secuencias y las diferencias entre las copias disponibles de *Faust*, puede consultarse el minucioso trabajo de fijación realizado por Eric Rohmer y publicado en *L'avant-scène du cinéma* 190/191, julio-septiembre, 1977. Para lo que se refiere a este fragmento, pp. 14 y ss. Como ya hemos repetido en varias ocasiones y venimos practicando a lo largo de todo el libro, no hacemos depender nuestro análisis de un montaje estrictamente fijado, pues éste sería hoy por hoy hipotético.

miento general que venimos advirtiendo en *Faust*, Murnau no puede evitar el tratamiento hipertrofiado de esta instancia, aun si las necesidades narrativas de las que arranca no lo exigen. Dicho de modo más claro: no responde la inscripción del texto aquí aludido a inestabilidades ni contagios narrativos. Si bien este texto está en el origen del relato, nada del sistema especular que en otras ocasiones abría el universo del delirio tiene lugar aquí. Y, con todo, Murnau dota a estos fragmentos de una violencia plástica y luminosa exagerada. Examinémoslo con el debido detalle <sup>21</sup>.

La muerte reina en la ciudad dirigida por la mano despiadada de Mefistófeles. La imagen rebosa humo, luces contrastadas, reencuadres. Su objeto son los entierros, las arrebatadas plegarias. Fausto —nos indica un cartel— no cesaba de orar a Dios. Pero en vano. Su mirada se tropieza entonces con un libro: «El lamento —lee en él— se extendía por todo el país de los egipcios». Primer plano del libro, abierto y colocado por el azar ante los ojos del sabio. Un dibujo lo acompaña. sigue leyendo: «Tú, Señor, mi Dios, eres misericordioso y tu bondad infinita». Primer plano de Fausto. Tras él, el fuego alza su potente llama. Irritado, sumido en la impotencia, estas palabras apenas son ante sus ojos una cruel mentira, una expresión de burla. Presa de una ira creciente, Fausto lanza al fuego todos los libros que posee. Las llamas dominan la escena y el rostro de Fausto aparece bajo una expresión hasta ahora desconocida. Las gentes le suplican mientras este santo varón asiste impotente a la muerte, consciente de que la sabiduría, a la que dedicó su vida entera, no posee ningún valor. Entonces, se encierra de nuevo en su gabinete de trabajo.

Infinidad de volúmenes aparecen apilados sobre las mesas y junto a los muros, acolchando un recinto entregado a la ciencia. Más allá de la puerta, Fausto oye los lamentos provocados por la muerte que está arrasando la ciudad. Una vez más, el sabio pugna por desprenderse de todos los utensilios de su falsa e inútil ciencia humana.

Es entonces cuando repara en una cruz situada sobre un libro. La imagen, borrosa, se torna diáfana cuando Fausto se aproxima. Y, como por encantamiento, su mirada se tuerce hasta encontrar a su paso otro volumen abierto, cuyas hojas movidas por el viento van pasando hasta detenerse en una. Hay allí un mensaje escrito, colocado por un nefando, pero esperanzador, destino ante sus ojos: «Si deseas invocar —lee— al señor de las tinieblas para que te ayude y te conceda todo el poder y la gloria de este mundo...». La mano de Fausto pasa la página, al parecer interesado: «...busca una encrucijada y llámeme tres veces». La imagen se descubre repleta de humo denso, la hoguera proyecta la luz desde abajo del encuadre. El cuerpo de Fausto va desplomándose lentamente desde la parte superior del cuadro, como si en su caída hubiera implícita una terrible comprensión del mensaje.

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

Una ligera reflexión acerca de lo descrito hasta el momento nos revelaría que la clave secreta, la invocación demoníaca, ha dado lugar a un desplazamiento significativo de referencias intertextuales, pues de los modelos barrocos, dominantes en el resto del film, hemos asistido a la imposición de este telúrico romanticismo. Y allí mismo, la imagen no se ha contentado con valerse de sentidos procedentes del exterior, sino que ha compuesto su paisaje apuntando un hueco, una laguna en su centro. Desde ella ha de iniciarse, en completo hermetismo, la invocación. A nadie extrañaría las reflexiones que estas tendencias plásticas motivan si comparamos su textura y tratamiento con el episodio de la feria en *Das Cabinet des Doktor Caligari*: si bien es cierto que en ambos se advierte una concepción hermética de la imagen, no es menos llamativo el servicio plástico en el que se apoya, las referencias sobre las que persigue construir su metáfora. Así, lo que fue movimiento convulso en *Caligari*, expresión del apresamiento delirante sobre el cuerpo, es aquí convertido en legendario, lo que en *Caligari* es angustia de un decorado hecho a imagen y semejanza de la mente, es aquí terror del contacto con la inescrutable naturaleza. Y, por ello, lo que en *Caligari* remite a los artificios de vanguardia, aquí se hunde en el negro romanticismo, tal y como lo concibieron los alemanes. Sería muy fácil proseguir extrayendo sentido a estas referencias. Prosigamos, sin embargo, nuestro análisis.

Primer plano del disco lunar. Ante él, el mencionado tronco sin hojas. Ennegrecidas y espesas nubes se deslizan ante él. Y, en este instante tiene lugar la invocación de Fausto, transcrita por medio de planos que oscilan entre escalas distintas organizadas sobre el mismo eje, alternando los planos de conjunto con los primeros planos. Para la aparición del señor de las tinieblas es, pues, necesario movilizar las fuerzas de esa naturaleza que se encuentran prestas a actuar: el fuego designado por una serie de círculos concéntricos rodean a Fausto en el instante decisivo, el viento que aterroriza al sabio y, por último, el



108. Faust.



109. Faust.

rayo. Desde un plano general —de nuevo recobramos la inmensidad de la naturaleza—, vemos dos relámpagos rasgar la oscuridad de la noche, formando un ángulo agudo. Luego, otro fragmento del cielo donde las nubes se desplazan ante la presencia de los relámpagos zigzagantes. Y, entonces, regresamos al paisaje inicial, donde al lado de Fausto cae con violencia el rayo iluminándolo. Otros muchos relámpagos rodean al árbol creando una suerte de aureola estrellada a su alrededor. Toda la luz parece entonces concentrarse en una bola de fuego difusa y con mil destellos que, a la derecha, desciende del cielo hasta la tierra donde se convierte en una hoguera, cuyas llamas se alzan hasta lo alto del cuadro. Sobre el mismo eje, la hoguera aparece, sin embargo, algo más centrada en la imagen. Fausto es visible en el centro y, gradualmente, va perfilándose Mefistófeles. El terror por aquello que él mismo ha producido se adueña de Fausto quien, ante el saludo del aparecido, sale despavorido. Otro lugar del camino. En primer plano, agazapado entre las raíces de un árbol y con los ojos brillantes, Mefistófeles. Por el fondo avanza hacia cámara Fausto. Cuando el invocado lo saluda de nuevo, Fausto gira sobre sus pasos y huye por el fondo. Recuperamos, entonces, el paisaje basado en el cuadro de Friedrich con el que comenzó la secuencia y, de nuevo escondido, descubrimos al mismo Mefistófeles, ahora rellenando ese espacio que parecía destinado a su demoníaca presencia.

Recapitulemos respecto al encadenamiento sobre el que se ha construido este cuerpo central del film: el azar surge ante los ojos de Fausto ofreciéndole un espejo en el que mirar en la historia (el pueblo egipcio); un nuevo texto sigue a modo de desviación de la imagen de la cruz (una clave de invocación); un paisaje romántico anuncia el desencadenamiento del poder maléfico de los elementos naturales (esta naturaleza terrible de los románticos) y la invocación anima esta naturaleza antes inerte. De ahí surge el pacto, presentado con letras gigantescas y ante la violenta iluminación procedente del fuego. Con sangre se firma. A partir de entonces nace la aventura. ¿Cabe duda de la intensidad enciclopédica de este texto vertebrador?

## Capítulo decimosexto: AVENTURAS, INTRIGAS Y MITOS DEL FUTURO

### Los límites de la aventura

Es evidente que el término aventura podría resultar altamente insuficiente a la hora de definir el universo en el que se mueven muchas películas del cine alemán. O bien resulta demasiado abstracto y general, en cuyo caso cualquier relato basado en un itinerario, unas pruebas de cualificación y una clausura habría de ser considerado film de aventuras, con la consiguiente incapacidad de delimitar un corpus mínimamente razonable; o bien, si somos algo más restrictivos, aludimos a un género que, en un sentido riguroso, no se hallaba consolidado con arreglo a normas precisas en la producción alemana. En todo caso, es necesario reconocer que son aventuras, efectivamente, los folletines estudiados en el capítulo decimocuarto, como lo son también las leyendas inquietantes que examinamos en el capítulo precedente. Pero no podemos dejar ni siquiera de lado el hecho de que muchos films catalogados en los exotismos analizados en el capítulo undécimo también podrían, con pleno derecho, entrar en esta clasificación. En pocas palabras, nuestros casilleros —tal vez es necesario advertirlo una vez más— no son excluyentes ni rigurosos, sino simplemente formas parciales de penetrar en un cine que es estudiado por dos métodos más severos y, a su vez, complementarios: los textos filmicos y los modelos teóricos.

A tenor de lo que acabamos de apuntar, es comprensible que hayamos privilegiado a propósito de los folletines las formas y estructuras narrativa y, sin eliminar dichos productos de la categoría de aventura, los hayamos igualmente separado de las leyendas, poniendo el acento principal en la relación que mantenían con el presente y, por tanto, en el ambiguo estado antropológico que revelaba esta incierta forma de vivir la leyenda; o, incluso, los films exóticos fueron definidos por su situación intermedia entre los históricos o de trajes y las tendencias herméticas de la figuración. Recortado todo este amplísimo espacio, la propuesta de estudio que emprendemos en el actual capítulo tiende a añadir matices e introducir nuevas perspectivas que son aptas para interrogar nuevos films e igualmente para apoyar la lectura de los anteriores.

La heterogeneidad domina, al menos en parte, los textos sometidos a examen en el presente capítulo; heterogeneidad nada extraña, por demás, que se compensaría con la entrada en funcionamiento de interrelaciones con lo expuesto en otros capítulos. Así pues, pasaremos revista a un género que se extendió durante años con una constancia tanto más llamativa cuanto que fue enteramente cultivado por un solo personaje. En efecto, el doctor Arnold Fanck, geólogo y enamorado del alpinismo y los deportes de montaña, monopolizó



este ciclo desde 1920 hasta ya bien entrado el sonoro, logrando colaboraciones tan notorias como las de Leni Riefenstahl y G. W. Pabst en algún momento. Examinaremos con algún detalle un film sonoro: *Sturm über Mont Blanc*. A continuación, no parece ajeno a esta influencia *Das blaue Licht*, film de Leni Riefenstahl con guión propio y de Béla Balazs, dotado de un tono poético del que carecían las películas de Fanck.

Sin embargo, estas fórmulas dejarán paso a otras vivencias de la aventura. Así, el análisis se centrará con posterioridad en el primer largometraje de animación realizado en Alemania por Lotte Reiniger. En efecto, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926) presenta una convergencia del trabajo de las siluetas, prueba de un artesano ajeno casi por completo a la producción dominante, y una imaginería de tipo convencional. Seguimos con un relato de intriga, de sesgo completamente diferente, firmado por F. W. Murnau en 1921 —*Schloss Vogelöd*— para concluir con dos productos costosos que cifran la aventura en una curiosa visión del futuro: nos referimos a los films futuristas o pseudofuturistas debidos a la pareja Fritz Lang-Thea von Harbou: el primero de ellos resuelve el futuro en una versión kitsch de simbología arcaica —*Metropolis*—, mientras el segundo apunta directamente a la conquista del espacio, sin ser del todo ajeno a la impostación de estructuras renqueantes edificadas por la temible mano de von Harbou —*Frau im Mond*—.

## Héroes puros y purificados de las montañas

En los primeros films realizados por el doctor Arnold Fanck, existía el objetivo prioritario de filmar las excelencias naturales y las bellezas del deporte montañés. Y no carecería de interés resaltar que films como *Wunder des Schneeschuhs* (1920), *Im Kampf mit den Bergen* (1921) o *Fuchsjagd im Ergadin* (1923) se recreaban en una bella fotografía de exteriores realmente ausente de la mayor parte del cine alemán, recluso como estaba éste en los estudios y obsesionado por la minuciosa construcción de decorados tanto pictóricos como arquitectónicos. El ciclo no se detendría y había de continuar con *Berg des Schicksals* (1924), *Der heilige Berg* (1927), *Die weisse Hölle von Piz Pallü* (1929, en esta ocasión con la colaboración de G. W. Pabst). En estos films posteriores ya se advertía la tendencia creciente a dramatizar situaciones límite de carácter netamente heroico, en consecuencia, establecer estructuras narrativas por sencillas que fuesen. La mirada lograda tras el ascenso a los crispados picos y los éxitos obtenidos por algunos de estos personajes, encarnaban inevitablemente algunos mitos en torno a la pureza natural y al triunfo, pero no es nada razonable llegar a los excesos alegóricos —incluso racistas— que Kracauer se empeña a menudo en descubrir por doquier<sup>1</sup>.

Parece comprensible, entonces, que esta insólita fotografía de exteriores, debida muchas veces al gran operador Hans Schneeberger, resume a menudo lo más interesante de muchos de estos films hasta el extremo de que, si bien se advierte la creciente necesidad de contar alguna historia, su trama permanece bastante estandarizada, pues los recursos que imprimen su carácter al film se encuentran ya tipificados: largos movimientos de cámara entre las nubes, picos nevados, glaciares inmensos, firmamento en transformación, lenta observación y suspensión de la mirada en estos fenómenos, grandeza del universo natural... y, entre todo ello, un reducidísimo abanico de situaciones narrativas posibles: tempestades de nieve, comunicación cortada, salvamento de héroe, realización del objetivo del padre por el valiente hijo, etc. Así pues, la historia terminaba por supeditarse a las convenciones genéricas, tanto más notables cuanto que coinciden con los gustos y preferencias del mismísimo doctor Fanck.

Dentro plenamente de estas coordenadas se mueve un film como *Sturm über Mont Blanc*, realizado ya durante el período sonoro, si bien su uso del sonido añade bien poco a las convenciones reinantes. La situación narrativa en la que se sustenta el relato es bastante explícita: un hombre rudo, habitante solitario de un refugio de montaña junto al Mont Blanc, padece una terrorífica tempestad durante la Navidad que lo mantiene aislado del resto de los humanos, pues incluso sus vías de contacto telegráfico han sido dañadas por el

<sup>1</sup> De hecho, resulta muy sencillo reconstruir, y aun aumentar, la retahíla de semejanzas entre el heroísmo de la montaña, la mirada propiciada por esas alturas, y el nazismo. Pero no es menos evidente que un exceso en estas comparaciones conduce, ya sin estorbo alguno, al delirio particular que sufra el autor de quien se trate.



110. Die Weisse  
Höle von Piz Palü.

rigor de la tempestad. También la calefacción falla y el hombre está a punto de perecer por congelación si no es porque una brava muchacha acude a su rescate desafiando al temporal y a la montaña. El fuego del hogar volverá, entonces, a reinar en el refugio y la compañía de la mujer tornará algo más cálido el crudo invierno.

En el curso de esta breve y previsible anécdota, podemos gozar a discreción de largas panorámicas entre las montañas cubiertas de nieve, ora como elección libre de la cámara, ora cuando ésta se ve plegada al punto de vista de los escasos personajes que pueblan la historia. El valeroso hombre otea el horizonte con su catalejo, disfruta de esta altura que sólo a él le ha sido concedida. Más tarde, un salto nos transporta a Chamonix, entre las laderas repletas de nieve, donde los más caprichosos dibujos pueden contemplarse desde la distancia aérea en que nos colocamos. La cámara se comporta con increíble agilidad, buscando los emplazamientos de cámara más variados y logrando todo matiz cromático de grises entre los distintos tonos de las nubes, el firmamento, los blancos de la nieve, etc. Y, por si fuera poco, un

avión, en el que viaja la decidida muchacha, la que más tarde salvará de la muerte al héroe, nos deleita con tomas excelentes de las montañas hasta conducirnos de nuevo a lo alto de la montaña elegida donde habita este individuo. Poco importa, en suma, la función narrativa que asuman estos planos de la naturaleza, pues, a fin de cuentas, no hay en ellos responsabilidad narrativa alguna, ni tampoco supeditan su ritmo a las necesidades de la historia. Esta, de hecho, no nacerá sino como consecuencia inevitable del desencadenamiento de un elemento natural: la tempestad.

He ahí, pues, dicha tempestad de nieve convertida en logro natural y necesario recurso narrativo para la resolución del breve relato que condensa. Apenas algunas ligeras comparaciones acompañan esta labor: un lujoso travelling se desliza a lo largo de un lujoso salón decorado para la celebración navideña, con su arbolito repleto de oropeles. En esta casa debe la muchacha festejar su hogareña Navidad. En otro lugar, un solitario personaje, sin familia, tampoco ha olvidado el festejo. Es el montañista que, con rudeza, pero también con primor, ha colocado para su propia visión un arbolito de Navidad. Y esto viene a ser todo: la naturaleza, por tanto, se contempla a través de los ojos de los personajes, pero también fuera o más allá de sus miradas, en los momentos pacíficos y gozosos, como también en aquellos otros en los que se convierte en una peligrosa amenaza, cuando se desata su magnífica fuerza y, por último, cuando la paz natural ha logrado recobrase y contagiarse a los personajes con otra quietud de signo espiritual. Nada hay más allá de esta omnipresencia.

## Una aventura legendaria

En un sentido estricto, poco tiene que ver *Das blaue Licht*, dirigido por Leni Riefenstahl según guión propio y de Béla Balazs, con otros films de Arnold Fanck, a pesar de que su núcleo dramático está situado en las montañas, la actriz principal se había formado en estos relatos y daría, además, pruebas algunos años más tarde de la vocación simbólica de la que hablaba Kracauer. Pues este «poema en imágenes» que trata de una vieja leyenda italiana de los Dolomitas coloca el gesto poético allí donde los anteriores ubicaban la escueta estructura heroica. Como se deduce del propio argumento, el carácter poético resume el valor principal de la película.

Las noches de luna llena, un pico conocido con el nombre de Monte Cristalillo brilla con una poderosa luz que atrae a los habitantes del pueblo con una fuerza casi hipnótica e irracional. En un estado muy cercano al sonambulismo, los hombres ascienden al escarpado monte, pero en el camino se despeñan y mueren. Sólo Junta (interpretada por la propia Leni Riefenstahl), una suerte de bohemía que vive apartada de la civilización, consigue trepar por la montaña y resistir el impacto de la poderosa luz. Por ello, las gentes la consideran una hechicera y la apedrean cada vez que desciende al pueblo. Un pintor vienés, de paso por el lugar, se apiada de la salvaje y se acomoda con ella en un refugio de montaña. Una noche, la muchacha lo abandona y comienza su escalada hacia el pico iluminado. El compañero la sigue y descubre que la misteriosa luz azul emana, en realidad, del reflejo de una gran cantidad de cristales preciosos situados en el interior de una caverna. Corre, entonces, para avisar a los lugareños de su hallazgo y extirpar la culpa que pesa sobre Junta. Y, efectivamente, los habitantes del pueblo, sedientos de riquezas, acuden hasta arrasar por completo, como si de un botín se tratase, el preciado tesoro. A la luna llena siguiente, Junta inicia de nuevo su escalada, pero faltándole la luz que la guiara antaño y contemplando el saqueo producido, se pierde y se precipita al vacío.

Como puede deducirse fácilmente de este breve resumen, lo más elaborado del film consiste, en primer lugar, en la disposición poética del mismo, según la cual el carácter mágico de la luz permite encadenar algunas metáforas en torno al personaje de Junta; pero, en segundo, interesa el gesto mediante el cual se elabora la leyenda, pues también en ello se advierte el mecanismo poético. Así pues, el film da comienzo con algunos planos de exterior bellamente filmados por el que fuera cameraman de los films montañistas de Arnold Fanck: Hans Schneeberger. De hecho, estos planos de exterior presentan un notable contraste con



111. Das blaue Licht.

los paisajes rodados en estudio, mucho más anquilosados y mecánicos. En el marco de estas cascadas y campos naturales donde pace el ganado, en el marco, pues, de esta quietud, nace la leyenda apoyándose, una vez más, en la familiar figura denominada *Rabmenhandlung* o reencuadre de la historia. Tras estos planos de exterior, la cámara acompaña a una pareja que entra en casa. En plano subjetivo, la cámara se desliza a través de diversos objetos hasta encuadrar una foto de mujer y un libro: *Historia de...* Un encadenado nos muestra el arranque de esa vieja leyenda: rodcada de piedras preciosas, una joven toma una de ellas en sus manos. Esta especie de salvaje llamada Junta, aparece bañada por la hermosa luz que emana de los cristales preciosos de la caverna. Sólo a partir de este gesto podrá comenzar la historia. Igualmente, un efecto de luz sirve para cerrar la leyenda. Al final, el cuerpo de Junta yace muerto al pie de la montaña. El pintor la toma en sus brazos y, entonces, el rostro de la muchacha resplandece con una luz viva, como por contagio metafórico de aquella luz azul que le otorgaba la vida. Encadena entonces la imagen con el primer plano de su fotografía, devolviéndonos a la mansión donde se originó esta historia marco. Así, queda depositando el cuerpo central del film en el reino de la leyenda y el espectador alejado de ella por este broche final.

Pues bien, en el centro de esta leyenda de los Dolomitas, encontramos un efecto mágico, logrado merced a una cuidadosa iluminación. Puntuando las partes de la estructura poética, asistimos a dos escaladas distintas del personaje femenino. Detengámonos en estos aspectos. Tal vez lo más hermoso del film reside en la plasmación de esa extraña atracción que ejerce la luz sobre las gentes del lugar. Un fragmento es ilustrativo tanto de este poético efecto, como del régimen del encadenamiento de los planos. Es de noche. Reina la luna llena. La montaña irradia una fuerte luz que baña toda la imagen. Las gentes, supersticiosas, cierran las puertas y ventanas, como atemorizadas por los terribles destellos que —se

diría— los acechan: es éste el peligro de la atracción. La música, a compases lentos, acompaña y realza el dramatismo de la situación. Un bello plano de la cima. Un hombre mira hacia el pico, pero, rápidamente, se retira temeroso. Junta, por su parte, comienza decididamente su ascenso. El pintor la sigue sin ser visto. Antonio, un lugareño atraído por Junta, hace lo propio. La música dramatiza este ascenso en montaje paralelo que concluirá con la muerte de Antonio y el descubrimiento por el pintor del secreto que encierra la montaña. Y ahí, en ese centro irradiador de la leyenda y la luz, Junta contempla extasiada la naturaleza. Ante este mismo decorado, se producirá la segunda escalada de Junta. Ahora entre brumas, sin luz alguna que la guíe. A su paso, Junta descubre restos fragmentados de su precioso tesoro destruido por la codicia de los hombres. Sólo la devastación, la conversión en un valor material de todo este escenario, habrá arruinado a un tiempo la hermosa leyenda y la propia vida de la muchacha. Y, así, una vez alcanzada la cima, encuentra su paisaje vacío, sin luz alguna, arrasado. La pérdida de esa luz es el signo fatídico: Junta ha sido despojada de su hábito y a la mañana siguiente será hallada con tan sólo un trocito de ese cristal, otrora precioso, apretado en su mano, como símbolo de la depredación.

## Aventuras de siluetas

Atípicas sin lugar a dudas son las películas realizadas por Lotte Reiniger y su marido Carl Koch conocidas como *Silhouettenfilme*. Si la autora comenzó realizando algunas de sus primitivas siluetas para los rótulos de películas dirigidas por Paul Wegener y otros, generalmente de corte maravilloso, fue con posterioridad cuando instituyó esta suerte de género de animación muy particular que albergó a artistas de la talla de Bertholt Bartosch, Alexander Kardan, Walter Türk o Walter Ruttmann. De hecho, este último sería el autor del sueño premonitorio de Kriemhild en *Die Nibelungen*. Es, pues, sumamente paradójica la existencia de estos films, pues en un momento en que la producción alemana caminaba alternativamente hacia la referencia cultural vanguardista y hacia la industrialización, los films de Reiniger revelan un espíritu netamente artesanal que los haría especialmente interesantes para mentalidades experimentales y vanguardistas, como es muy particularmente el caso de Ruttmann. Y, sin embargo, nada sería más desacertado que empeñarse en descubrir bajo esta labor artesanal una manifestación propia de la vanguardia. Incluso la misma Lotte Reiniger declaró en alguna ocasión que sus películas estaban muy cerca de los cines de barrio y nada tenían que ver con los exitosos frutos del demoníaco cine alemán, como —podríamos añadir nosotros— tampoco parecían correr parejas con las tendencias cambiantes hacia una orientación transparente del cine de la época.

*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, producido gracias a la intervención del banquero Louis Hagen, es un film elaboradísimo cuya preparación y realización costó más de dos años, y demuestra a las claras el lugar y preocupaciones en las que se mueve Reiniger: en medio de una independencia absoluta del cine dominante, sus trabajos no son, estrictamente hablando, hijos del cinematógrafo, como tampoco sus fuentes de inspiración pueden buscar parangón alguno en las pantallas del momento. En realidad, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* conoció dos versiones (una en blanco y negro y a otra en color) y su factura responde a varias tendencias que es conveniente separar adecuadamente: en primer lugar, atendiendo a su factura técnica, a la elaboración formal, corresponde a un experimentalismo de la animación primitiva. En segundo lugar, respecto a su imaginaria, se apoya en la corriente —distinta sensiblemente de la animación misma— que hunde sus raíces en los espectáculos de sombras chinescas, pantomimas y marionetas y, en consecuencia, tiene mucho de la representación de feria. De los llamativos efectos de tal procedencia extrae la mayor parte de su rendimiento espectacular y, justamente debido a ello, la película se presenta más como la sucesión de efectos resueltos con maestría que como un relato ordenado en progresión. Por último, y de acuerdo con lo anterior, la estructura narrativa de la película la sitúa en una evocación de lo maravilloso —historia de *Las mil y una noches*— apta ampliamente para la recreación de apariciones y desapariciones, transformaciones y demás



112. Die Abenteuer  
des Prinzes Achmed.

artilugios del exotismo, logrados en esta ocasión con una brillantez fuera de toda duda.

La trama, en consecuencia, consiste en una sucesión de hazañas en las que se ve implicado el príncipe Achmed desde su huida de la ciudad de Bagdad con el caballo volador hasta el encuentro y rápido enamoramiento de Peri Banu, su paso por las montañas de China, su pelea con el brujo, la historia de Aladino y la lámpara maravillosa, etc. Cada uno de estos instantes da lugar a hermosas operaciones como sucede, por ejemplo, con las metamorfosis a que se somete el brujo, adoptando en su batalla con el príncipe las formas más variadas e inesperadas, con los espíritus que habitan cerca de las montañas de la China, los efectos logrados en el tratamiento de los viajes aéreos a lomos del caballo volador, etc. Todo ello nos instruye en torno a algo que no debiera ser olvidado: por mucho que se valore este film —así como el conjunto de la producción posterior de Reiniger/Koch—, es necesario reconocer que su concepción del espectáculo es de algún modo precinematográfica y que su fruición y el placer de él derivado debieron depender más de otros modelos de espectáculo que de la pantalla cinematográfica. En este sentido, carecería de valor investigar su estructura narrativa según patrones que le son ajenos. Por decirlo de algún modo, *Die Abenteuer des Prinzes Achmed* podría colocarse en las antípodas de *Schatten*: el placer de las sombras chinescas da lugar en Reiniger a la ilustración de bellas historias de niños, nunca a emanaciones inciertas de las pulsiones humanas.

Por ello, si nos atenemos a la factura técnica del film, descubriremos en seguida el carácter artesanal que domina en todo él: dibujo de los primeros sketches, construcción de las figuras a partir de distintos trozos de cartón articulados, edificación del decorado, ya que, estrictamente hablando, no hay posibilidad de profundidad... En pocas palabras, cuando

Lotte Reiniger es interrogada sobre los utensilios necesarios para elaborar una película de siluetas, responde con gracia e inocencia: «Para ello sólo se necesita unas tijeras (o un cuchillo), papel de calcar, hilo, algo de plomo, una cámara, cinco bombillas, una placa de vidrio y madera para construir una mesa de fotografía, y una cosa más: paciencia. El que no la tenga, mejor será que se olvide del tema»<sup>2</sup>. He aquí planteada una lógica distinta de la aventura que es, en el fondo, una lógica también distinta del espectáculo cinematográfico.

## Intrigas criminales

Schloss Vogelöd, realizado por F. W. Murnau en 1921, presenta una trama bastante enrevesada, fruto, tal vez inevitable, de su argumento criminal y de las exigencias de la novela de Rudolf Stratz en la que se inspiró el guión: el enigma de un asesinato, la investigación, la inesperada revelación, un falso culpable, una identidad falseada... Añádasele a ello la práctica unidad de acción, tiempo y espacio en la que se confina el film: tras días en un castillo en los que se plantea y resuelve esta compleja y embarullada historia. Todo parece forzar a que las necesarias y prolifas explicaciones descansen en una constante sucesión de carteles, sin los cuales la claridad de la situación peligraría algo más de lo que, en realidad, lo hace. Repase-mos ligeramente la trama.

En el castillo de Vogelöd se celebra una cacería a la que asisten multitud de invitados. Entre ellos, deben acudir el barón y la baronesa Safferstädt, casados después de la oscura muerte por asesinato del primer marido de ésta, Peter Paul Oetsch. Inesperadamente, se presenta un personaje que no había sido invitado: el hermano del muerto, Johann Oetsch, sobre el que ha recaído las más firmes sospechas de autoría del crimen. Las gentes se muestran inquietas por su presencia y, particularmente, el matrimonio se resiste a compartir el mismo techo con quien supone el criminal de alguien tan cercano. Pese a todo, la carta de un sacerdote —el padre Faramund, de Roma— parece decidir a los barones a permanecer en el castillo al tiempo que la simple mención de ese nombre parece desencadenar una incomprensible turbación en la pareja, sumiéndose ambos personajes en un sospechoso estado de meditación y malestar. Por fin, cuando el mencionado sacerdote se presenta ante la baronesa, ésta se decide a descargar su alma. Así, le relata los avatares de su primer matrimonio y el inexplicable giro místico que algunas lecturas produjeran repentinamente en su esposo. Llegada a este punto la narración, la mujer suspende su relato prometiendo su continuación al día siguiente. De mañana, la baronesa hace llamar al padre, pero éste no da señales de vida y sólo con la llegada de la noche acude de nuevo a visitarla. Cargada de una terrible culpa, la atribulada mujer se decide, por fin, a convertir su búsqueda de paz en abierta confesión. Y, entonces, relata cómo su actual marido, malinterpretando unas palabras suyas, dio muerte al conde. Desde aquel momento, y sintiéndose ella misma responsable, formó con el criminal una siniestra alianza sellada por la sangre. El padre Faramund, que no es otro que el sospechoso Johann Oetsch disfrazado, sale entonces, en busca del barón, se quita el disfraz ante él y lo sentencia. Poco después, se escucha un disparo: el verdadero asesino se ha quitado la vida. Con el equívoco resuelto, a la noche siguiente se presenta en el castillo el auténtico padre Faramund de Roma, por supuesto completamente ajeno a lo sucedido.

De acuerdo con esta trama, no podría extrañar demasiado descubrir una lenta sucesión temporal, una revelación basada en la palabra, unas conjeturas vehiculadas sistemáticamente por carteles largamente explicativos. Aun a pesar de que esto resulta en líneas generales inevitable, dos elementos, bien que discretos, sirven de mecanismos dinamizadores de la estructura espacio-temporal. Uno de ellos actúa como procedimiento de segmentación temporal interna del flujo continuo representado en estos tres días: planos generales del castillo (en realidad, se trata de una visible maqueta) contribuyen a romper la constancia de interiores, al tiempo que se apoyan en indicaciones basadas en la luz, en ocasiones incluso reforzadas por carteles. El segundo procedimiento consiste en una apertura hacia espacios exteriores captados por la bellísima fotografía de Karl Freund. La salida al bosque, al jardín aligera el clima dominante de interiores, pasillos aterciopelados, salas con trofeos de caza y habitaciones cerradas.

<sup>2</sup> Lotte Reiniger: «¿Cómo se hace una película de siluetas?» in Lotte Reiniger, Madrid, Imagfic, 1987, pp. 25-26.

Con un fin semejante, el guionista Carl Mayer y Murnau introducen algunos cambios de tono que, haciendo incursiones en la comedia, contribuyen a dinamizar algo el aspecto unidireccional y monótono dominante. Así, en el curso de la noche y cuando la tensión y el nerviosismo se respiran por doquier, dos personajes secundarios tienen sendos sueños que nos separan momentáneamente de la trama. En uno de ellos, un hombrecillo temeroso desde su primera aparición sufre una terrible alucinación en al que ve irrumpir en su habitación una suerte de sonámbulo o fantasma pseudocaligaresco que se lo lleva a rastras. El otro es un divertido sueño compensatorio y algo sádico del pinche de cocina, un muchachito travieso y goloso que ha sido brutalmente abofeteado por el cocinero jefe al pillarlo ingiriendo la crema de los pasteles. Se imagina el bribonzuelo en el mismo lugar en el que fue golpeado entre dos personajes: el padre Faramund y el cocinero. Mientras el primero, complaciente, le da cucharadas colmadas bendiciendo sus bocados, el muchacho, con una sonrisa de felicidad, degusta los bocados y a cada uno de ellos propina una severa bofetada al cocinero que, inexplicablemente, se encuentra clavado en el suelo e inmovilizado. La escena se repite tantas veces como dictan sus deseos.

<sup>3</sup> Fundamental es retener el enorme trabajo de iluminación de estos fragmentos, pues su hermosura se consigue gracias a la densidad de su plástica. Nada más alejado de la abstracción simbólica kitsch de los planos de felicidad con que «nos deleitará» Thea von Harbou (véase *Die Nibelungen* en el capítulo decimoquinto y *Metrópolis* y *Frau im Mond* en éste). Lo que en la concepción de esta guionista es simbolismo efectista y nula elaboración significativa —permanencia en un símbolo ya codificado—, en Murnau es sometido a una cuidadosa elaboración de atmósfera. Por esto, si las imágenes que comentamos pudieran ser, desde el punto de vista temático, artificios kitsch, nada de eso se advierte cuando se las contempla, pues nada está dado de antemano, nada está fruido con anterioridad, todo está, en pocas palabras, sometido a un trabajo adicional.

Como se deduce fácilmente de estos últimos recursos, es notorio el esfuerzo realizado por habilitar distintos mecanismos tendentes a introducir dinamizaciones allí donde la trama parecía hacer previsible un flujo constante y pseudoteatral de escenas de interior sin variación alguna. Sin embargo, si los aspectos que acabamos de comentar ayudan a hacer soportables las imágenes, las virtudes de *Schloss Vogelöd* tampoco residen en ellos. Es necesario, pues, buscar en otro lugar. Y, con estas cortapisas, inicia el verdadero trabajo de elaboración el equipo formado por Carl Mayer, Fritz Arno Wagner y F. W. Murnau. Y hablamos del equipo porque el punto central de su colaboración, allí donde se sobreponen a la trama, es la materia de la iluminación, siempre y cuando ésta sea considerada no tanto rasgo técnico, cuanto estructura fílmica. Hablamos, entonces, de la *Stimmung*. En este espacio de interiores bañado continuamente por el humo de los cigarrillos, tamizado por una luz difusa, se revelan los mayores logros de *Schloss Vogelöd*. Y es que, a fin de cuentas, este espacio previsible teatral está plagado de primeros planos de los personajes, primeros planos que invitan a una zambullida en su interior. El peso de las emociones es, en consecuencia, grande y, por ello, detrás del edificio criminal, escondido por la trama del enigma y su revelación, se abre paso una atmósfera de sufrimiento. Hay, en pocas palabras, dos personajes definidos, desde su temprana aparición, por la culpa. Sus rostros miran al pasado donde la causa de ésta nació, sus gestos quedan congelados, su palabra demanda confesión. La baronesa toma la palabra y la imagen la acompaña: el pasado, a modo de flashback, surge ante nuestros ojos y en estos breves fragmentos se concentra toda la intensidad que una atmósfera es capaz de crear. Más allá de lo que, desde el punto de vista narrativo, nos revela, la espléndida figuración nos lo hace vivir con intensidad.

Y, en efecto, el punto de anclaje de este pesar queda desvelado en el primer retroceso temporal del film. Ante la mirada atenta del falso padre Faramund, subrayada por un primer plano de su rostro, la baronesa inicia su relato: «Ocurrió hace cuatro años...», dice. Se remonta, en realidad, al período de su primer matrimonio, vivido al comienzo como un único día de ininterrumpida felicidad. Un iris se abre sobre la baronesa, ahora, al parecer, con aspecto más jovial, vestida con blusa blanca y junto a unas flores. Una ventana abierta de par en par comunica con un exterior silvestre con multitud de árboles. La imagen está dotada — y esto resulta chocante por su contraste con las anteriores— de un flou primaveral y una luz natural muy poderosa. La muchacha toma en sus manos el ramo de flores, lo mira, ordena cuidadosamente las plantas. Un *raccord* en el eje nos sitúa algo más atrás y, desde esta nueva posición, la enorme ventana anterior se convierte ahora en un reencuadre a través del cual el espacio se abre al horizonte. Poco más allá de la ventana, una baranda de piedra. Al fondo, unos arbustos forman un camino que se abre a un anchísimo lago iluminado con fuerte brillo. Allí precisamente dirige su mirada la muchacha, porque aparece su joven esposo haciéndole señales. Ella, en contraluz, de espaldas, y el fondo provisto de luz natural, cual metáfora de la felicidad que anida en el corazón de los amantes. La joven sale y se lanza en brazos de su esposo. Sobre este ambiente idílico, ofrecido apenas por dos planos cierra el iris<sup>3</sup>.



La imagen vuelve ahora junto a la culpable. Su voz rememora, entonces, la partida súbita y fatal de su esposo. Un nuevo iris se abre sobre la entrada del castillo. Un coche de caballos preparado para el viaje. Salto al interior: desde la puerta de salida, provista la imagen de un nuevo y acentuado reencuadre, el paisaje se abre al fondo. Desde el espacio tras cámara salen los personajes. Raccord en el movimiento desde fuera, donde se despiden. Renunciando sistemáticamente a la frontalidad, el espacio vuelve a abrirse hasta el infinito. Cierra el iris. El marido ha regresado de su viaje y la sorpresa espera a la esposa. Y he aquí que se produce un rotundo cambio de textura de la imagen. En el interior de una biblioteca, el conde y esposo, en plano medio oblicuo, se encuentra leyendo, al parecer con sumo interés, un gran libro. Junto a él, su escritorio está repleto de volúmenes. La iluminación que baña el interior de la sala ha cobrado aquel tono rembrandtiano que ya hemos enunciado en alguna ocasión, una típica luz de atmósfera envolvente. Y, súbitamente, se produce un encadenado sobre el eje que nos sitúa más allá de la puerta de entrada. Una vez más, un reencuadre subraya la separación esencial entre dos espacios, uno bañado de luz y otro, situado más allá del umbral que va a ser ocupado por la muchacha. El haz de luz desciende desde el techo cubriendo por completo al personaje, mientras el primer plano se mantiene notablemente más oscuro. Entonces, la esposa entra por la izquierda del encuadre y dirige su mirada hacia el esposo al tiempo que se coloca a la altura del umbral. Una hermosa y sutil barrera separa a la pareja y, como adelantándose a su comprensión efectiva, iluminación y reencuadre nos la enseñan con suavidad. Una distancia infranqueable que, no obstante, la joven todavía no ha advertido en su pleno sentido: con sus blancas vestiduras, avanza hacia el interior. Un raccord sobre el mismo eje abandona el reencuadre. Sin embargo, la señal ya ha sido dada: reencuadre y luz nos han dado la alma. El marido rechaza inmediatamente los abrazos de su esposa, afectado por una repentina revelación mística que le fuerza a la renuncia de todo lo terrenal. La esposa, pese a sus insistencias, nada consigue y su decepción parece mostrarse en un gesto pensativo cara al espectador, como si desease comunicarle esta repentina pérdida de la felicidad o, tal vez también, pues el film no es claro al respecto, representarse una conversión instantánea al credo del conde. Hay aquí algo semejante a la pérdida sentida por Elmira cuando no reconocía a su esposo Orgon en Tartüff: un repentino desconocimiento ante el hombre que en esta ocasión es resuelto mediante el uso activo de la luz y el trabajo primoroso con los reencuadres.

A partir de este momento, el relato de la turbada mujer queda suspendido al reavivar el recuerdo y precisa de nuevas fuerzas para proseguir. Pero, cuando a la noche siguiente, la baronesa lo reemprende, su valor ya ha decrecido y la resolución narrativa del enigma se impone acarreado la preeminencia del sistema verbal, a saber, de los carteles sobre la imagen.

## Una planificación fuera de toda sospecha

Lo dicho hasta aquí nos ha sido útil para llamar la atención del lector acerca de aquellos valores que exceden la convención reinante en Schloss Vogelöd y, sin necesidad de denegarla, hacen de algunos momentos una intensa manifestación de la *Stimmung* puesta al servicio de los sentimientos de los personajes o, dicho en términos más claros, doblegan la textura completa de algunos planos a la atmósfera que emerge de un estado de ánimo. No es sustancialmente distinto lo que ocurre en muchos fragmentos si nos fijamos en el régimen de montaje y planificación dominante. Sin alcanzar cotas memorables, el encadenamiento por raccord demuestra un dominio más que considerable de la fragmentación y sutura y esto es realmente digno de mención si tenemos en cuenta que el espacio es proclive al tratamiento teatralizante. Así pues, si los interiores se encuentran generalmente privados de una efectiva profundidad de campo, si las paredes cierran posibilidades compositivas y el tiempo es, además, lineal, ello no es óbice para una flexibilidad efectiva del montaje. Más bien demuestran un fracaso que resulta doblemente significativa. Para probar esto sería conveniente detenerse en alguna secuencia cuya carga dramática no fuera elevada, precisamente



113. Schloss Vogelöd.

porque podrían hallarse en ella con más facilidad los tics, si los hubiere, y los tópicos dominantes de montaje. Sometamos a estudio, en consecuencia y casi al azar, la secuencia que abre la película.

La apertura de un iris da paso a la maqueta del castillo que ya hemos mencionado. Es de noche. Plano general de un salón del castillo. Al fondo, una pared repleta de cuadros, lámparas, objetos varios de decoración, elevados techos... Todo ello cierra por completo el espacio. Cartel: «El castellano». Plano medio largo de este hombre, entre ligero humo que despiden los cigarrros. Avanza hacia cámara. Cartel: «Los invitados». Plano medio de dos huéspedes. Luego, plano medio de un tercero, el cual se encuentra sentado ante un escritorio. Al fondo de este mismo plano, podemos observar todavía a los dos personajes anteriores. Plano medio oblicuo de un nuevo individuo ocupado en la lectura del periódico. Plano de conjunto de un grupo que juega a las cartas alrededor de una mesa. El castellano pasa junto a ellos y les entrega una caja con puros. Salto de 180° a la puerta de entrada, cuyos batientes se abren simétricamente, como dos hojas. El campo vacío inicial da paso muy pronto al mayordomo que señala la llegada de un personaje nuevo. Cartel: «el conde Oetsch». Vuelta al plano de conjunto de los hombres, ahora sorprendidos por la noticia. El castellano, entonces, sale de campo y se coloca —regresamos al plano segundo del fragmento— en el centro de la imagen y, por tanto, frente a la puerta de entrada.

Reflexionemos brevemente sobre este montaje. Nada nos llama la atención por su genialidad, pues su virtud principal consiste en ser lo más invisible posible, lo más neutral, en no ser notado ni exhibir sus cualidades. Si exceptuamos el plano inicial, exterior de la maqueta, estos doce planos simétricos —pues comienzan y concluyen con el mismo emplazamiento de cámara— contienen, entre el segundo y el decimotercero, una tan lograda como suave orientación del espectador en el espacio. En primer lugar, si el espacio de referencia es en sí

propicio a un tratamiento de sesgo teatralizante, dado que la pared del fondo cierra toda posibilidad de profundidad, el *establishing shot* no se reitera sino en el momento final y esto sucede particularmente cuando un acontecimiento nuevo —estrictamente narrativo— obliga a ampliar los espacios y, por tanto, a considerar otro antes inexistente: éste que se encuentra más allá de la puerta, es decir, fuera de la habitación. En segundo lugar, la presentación de los distintos personajes rehúsa los emplazamientos frontales, permitiendo un cambio frecuente de la posición del espectador respecto a cada uno de los mismos y modificando, en consecuencia, la frontalidad inicial. Pero, además, recurre a un sutil procedimiento para encadenar la figuración contenida en cada plano respecto a alguno de los anteriores. Así pues, en unas ocasiones, el contenido iconográfico básico de un plano aparece como fondo en el siguiente, permitiendo localizarlo junto al nuevo; en otras, el movimiento de un personaje prosigue, mediante un *raccord* en el movimiento más o menos elaborado, en el plano siguiente. En tercer lugar, las figuras más complicadas de montaje se colocan justo en el instante en que las más simples ya han sido distribuidas y, por demás, en relación de sucesión respecto a éstas. Así, el cambio de 180° que invierte el «*establishing shot*» se produce sólo después de que el espectador se ha orientado en el espacio de la sala mientras el campo vacío da lugar a una suerte de «*reaction shot*» o plano de reacción por medio del cual se cosen cuidadosamente ambos espacios: el de la sala y aquel por el que va a ingresar el intruso. Por último, el movimiento emprendido por el castellano sirve de conducción y garantía de continuidad respectiva entre distintos planos, contribuyendo, así, a vertebrar el resto de la secuencia.

Como se deduce de lo expuesto, el trabajo emprendido por Murnau —y por el conjunto de su equipo— no descuida absolutamente ninguno de los parámetros de la imagen ni de la secuencia: si la estructura narrativa de la intriga es convencional y poco dinámica, el trabajo que tiene lugar en su interior —iluminación, reencuadres, emplazamiento, atmósfera en general— torna algunos fragmentos brillante expresión de un motivo que nada debe a lo narrativo: el sufrimiento y la culpa que, como losa procedente del pasado, aplasta a los personajes; si, por otra parte, el espacio de interior en el que se desarrolla la práctica totalidad del film hace prever una planificación teatralizante y frontal, los emplazamientos oblicuos y un sistema de encadenamientos iconográficos y por *raccord* sutiles —que no virtuosos— rompen cualquier impresión propia de la escena. Dado el año de producción del film, bastaría comparar sus resultados con las películas de corte histórico para darse cuenta de la infinita distancia que los separa.

## Sólidos encuadres para un mito geométrico

*Metrópolis* representa un mito inocente y elaborado al mismo tiempo. Inocente, en la medida en que sus claves simbólicas son simplísimas, basadas en oposiciones sin matiz alguno; elaborado, puesto que los motivos míticos dan lugar a un trabajo formal que los desborda ampliamente. Ahora bien, la simplicidad mencionada no es mítica en su sentido pleno. Si así fuera, jamás podríamos reprocharle su sencillez: no hay mito complejo, pues en su depuración, en la pureza incluso del gesto incontaminado radica su verdadera fuerza. El simplismo procede de su valor ideológico, el cual podía ser resumido así: construir la utopía futurista de la ciudad según arquetipos de un cristianismo de grandes almacenes. Que nadie se asuste por ello, pero lo cierto es que *Metropolis* tiene mucho de Kitsch, de mal gusto, y su reproducción de los esquemas dominantes de la ideología nacionalsocialista, el enorme interés que este film despertó en las altas esferas del partido, concuerdan con la militancia de Thea von Harbou, explícita en la escritura y publicación posterior del libro del mismo título<sup>4</sup>. Y decimos que esto guarda una perfecta coherencia, pues el nazismo, tanto en su ideología de corte populista como en sus formas artísticas, tuvo mucho de Kitsch. Desde este punto de vista, *Metropolis* es un mito confuso: atravesado por la vorágine de la gran ciudad moderna proyectada al futuro, inspirado por los motivos iconográficos incluso cristianos más susceptibles de traducción a una ideología de redentorismo social, el film se hace

<sup>4</sup> Luis Buñuel en 1927 pone el dedo en la llaga cuando afirma: «*Metrópolis* no es un film único. *Metropolis* consta en realidad de dos films unidos por el vientre, pero con necesidades espirituales divergentes, de un extremo antagonismo. Aquellos que consideren el cine como un discreto contador de historias experimentarán con *Metropolis* una profunda decepción. Lo que se nos relata es trivial, ampuloso, pedante, de un romanticismo trasnochado. Pero si a la anécdota preferimos el fondo "plástico-fotogénico" del film, entonces *Metropolis* colmará todas las esperanzas, nos maravillará como el más espléndido libro de imágenes que pueda componerse» (in *Cahiers du cinéma* 223, agosto 1970, p. 20, original publicado en *Gaceta Literaria*, Madrid, 1927-1928).



114. *Metropolis*.

eco también de algunos recursos formales —poco importa que débiles— del futurismo desarrollista y, para colmo de indecisiones, no le hace ascos a ciertos rasgos formales y narrativos procedentes del primer cine de Weimar.

Ahora bien, *Metropolis* conserva un enorme valor de elaboración formal en la imagen. Y, en efecto, ésta procede de su vocación notablemente arquitectónica y ya nada pictórica. Si durante años el encuadre cinematográfico apuntó con mayor insistencia a formas plásticas procedentes de la pintura (de cualquier signo y estilo) y a espacios de configuración e interpretación teatral, al menos cuando militaba cerca del modelo hermético/metatórico, *Metropolis* es concebida por una mentalidad rotundamente arquitectónica, mucho más, sin duda, de lo que lo fueran *Der Golem*, *Das Wachsfigurenkabinett* o incluso *Die Nibelungen*. Y en ella —éste es su éxito— se reúnen la textura de sus decorados y maquetas con la significación simbólica trascendente que éstos adquieren. La factura de estas imágenes presentan, de hecho, un caso de colaboración muy curioso: la utopía social, cuyas fases detalla con didactismo de primera enseñanza el guión, converge con una imagen conseguida gracias no sólo a los directores de fotografía Karl Freund y Günther Rittau, sino a la ideación de los efectos especiales por Eugen Schüfftan (el llamado «efecto Schüfftan» consistía en realizar tomas a través de espejos que hiciesen imperceptible la coexistencia de maquetas con personajes y objetos de tamaño real en movimiento). Pero esta fotografía no se hubiese logrado satisfactoriamente de no mediar la concepción arquitectónica de los decoradores Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht, decididamente al margen de toda concepción pictorizante.

En este sentido, y con el acento puesto en la vocación arquitectónica, *Metropolis* construye encuadres muy resistentes, muy sólidos, muy reacios a la fragmentación interior. A la

propia formalización arquitectónica se une aquí la voluntad del director, de Fritz Lang, por estas formaciones simétricas, filmadas las más de las veces frontalmente y ofreciendo este sentido de rotundidad y autosuficiencia que tanto concuerda con el sentido del film mismo. Podrían, desde esta óptica, ser referidos algunos planos que presentan en vistas aparentemente aéreas la movilidad de la ciudad: sus majestuosos puentes, su tráfico múltiple, terrestre y aéreo, la neutralidad de los edificios, enormes y abiertos por ventanas todas iguales entre sí. El sentido abrumador de estos componentes de la imagen, su erradicación de cualquier parámetro humano en el interior, son plenamente funcionales y corresponden a su sentido último en el relato. Estas imágenes, pese a la movilidad que introducen en su interior, son profundamente estáticas en el fondo, es decir, que se proponen como ilustraciones plenas de la metrópoli, donde el movimiento no es en sí determinante. Es fácil, pues, detectar algún rasgo del hermetismo analizado en el capítulo quinto, aunque su dominio se limite a la concepción del encuadre. Pero no sólo ocurre esto en tales imágenes, también la otra formación en contraste con ésta, la ciudad de los obreros, presenta idénticas características.

Una formación arquitectónica más sobria y empobrecida yace en el subsuelo. Una suerte de plaza desierta y sin vida en cuyo centro se levanta un gong, cercada al fondo por edificios, de nuevo iguales entre sí pero desprovistos de lujo, así como de las conexiones y relieves que conferían su particularidad al otro decorado. También aquí, como allá, el encuadre es pleno y suficiente, recuerdo de las primeras formaciones expresionistas en este punto, pero distante de ellas por su rotundidad, simetría y carácter arquitectónico. Asimismo, el interior de la fábrica, captado preferentemente a través de un plano general frontal al decorado, presenta una formación curiosa: dos depósitos negros y de formas redondeadas reposan a ambos márgenes del encuadre, cada uno de ellos proyectando hacia arriba bocanadas de humo. Al centro y ascendiendo, una doble escalera con un pasadizo en medio. Al fondo, sin ninguna profundidad, las distintas máquinas y palancas dispuestas a ser activadas por la mano humana. Los obreros las accionan mecánicamente. Pero en este plano aparecen dos series de problemas que nos permiten dar un paso sustancial hacia adelante.

Los obreros, la materia humana, son tratados por la escenografía como productos semejantes a los ofrecidos por la arquitectura de la imagen, es decir, como autómatas. Su distribución en el plano es tan simétrica como el resto de la composición que los contiene, sus movimientos tan mecanizados que no se distinguen en nada de las palancas que accionan, sus figuras, todas idénticas, vestidas con monos de trabajo oscuros, permiten su plena incorporación al decorado. En otras palabras, su mecanización, su automatismo son ideas que se extraen de la elaboración formal de la imagen, cuya arquitectura no es jamás rebasada por lo humano, pues esto es también geométrico. Llegamos, entonces, a comprender cómo aparecen aquellas bellísimas imágenes, abstractas donde las haya, que nos presentan el final de la jornada laboral. Un momento antes, las máquinas, con un tempo vertiginoso producían un collage rítmico alusivo a un montaje futurista. Ahora, en cambio, con un ritmo mecanizado, la inmensa masa de obreros, alineados meticulosamente, uniformados con sus monos, con sus cabezas inclinadas hacia el suelo, avanzan hasta el ascensor que lentamente les conducirá a su ciudad del subsuelo. Es esta formalización la prueba más radical del dominio del espacio arquitectónico, la convicción de que, tras él, subyace una integración y una utopía. Sólo en otros lugares, los obreros contradirán estas formas, se separarán de su automatismo y ritmo mecanizado. Pero tal modificación ha de suceder también en otro tiempo, cuando la falsa María los incite a la rebelión, al sabotaje, que es también el caos, y en otro lugar, las catacumbas. Esto último será contemplado más adelante.

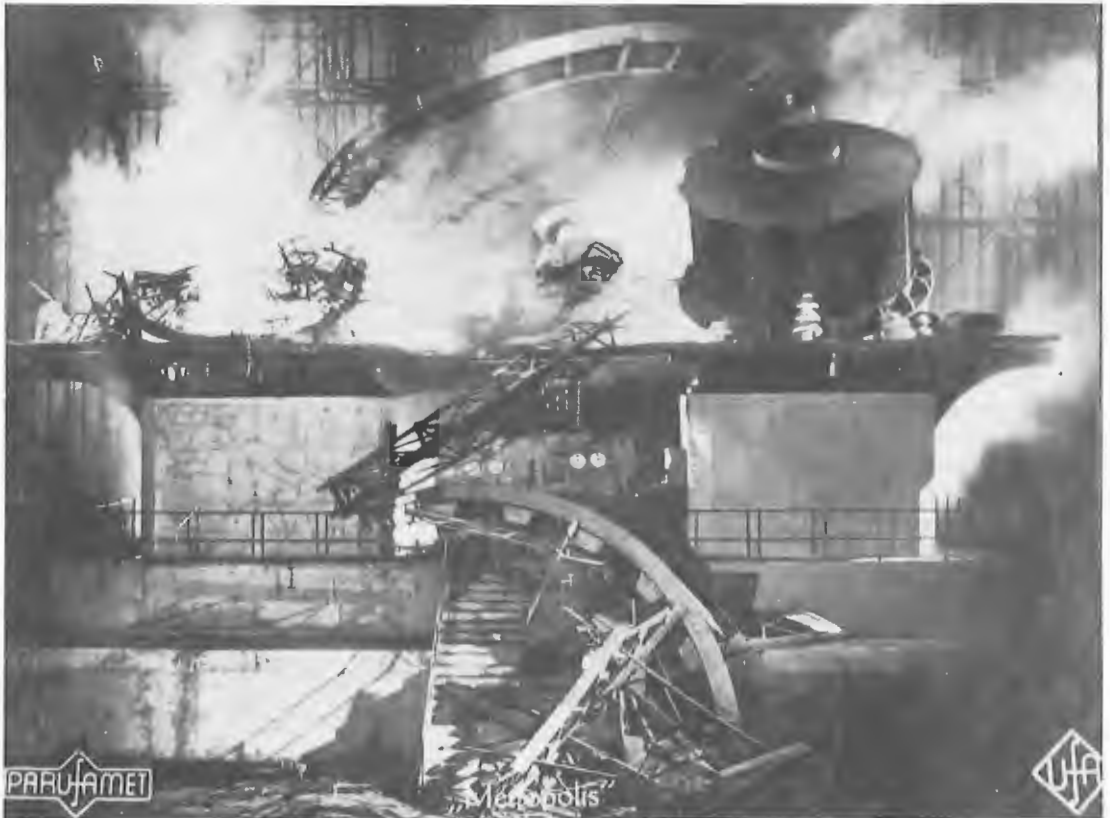
Habíamos anunciado otra serie de problemas a propósito de la configuración espacial anterior. La segunda está gestionada por una mirada. Freder, el hijo del magnate de Metrópolis, bajo el impacto de la aparición de María rodeada de niños en el jardín del Edén donde vive, desciende a las fábricas y contempla la escena anterior, el inhumano esfuerzo de los obreros. Ante esta arquitectura escénica descrita, la cámara, coherente con esta resistencia del encuadre a que hacíamos alusión, mantiene este mismo plano de conjunto, simétrico y mecanizado. Un trabajador, en el límite de sus fuerzas, abandona unas palancas que regulan

una suerte de cuadrante indicador y se muestra incapaz de impedir que la temperatura aumente hasta que se produce una horrible explosión. La imagen vibra, entonces, en cámara móvil como si hubiese sido sacudida por un terremoto. Los ojos de Freder se enfrentan, pues, a este espacio bárbaro, contemplan a partir de él una curiosa emergencia que tiene todos los visos de una revelación: el rostro de Moloch, la terrorífica boca abierta de ese sanguinario dios mitológico que se cobraba tantas vidas humanas devorando a los hombres, surge en sobreimpresión en el decorado. Sus contornos coinciden con la imagen anterior a la que se pliegan o, mejor, sobre la que se impone. Así pues, sin variar la estructura arquitectónica de la imagen, lo que se interpola aquí es un retroceso ancestral que, a ojos de Freder, conecta dos mitos: el sanguinario ritual de Moloch y la utopía metropolitana alimentada y sostenida por su propio padre. Como vemos, en el mismo espacio, según un régimen de superposiciones, el film se abre en esta ocasión hacia su conflicto, formalizado ya en términos arquitectónicos, en la textura formal de la imagen.

### Las arquitecturas aludidas y sus aportaciones

No es esta sola dualidad en *Metropolis* la que separa la ciudad de los obreros y la lujosa y comunicada ciudad elevada. Hay otros muchos espacios de exterior e interior repletos de sentido. En los interiores, las puertas rebasan los márgenes de los encuadres, las habitaciones, los despachos, están lo suficientemente vacíos para que el hombre aparezca empequeñecido en su interior. Así lo demuestra la oficina central de John Frederson, el padre. El gigantismo está siempre connotado en estos espacios que, todos ellos, parecen haber per-

115. *Metropolis*.



dido para siempre la dimensión humana, ya que ésta no rige ni articula en absoluto el espacio. Así sucede también con la casa de Toshihara donde la falsa María se lanza a un vertiginoso baile que enciende la lujuria de los hombres. Un espacio abstracto, decorado lo más escuetamente posible y a partir de signos geométricos es la dominante y a ella contribuyen los depurados vestuarios de Aenne Willkomm y las esculturas de Walter Schulze-Mittendorf.

Pero hay varios espacios del relato que logran formalizarse a partir o alrededor de algunas imágenes arquitectónicamente plenas de tanta relevancia como las dos ciudades mencionadas al principio. En primer lugar, las catacumbas. Se trata de un lugar subterráneo en el que los obreros se reúnen en torno a la figura de María, cuyo nombre ya es simbólico de por sí. Como los antiguos cristianos perseguidos, unos planos secretos conducen a través de complejos pasadizos a ese lugar presidido por un altar y unas enormes cruces paleocristianas iluminadas. Aquí, los obreros, todavía vestidos con sus monos oscuros de trabajo, abandonan su rigidez y automatismo. Se separan de su decorado fabril, pero también del propio de su ciudad en el subsuelo. En otras palabras: recobran su humanidad. Y su humanización viene transportada a una imagen en la que no existe tensión alguna ni hermetismo alguno. No se trata de que estos planos de las catacumbas no se organicen alrededor de una formación icónica plena, pues esta imagen plástica que hemos relatado domina el espacio. Pero el cuerpo humano no se doblega a la arquitectura, sino que se integra en ella. De ahí la irregularidad buscada en estos planos, su asimetría, su belleza plástica evocadora, pero no su rotundidad al margen del parámetro humano. Y allí precisamente, en estas catacumbas, María enuncia su mensaje redentorista —«Esperad a que llegue el Mesías»— y un cruce de miradas señala al elegido, Freder. Es este mensaje un pastiche producido por la superposición de un cristianismo primitivo y una ideología sindical de estado, llamado a unir la cabeza y los brazos por medio de un corazón que no puede ser otro que «el hijo del jefe».

Hay, además, una casita en **Metropolis**. En medio de la ciudad, de esta contundente arquitectura futurista, una edificación situada en su centro, según reza algún cartel, contrasta inesperadamente con todo el resto. Y no es, de hecho, una casa cualquiera, sino el verdadero motor del relato. En ella, en esta casita de cuño gótico impreciso, vive Rotwang, una suerte de inventor cuyos oficio, historia y referencias iconográficas son muy complejos. Es este personaje un científico atravesado por el pasado. La obra en la que se halla por completo empeñado consiste en la fabricación de un autómeta logrado por medios científicos. Así pues, este robot se convertirá pronto, a instancias del dueño de **Metropolis**, John Frederson, en un doble de María, creado con el fin de modificar los planes de los obreros y difundir entre ellos las ideas del tirano. Sin embargo, si la factura de este robot se consigue por medios exclusivamente científicos, nada de la pulsión del científico se explica por un neutral fervor hacia su disciplina. Su historia se resume en un enclaustramiento motivado al parecer por un oscuro pasado. En un pedestal, erigido en medio del laboratorio, figura un homenaje a Hel, la única mujer a la que amó y cuya muerte trastornó la mente de éste. El dolor, siempre magnificado por tan fatal pérdida, está, pues, presente en su tarea, en sus objetivos, los contagia. Su iconografía no es menos evocadora. Interpretado por el espléndido Rudolf Klein-Rogge, su gesto es siempre crispado, sus ojos abiertos hacia el vacío, sus cabellos siempre despeinados... Todo refrenda el extravío que rige sus comportamientos, el malsano sabor de muerte que hay en sus actos.

Y es que hay en Rotwang algo de demoníaco, localizado en todo aquello que de él se hunde en su pasado y resulta indeclarable hoy, pese a ser la auténtica guía de su comportamiento. Y, no obstante, se distingue de los siniestros doctores de antaño por su ciencia que, cualquiera que sea su motivo impulsor, nada deja sin explicar. En esa casa, pues, en el hábitaculo de Rotwang, se produce el secuestro de María, la transformación del robot y su sustitución por el original. Y ahí mismo, parece animarse un mundo distinto, imprevisible según los patrones anteriores, un universo tímidamente invertido en el cual las puertas se abren y cierran solas y lo inerte no lo es plenamente. Tales características, que recordarán al lector sin duda algunos fragmentos de *Nosferatu*, se hallan inscritas, y ello no es casual, en esta arquitectura gótica, emergencia del pasado como su propio habitante lo es de alguna forma.

Rotwang, su iconografía, su espacio, son una curiosa incrustación en *Metropolis* y lo son sobre todo por su plena correspondencia con su función disruptora y desencadenante en el relato.

También en otro punto del espacio se desdice la rotundidad futurista de *Metropolis*. Se trata de la catedral gótica que domina por momentos la ciudad. No en vano en ella tiene lugar la cita de Freder y María, en ella se resuelve en temible batalla el drama que enfrenta a Rotwang y Freder y, ante su majestuoso pórtico, se sella, por último, el pacto entre los amos de la metrópoli y los obreros, mediado por Freder y sancionado por María. En esta nueva emergencia del pasado se resuelven multitud de dramas, narrativos y simbólicos. Entre sus arcos ojivales, sus altas columnas, su luz tamizada por las vidrieras, surge una escena simbólica representada en la piedra: los siete pecados capitales. Durante el sueño alucinatorio de Freder, estas figuras se animan y la muerte con su guadaña es tratada en paralelo con el desenfadado baile de la falsa María en su presentación pública. Igualmente, la escena final del pacto muestra un pórtico frontal a cámara, con su arco apuntando al centro del encuadre. Desde el interior salen los tres protagonistas. Por el borde inferior de la imagen penetra la formación en punta de los obreros, vestidos como habitualmente, con sus monos negros y avanzando en triángulo hasta rellenar por completo el encuadre. Sus movimientos, sin dejar de ser acompasados, no poseen ya la rigidez anterior, pero tampoco su opuesto, el caos con el que circulaban en su rebelión. Ahora, encuadrados por esta alusión religiosa que preside el encuadre, logran una humanización muy tímida que sólo será efectiva en su cabeza visible, en el hombre que, en representación de toda la clase social, se adelanta y, pese a sus dudas y vacilaciones, estrecha la mano de Freder y de su padre. También aquí la arquitectura asume un valor de síntesis y practica una fusión simbólica de las actitudes mecánicas y desordenadas de todo el film. La síntesis temática y simbólica se logra —y esto es lo importante— a través del trabajo de las formas.

## Unos dobles poco inquietantes

*Metropolis* está surcada por dualismos de una increíble simplicidad. La ciudad de los obreros frente a la metrópoli, la María pacificadora y redentorista frente a la lujuriosa y rebelde, la arquitectura futurista frente a las formaciones del pasado, el movimiento mecánico y automático de los actores frente al caos y confusión de la rebelión, las catacumbas humildes frente al lujo del prostíbulo Toshiba... No cabe duda, pues, de que el fenómeno de desdoblamiento alcanza tanto el orden temático e ideológico como las propias formaciones icónicas o la misma interpretación de los actores. Con todo, nada de demoníaco descubrimos en estas dualidades, en estas fracturas, pues la incertidumbre nunca es estimulada en el espectador, siendo en todo caso vivida únicamente por los personajes. Ni tan siquiera la creación de un doble de María sirve para otra cosa que para acentuar los contrastes, ni tan siquiera —valga el detalle— esta sutil diferencia entre el doble y su modelo —el tic del ojo de la falsa María— inspiran nada inquietante.

Demos ahora un pequeño salto. Tal y como expusimos al principio, las formaciones icónicas son sólidas y a menudo autosuficientes, plenas. Tampoco esto deja de recordarnos formaciones del primer cine de la década, si bien su voluntad en este caso es arquitectónica. O; incluso, la emergencia del pasado se produce a un mismo tiempo a través de los personajes y a través de las formaciones arquitectónicas. Y, con todo, tampoco hay efecto siniestro en parte alguna del film. Y, por fin, para acabar de completar estas semejanzas con los espíritus del primer cine de Weimar, también la estructura narrativa de *Metropolis* se organiza en torno a una cifra simbólica que se encuentra incrustada en el pasado. Se trata de una leyenda: no una referencia mitológica, como lo era el terrorífico Moloch, sino de una leyenda que construye los límites del mito de la ciudad *Metropolis*, pero ayuda a un mismo tiempo a comprender la moraleja final y lo inútil de la rebelión. Es la historia de la torre de Babel.

María, en las catacumbas, se encuentra poderosamente iluminada. Al fondo, numerosas





116. *Metropolis*.

cruces de distintas alturas y dimensiones la acompañan. Entre los asistentes, revestido por un mono de obrero, se oculta Freder, decididamente contrario a las condiciones infrahumanas que su padre impone a los trabajadores de la metrópoli. Conducido por Rotwang, también John Frederesen, el amo de Metrópoli, asiste oculto a la escena. Y María toma la palabra. En lugar de un sermón recurre a la parábola y enuncia la historia de la construcción de una ciudad semejante a la que hemos visto, pero en la que se produce idéntica escisión entre trabajadores y dirigentes. Es la historia de Babel. Motivada por su voz, la imagen presenta a un sabio frente a una cohorte de hombres razonando su idea. Al fondo, el firmamento estrellado. Se trata de emprender la construcción de una torre que llegue al cielo como expresión de la grandeza del hombre. Una torre ocupa entonces el centro de la imagen. Es claramente una maqueta, pero en sobreimpresión, a su alrededor, aparecen las figuras que la concibieron. La torre que vemos es sólo la encarnación de su proyecto. Comienza, por tanto, la síntesis de esa construcción: un bellissimo plano muestra cinco enormes columnas humanas que avanzan desde todos los lados del encuadre, en profundidad, hacia el primer plano donde confluyen. Su hormiguelo, su origen disperso y convergencia, sus cabezas rapadas, todas iguales, crean un dinamismo en el encuadre apto para designar la frase bíblica: «De todos los lugares del mundo...» Sus gestos, por demás, tanto aquí como en los planos siguientes, nos recuerdan a aquellos obreros humildes que vimos automatizados al comienzo del film. Hombres, pues, cuya única característica es el anonimato, son en realidad aquellos cuyas manos edificaron Babel. Y, por fin, una bella imagen nos presenta unas larguísimas escaleras que desbordan el encuadre por ambos lados. Sobre ellas, un hombre, el sabio, el creador de la idea de Babel. Bajo, dispuestos en complicadas figuras geométricas, las gentes, los obreros, siempre de espaldas. A un golpe, a una voz —«Babel»— los obreros se desplazan hacia arriba desordenadamente en rebelión. Una torre, una idea ahora tal vez construida en parte, y, súbitamente, multitud de manos que se alzan hacia ella a fin de alcanzarla. Caos y destrucción: la torre cae abatida.

He aquí, en esta breve historia relatada por María, la clave por la cual debe ser comprendido el film, la sencilla moraleja cuya incompreensión provoca la sangrienta masacre en la ciudad de los obreros, la destrucción de las máquinas y la falta de entendimiento y cuya



117. **Metropolis.**

comprensión última se logra gracias a esa mediación de la que María habla apostillando su relato: entre las manos que trabajan y la cabeza que idea debe mediar el corazón, idea genuina de Thea von Harbou. Y he aquí también la parábola de María, su valor de espejo respecto al film que contemplamos. Enunciada la parábola, María se apresta a fijar —como por un extraño guiño— la imagen del redentor: Freder. Los obreros se muestran dispuestos a esperar, pero su paciencia está cerca del límite. John Fredersen, viendo peligrar espiritualmente a sus obreros, da a Rotwang la orden de convertir al robot en una falsa María. Todo —como vemos— se anuda en esta escena y en torno a esta parábola, este relato incluido en el conjunto. Y, para que pueda desencadenarse el drama del film, el relato se repliega sobre sí mismo recordando, una vez más, aquellos desdoblamientos enunciativos del primer cine de la República.

En suma, lo que falta en estas construcciones arquitectónicas plasmadas en planos densos y autosuficientes, lo que falta en los desdoblamientos de la narración, lo que falta en el complejo sistema de dobles que atraviesa la estructura completa, es siempre haber dejado intacto al sujeto, al que se construye a través de todas las imágenes del film y al que penetra en esa estructura. En otras palabras, lo que distingue a este film de todas aquellas formalizaciones a las que hemos aludido es la falta de demiurgia y la ausencia de una espacialidad psíquica del decorado. Nada se contagia del demiurgo en este espacio, nada construye la imagen que torne incierta la mirada que observa. Y, en ausencia de esto, el film no puede dejar de militar en un lugar diametralmente opuesto al insinuado en el demonismo weimariano. La alegoría es el tapón de lo siniestro.

### Los límites del relato

Acabamos de señalar, a propósito de *Metropolis*, la existencia de una superposición, ya frecuente por otra parte en muchos films de Fritz Lang, entre la simplicidad y acartonamiento de la simbología y el sistema de organización formal elaborado según principios arquitectónicos. Estos dos factores daban lugar a una contradicción que, sin embargo, se

resolvía en un pacto confuso: muchas imágenes perdían por la tipificación kitsch de sus referencias y sólo podían sobrevivir aquellas construcciones espaciales cuya elaboración formal desbordara la sencillez de sus alusiones. El pacto era sumamente interesante, porque sostenía en el límite una coherencia que, si bien perjudicaba al film, garantizaba que éste no se descompusiera. Ahora bien, en *Frau im Mon*, el último film mudo firmado por Lang y contradictoria manifestación del gran estilo U.F.A. tantas veces mencionado, esta descomposición es ya inevitable. Tanto es así que, cualesquiera que sean sus méritos particulares, la estructura del film se resquebraja sin alcanzar coherencia ninguna.

No obstante, la fractura aludida presenta una forma muy particular que la hace ventajosa desde algún punto de vista y desdeñable por completo desde otro. Dedicada en su mayor parte a narrar el proyecto futurista de un viaje a la luna, ideado por el antaño vehemente investigador Mansfeldt y ahora anciano retirado, presenta *Frau im Mond* una deficiencia de simbología que le es de gran valor, dado que el acontecimiento «científico» que le sirve de partida parece responder a algo imposible de recubrir con las huellas del pasado. Pese a todo, puesto que la guionista Thea von Harbou, autora asimismo de la novela que sirvió de base, deja su sello indeleble en la película, se produce una separación casi tajante entre aquellos fragmentos del film que desarrollan la narración y el conflicto entre los pasajeros de la nave espacial y aquellos otros sustraídos a toda necesidad narrativa, cuyo cometido esencial consiste en los detalles técnicos y el montaje por el que se construye el proyecto de la cápsula espacial.

Resulta de aquí una situación en extremo llamativa: si la trama del film narra las relaciones de un triángulo amoroso, la codicia y el temor de los hombres, y la lucha por la supervivencia, el giro que imprime von Harbou a su guión nos sumerge muy pronto en la intemporalización ya habitual de dicha historia. En efecto, desde al menos el instante en que la nave espacial aluniza, el film procede por los tópicos más conocidos, sin ritmo alguno y, sobre todo, sin la mínima dosis de concreción en los conflictos psicológicos, el mínimo cálculo de progresión en los personajes o, en otros términos, como si aquello que se estuviera relatando fuera algo eterno. Y, con todo, estos fenómenos no alcanzan —y aún son por completo extraños— a lo sucedido en la primera parte de la película. Así pues, a diferencia de lo señalado a propósito de *Metropolis*, donde la visión futurista permitía interpolar las estructuras más archiconocidas procedentes de un cristianismo de pacotilla, *Frau im Mond* preserva de trasnochada simbología todo aquel proceso que relata la construcción y preparación de la nave espacial, verdadera pieza de museo del montaje y del diseño.

Es, por tanto, en este solo fragmento, realmente de gran extensión, donde Lang puede ejercitar su experimentación con un montaje dotado de nervio, un ritmo creciente y un diseño tanto más depurado cuanto que los propios elementos sobre los que se fija, incontaminados, le permiten la elaboración. Como dijimos, el resultado de la película es la falta absoluta de estructura entre estos dos modelos tanto en lo que respecta al montaje como al tratamiento narrativo en general, pero también en lo que concierne a los mitos que subyacen a ambos. Al menos así se ha logrado preservar de la insorportable concepción escolar de Thea von Harbou un buen fragmento del film.

## Maquinismo y diseño

Un cartel nos informa del interés de un grupo financiero que ha decidido tomar parte activa en la operación del viaje a la luna. Inmediatamente, como poniendo en marcha un montaje característico de documental, en el cual la relación temporal recoge algunos hallazgos que ya habíamos señalado con motivo de *Spione* y que alcanzarán una perfecta síntesis en *M*, se suceden unas maquetas del proyecto observadas por los directivos de la empresa; más tarde, observamos detalles concretos de estas cuidadísimas maquetas, dibujos preparativos, nuevos detalles de los mismos... Por fin, también las fotos de la superficie lunar captadas por un primer cohete sin tripulación son detenidamente examinadas. Todo este fragmento va siendo puntuado por las explicaciones de los carteles, pero la sucesión de



118. Frau im Mond.

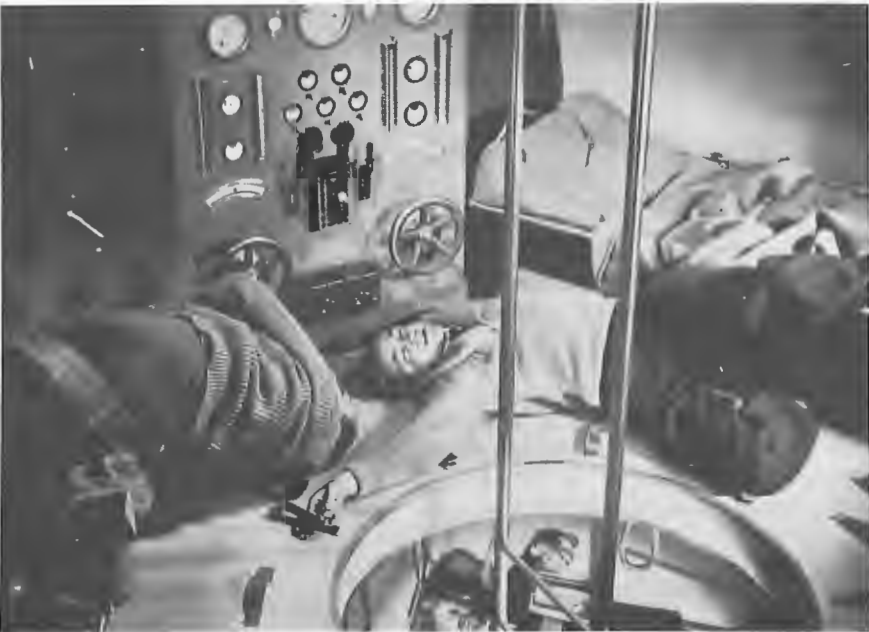
documentos es realmente impresionante y, a fin de obtener un catálogo completo y heterogéneo de todo el material disponible, concluye con una proyección cinematográfica en la que se pasa a detallar la propia composición y características de la nave espacial. En su interior, relojes, comprobadores de la presión, de la distancia, esquemas didácticos del aparato, gráficos que establecen la distancia entre la tierra y la luna, el alcance de la gravedad, la atmósfera, etc...

Pronto nos damos cuenta de que se trata, en realidad, de una discusión y exposición ocurrida durante la reunión del grupo financiero. Así pues, el tratamiento del tiempo fílmico se sirve de la ambigüedad en la relación entre planos y en la enunciación que los vertebra<sup>5</sup>. Y bien, el procedimiento utilizado ha puesto en funcionamiento todos los recursos conocidos del documental sin vacilar en echar mano de los más dispares procedimientos. La unidad espacial y temporal ha sido quebrada o suspendida en beneficio de una explicación científica minuciosa lograda merced a la activa colaboración de grandes especialistas. Lo llamativo consiste, pues, en la libertad rítmica con que Lang organiza su temporalidad y el ritmo —incluso escalar— que imprime a esta sucesión. No podría extrañar que, una vez que los carteles han sido suprimidos y sustituidos por el sonido, se acusara todavía más el carácter contrapuntístico de éste respecto a la imagen y se alcanzaran cotas de síntesis mucho mayores. Cabe, entonces, retener de este instante el cruce rentable de dichas técnicas documentales con el deleite inevitable adherido a la representación del diseño futurista de las máquinas y utensilios diversos. Por tanto, allí donde *Metropolis* introducía su desdichada simbología y, por medio de su abstracción alegórica, arruinaba la precisión concreta del diseño maqui-

<sup>5</sup> Este fenómeno obtuvo en *Spione* una elaboración cuidadosa y en *M* una expresión sintética al borde de la genialidad. Consúltense los capítulos decimo-cuarto y vigésimo, respectivamente.



119. Frau in Mond.



120. Frau in Mond.

nístico, *Frau im Mond*, en sus momentos más brillantes, persigue una adecuación meditada entre tecnología —siquiera sea entendida de modo impreciso—, diseño y montaje.

Estos fenómenos son más perceptibles y favorecen el análisis en el vasto fragmento que describe —en realidad no relata nada— la preparación del artefacto para su lanzamiento. Un travelling aéreo nos conduce por la ciudad. A continuación, observamos diversos planos de la nave hasta alcanzar una escala amplísima —un plano general muy largo y en picado— del hangar donde los trabajadores laboran para disponer la partida. Tampoco en este caso Lang nos evita las explicaciones de índole científica y para vehicularlas busca, en unas ocasiones, la voz del profesor Helius mientras en otras se apoya en el relato hecho por un director de maniobras, al parecer a las multitudes que se agolpan en el lugar. Y, de nuevo aquí, la cámara de Lang expresa en el estado más puro de qué es capaz su deleitación maquinística: ya no se trata de narrar nada, sino de desplegar la cámara a lo largo de todos estos espacios de líneas muy depuradas, apoyados y fragmentados por haces de luz combinados que apuntan a la pista de despegue. La depuración del diseño escogido coincide y se corresponde a la perfección con el mundo futurista que refiere la historia. Y, sin dudarlo, Lang recurre a los rasgos significantes más marcados desde una perspectiva enunciativa (violentos picados y contrapicados, enormes planos generales, en ocasiones con un respaldo en el primer plano para acusar la profundidad del campo, contrastados efectos de luz).

Es fácil deducir de esto que Lang se mueve a sus anchas en estos instantes, en primer lugar, porque ninguna simbología obstruye este trabajo de la cámara intentando imponerle alegorías de andar por casa: en segundo lugar, porque la función narrativa de estos extensos fragmentos carece por completo de sentido y no encuentra constricciones que limiten su tempo ni su sujeción al relato: por último, debido a que Lang impone sus mejores armas, a saber, la composición de los encuadres y un montaje abstracto, creador de un ritmo preciso que actúa de acuerdo con el sentido del film. Por ello, resulta muy curioso el proceso que funciona a continuación: a medida que el cohete va adoptando su posición de lanzamiento, que los personajes de la tripulación van ocupando sus puestos en su interior y que los conflictos a que su relación va a dar lugar comienzan a dibujarse, siquiera sea someramente, el montaje abstracto anterior va convirtiéndose, lentamente primero y luego con más decisión, en una narrativización progresiva. En efecto, sin dejar de definirse todavía por su abstracción temporal, los ocho minutos últimos (tiempo ficcional) antes de que el cohete espacial sea disparado presentan un primer esfuerzo por integrar la vida de estos seres humanos en el interior de un montaje entrecortado dominado aún por los primeros planos de las gráficas, los relojes, los indicadores de presión, etc.

Y si lo que acabamos de describir constituye el estadio intermedio entre, por una parte, la libertad plena del montaje y el diseño maquinístico y tecnológico y, por otra, la narrativización, el segundo gesto decisivo consiste en convertir este ritmo en «suspense», es decir, en hacer del montaje una dramatización del material narrativo. El montaje actúa, entonces, mediante saltos a todos los elementos puestos en funcionamiento. Pero ahora, ya no se trata de un objetivo de vaga fascinación futurista o, lo que es lo mismo, de imitación por el montaje de los mecanismos de los que se habla, sino de traducción narrativa —eficaz, pero sólo eso— de los mecanismos de fragmentación. Si sigue dominando una incierta impresión de choque en lugar de la de *raccord*, todo está en función de una linealidad ya inevitable: el relato y sus dramas.

Ni que decir tiene que esta situación se va tornando tanto más esclerotizada cuanto más avanza el relato y la linealización de la historia acaba por no dejar nada a este montaje abstracto, tan diestro y fiel a los episodios que pretendía reflejar. Muy pronto *Frau im Mond* se convierte en un relato lineal, fácil de predecir, desprovisto de ritmo y sin el mínimo interés. Sólo hacía falta para ello que Thea von Harbou tomara las riendas del asunto. Y no cabe duda de que las tomó. Por ello, tan sólo aquellos fragmentos, de hecho, extensos y medidos, en los que la investigación científica de Lang confluye con su tratamiento del montaje y del diseño dejando resurgir un nervioso eco futurista, tan sólo en estos momentos —decimos— *Frau im Mond* produce resultados memorables.

## Capítulo decimoséptimo: CONSTRUCCION DE LO SOCIAL Y MONTAJE DE LO MILITANTE

### Puntos de vista ante lo social

Lo social es, desde luego, una categoría vaga e imprecisa. De hecho, no está menos presente en los escenarios de la calle que en el clima de la Nueva Objetividad. Pero, tal vez, pese a la imprecisión más generalizada, también es significativa su evolución a lo largo de los años veinte. Durante el primer lustro, el cine alemán permanece, a pesar de las ilusiones de algunos historiadores, forcluido a lo social. A partir de 1925, coincidiendo con el viraje general hacia la *Neue Sachlichkeit*, la poética de realismo ambiguo y el abandono de los modelos más herméticos, lo social se da al cine, se ofrece para su representación. He ahí su particularidad: en estos años, cada vez más conflictivos de la república, la vida de las distintas clases sociales reclama una atención y se pone en las manos de muy distintos modelos de representación y concepciones espectaculares. En este sentido, interrogarse por la apertura a esta problemática no supone acatar que lo social esté definido de entrada, sino todo lo contrario. Supone bucear en qué modelos y fuentes toman a su cargo un objeto empírico, pero ya ineludible, para arrastrarlo hacia códigos y convenciones siempre diferentes entre sí.

De los llamados *Zille-Filme*, films que alrededor de 1925 y 1926 pusieron en la pantalla la imaginaria y temática del lumpenproletariado de los barrios del Berlín norteño según el dibujante Heinrich Zille, hasta la invasión de la estética melodramática, una vez abandonada la abstracción del *Kammerspielfilm*, pasando por las tentativas documentales y de reportaje o la herencia del montaje soviético en sus variantes revolucionarias... todas estas actitudes, a su vez matizables en su interior, demuestran a las claras que la temática social anunciada interesa mucho menos por su aparición que por el aparato representacional con el que en cada caso decide definirse. En suma, lo social se perfila como un campo empírico reconocible en multitud de films posteriores a 1925 y como tal nos preguntamos aquí por su uso y abuso durante al menos cinco años. Dada la confusión política reinante en la Alemania de la segunda mitad de los veinte, nada más comprensible que la ambigüedad en el tratamiento de lo social, ese nuevo invitado, sometido y testigo al propio tiempo de la confusión formal que vive esta época marcada por la Nueva Objetividad, el montaje soviético, la caligrafía de la miseria, el melodrama y el radicalismo dadaísta. Nada, entonces, más complejo que situar nuestra pregunta en el terreno de las formas y estructuras que acogen la temática de lo social.



121. Die Verrufenen

En pocas palabras, si lo social es ineludible, pero al mismo tiempo no existe en sí, es necesario que los distintos cineastas lo construyan como un mito y a través de diferentes fórmulas de intervención o contemplación. En consecuencia, también aquí como en tantos otros capítulos son muchos los llamados y pocos los elegidos. Esto es una nueva prueba —y de ello nos congratulamos— de que los films sean analizables desde distintos lugares. Nuestra agrupación tiene vocación de guía, pero no se quiere clasificatoria exhaustivamente. Por este motivo, conviene llamar la atención sobre el estrecho vínculo que existe entre lo planteado en este capítulo y algunas conclusiones en torno a algunos films de la calle, tales como *Die freudlose Gasse* o *Dirnentragödie*. Y, por supuesto, referir ya en plena época del sonoro aquella experiencia única y espléndida en la que intervino activamente Bertolt Brecht y dirigió Slatan Dudow: *Kühle Wampe*, incluida en el capítulo vigésimo de este libro por el afán sistemático con el que trabajó con el sonido. También, por demás, la división de los grupos políticos populares tuvo su materialización en proyectos filmicos distintos, si bien la confusión formal será hartó frecuente. Así, el partido socialista alemán (S.P.D.) crea la *Film und Lichtbilddienst* en 1926 para realizar documentales, films de propaganda y agitación, así como otros de enseñanza. La *Prometheus film Verleih und Vertriebsgesellschaft*, creada en 1925 con un magro capital inicial de 10.000 marcos, sirve al partido comunista alemán (K.P.D.). Pese a todo, las producciones de films sociales para gran espectáculo dan prueba de ambigüedades llamativas entre la propaganda, el melodrama burgués y el populista más chato y, sólo esporádicamente —como es el caso de *Jenseits der Strasse*, dirigida por Leo Mittler en 1929 y algún film más que analizaremos más adelante—, acusan cierta influencia (y aún a menudo decorativa) del montaje soviético<sup>1</sup>.

Así las cosas, convendría comenzar por el surgimiento de estos films marcados por la imaginaria del dibujante Heiunrich Zille. *Die Verrufenen. Die fünfte Stand*, dirigido por Gerhard Lamprecht según guión de Luise Heiulborn-Körbitz, estuvo en realidad basado en ideas, dibujos y croquis del citado Zille, quien fue de hecho el verdadero responsable. Historia de tono melodramático provista de un happy-end convencional, parece ser excusa para introducir un decorado social antes inexistente en la pantalla alemana.

El ingeniero Robert Kramer ha cumplido condena de trabajos forzados por falso testimonio. A su salida de la prisión, su padre lo rechaza, su prometida ya se ha casado con otro hombre y nadie le ofrece trabajo. Desmoralizado, decide suicidarse cuando una prostituta

<sup>1</sup> Véase en el capítulo séptimo la referencia a la producción socialista, comunista y alternativa durante estos años.



—Emma— interviene y le lleva a vivir con ella. Dramer, entonces, comienza a trabajar como ayudante de un fotógrafo, pero Emma, envuelta en un delito cometido por su hermano es detenida y Robert queda solo de nuevo. Más tarde, obtiene un puesto directivo en una fábrica y es informado de que Emma está muriéndose. Acude a verla y la acompaña en los últimos momentos de su vida. Entonces, Regina, la hermana del industrial para quien trabaja Robert, se enamora de él y así se cierra el círculo de su felicidad. Insistiendo en la fractura que aqueja en el film a los dos discursos —el convencional melodramático y el detallismo social—, Borde, Buache y Courtade señalan: «Como para los cuadros del Renacimiento en los que hacía falta una coartada (la anunciación, por ejemplo) para pintar una escena de amor, ha hecho falta en este caso un melo imbécil para entrar en el mundo de las

122. Die Unehelichen



escaleras grasientas y las paredes ennegrecidas, los niños de la acera y los píngajos de treinta años, de la miseria el paro en el Berlín de los barrios del Norte»<sup>2</sup>.

*Die Verrufenen*, por tanto, es representativo de este cine social por su carácter inaugural al cual estaba cerrada la pantalla alemana anterior. Los rostros típicos —¡qué diferencia, por ejemplo, con la teoría del «tipaz» de Eisentein o con las caricaturas de Georg Grosz!—, los tipos de los bajos fondos, las prostitutas, todo este detallismo tiene, no obstante, más que ver con el lumpemproletariado que con el proletariado. Para la imaginería de Zille, no existen —claro está— las relaciones de producción. Al año siguiente —y dejando de lado un film que analizaremos con algo más de detalle en seguida—, Lamprecht da un paso adelante con *Die Unehelichen*, según guión propio y de Luise Heilborn-Körbitz. En este caso se trataba de introducirse a filmar ante decorados reales de los barrios populosos y con actores no profesionales. Zille colaboró para este film en la elección de figurantes, dada su experiencia en los rostros típicos. Además, careciendo en esta ocasión de un guión en un sentido estricto, Lamprecht partió del material oficial de la sociedad para la Protección de la Infancia contra su explotación y los malos tratos. Lo que también estaba erradicado en este film —y tardará en aparecer— en ese proletariado, esa clase social, que está encubierta aquí por un nuevo lumpemproletariado.

Tal vez la crítica más radical que se realizara en la Alemania de Weimar contra este decorativismo de la miseria de que son ejemplo señero los films de Zille viniera de la mano de Walter Benjamin. En sus ataques brutales hacia los activistas al estilo de Kurt Hiller o a la Nueva Objetividad, puede verse también incluido este tipo de actitud frente a lo social del que la fotografía de la época es la muestra más inequívoca: «Se va haciendo —dice Benjamin— más matizada, siempre más moderna, y el resultado es que no puede ya fotografiar ninguna casa de vecindad, ningún montón de basuras sin transfigurarlos. No hablemos de que estuviese en situación de decir sobre un dique o una fábrica de cables otra cosa que ésta: el mundo es bello. *Die Welt ist Schön* es el título del célebre libro de fotos de Renger-Patsch, en el cual vemos en su cima a la fotografía neo-objetiva. Esto es que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce»<sup>3</sup>. Es lo que en el mismo texto dice, con radicalismo el autor: «Hacer de la miseria objeto del consumo» y en el caso de la Nueva Objetividad, da un paso adelante: «hacer objeto del consumo a la lucha contra la miseria».

En el presente capítulo, pues, intentaremos someter a estudio varios títulos, cada uno de ellos representativo de una actitud diferente hacia lo social, entendiéndolo por actitud la puesta en marcha de unas estructuras y formas que abarcan desde la puesta en escena hasta la intervención que proponen al espectador. En primer lugar, revisaremos el film de Gerhard Lamprecht titulado *Menschen Untereinander*, realizado en 1925 y muy curioso por su estructura formada de episodios dotados de una muy débil conexión: en segundo lugar, analizaremos *Menschen am Sonntag*, realizado en 1929 por Robert Siodmak y Edgar Georg Ulmer según guión del entonces principiante Billy Wilder. Aquí, la descripción renuncia a la estructura cerrada y la unidad se logra mediante el acontecimiento dominical que celebran los distintos personajes. Dos films de notables semejanzas siguen en nuestro estudio: *Mutter Krausens fährt ins Glück*, dirigido por Piel Jutzi en 1929, melodrama de signo social y obrero en el que interviene la citada *Prometheus*, y *So ist das Leben* o, en su título checo *Jakovyje Zivot*, film rodado en Praga y dirigido en el mismo 1929 por Carl Junghans, en el cual se advierten notables influjos del montaje pudovkiniano. Para acabar, haremos una incursión en los films más directamente militantes de Georg Wilhelm Pabst, ya en el período del sonoro: el primero *Westfront 1918*, basado en la novela *Vier von der Infanterie*, de Ernst Johannsen, realizado en 1930 como denuncia de la guerra; el segundo *Kameradschaft*, al año siguiente y sobre la solidaridad obrera internacionalista de los mineros.

Quedan —claro está— muchos otros films por analizar. *Die Weber*, por ejemplo, dirigido por Friedrich Zelnik en 1927 es, en realidad, la adaptación de un drama de Gerhart Hauptmann y poco tiene que ver con el presente histórico. Otro llamativo y curioso film es *Lohnbuechalter remke*, realizado en 1930 por Marie Karder, directora del ya citado Film

<sup>2</sup> Raymond Borde, Freddy Buache & Francis Courrade: *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, Serdoc, 1965, p. 67. El mismo Heinrich Zille declaraba con motivo de una entrevista para *Welt am Abend* en 1924 su condición comunista a partir de 1914, puesto que —decía— el comunismo realiza y postula aquello que el socialismo planteaba con anterioridad. Su declaración humanista y, en cierto modo, miserabilista da verdadera cuenta de su visión del mundo y lo que entendía por comunismo (cit. por Helmut Korte, ed. *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Frankfurt, Fischer, 1980, p. 112).

<sup>3</sup> Walter Benjamin: «El autor como productor» in *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, ya cit., p. 126.



123. Die Weber

und Lichtbilddienst, servicio de producción y distribución cinematográfica dependiente del Partido Socialista (S.P.D.) en el que se narraban los efectos de la «Rationalisierung» (racionalización) capitalista desde una óptica consecuentemente de melodrama populista: ahí veíamos la destitución de un viejo contable de una empresa en el momento en que ésta adquiere una máquina calculadora. Como el portero del Atlantic en *Der letzte Mann*, su universo se desmorona y acaba por suicidarse. La comparación no se debe al azar, pues poco parece haberse avanzado desde la comprensión social de ciertos acontecimientos cuando desde el mismo partido socialista se reproducen pautas de comportamiento repletas de este punto de vista pequeñoburgués. El Partido Comunista alemán calificaría a este film —y no sin algo de razón— como «la más vil ideología pequeño/burguesa: la llamada de los expulsados del proceso de producción capitalista al Parlamento...».

## Entre lo episódico y lo cotidiano

La estructura de *Menschen Untereinander* es compuesta mixta. En ella pugnan el melodrama y un tímido realismo que provisionalmente llamaremos de documental, que habría de encontrar su lugar años más tarde. Desde esta óptica, las semejanzas con *Die freudlose Gasse*, film coetáneo, son muy marcadas. Sin embargo, mientras las complejidades de la trama provocan el viraje de aquel film hacia una estructura fuertemente melodramática, en éste la solidez de la estructura es menor, la desligazón de las partes más acusadas y, en consecuencia, el dominio del melodrama cede a un tímido naturalismo<sup>4</sup>.

Y es que *Menschen untereinander*, dirigido en 1925 por Gerhard Lamprecht, se compone de varios episodios cuyo entramado no obedece ni a una sólida línea argumental ni dramática. Lo único que en principio permite coexistir todas estas historias cotidianas es la unidad espacial en la que se producen y unos más que laxos vínculos temporales. Ni unidad de acción ni posibilidades dramáticas. Nos encontramos, pues, en una calle berlinesa donde los viandantes pasan sin cesar. De un portal, situado en el centro de la imagen, salen un hombre y una mujer. Un carruaje se halla detenido junto a la acera mientras varios indivi-

<sup>4</sup> Puede consultarse el capítulo decimotercero en el que estudiamos destalladamente *Die freudlose Gasse*, dado que las referencias que haremos a continuación a dicho film son frecuentes. Una película sonora como *Abschied*, dirigida por Robert Siodmak en 1930, presenta el microcosmos de una pensión como centro de acción y la historia transcurre estrictamente entre las 19 y las 20:30 horas de un día berlínés. La estructura es, con todo, mucho más compacta que la de *Menschen Untereinander* y a esto se añade una renuncia a la estética melodramática.

duos descargan de él muebles. Siguiendo la acción de estos personajes y por corte en el movimiento, penetramos en el interior de un patio. Al fondo, un pasillo conduce a la escalera. A la derecha, el directorio con indicación de nombre y profesión de todos los vecinos. Toda la estructura que ofrece el film está aquí planteada. La mujer en cuestión no es otra que la nueva portera del inmueble y otra señora, bastante cotilla y charlatana, Frau Mierig, se apresta a darle la bienvenida y ponerla al corriente de las características y vida del vecindario, es decir, de los ocho vecinos que habitan el edificio. Mediante este recurso bastante inusual en la época queda transformado este espacio reducido en microcosmos de una sociedad que evoluciona entremezclándose pero sin adquirir responsabilidades seriamente dramatizadas en su comportamiento respectivo.

Porque precisamente si algo caracteriza al film es la debilidad de su estructura, su voluntario descentramiento, su mera concepción, al menos programática, como una sucesión de episodios dotados de muy escasa dimensión dramática y unidos los unos a los otros por elementos azarosos. Y, en efecto, si repasamos los avatares de cada uno de estos convecinos veremos la escasa relación que hay entre unos y otros: Wagener, un notario A. Bürtner, la casera Ria Ricarda-Roda, gestora de una agencia matrimonial, Leonhardt Ritter, un anciano profesor de piano, Jos Lippert, una lavandera, Sonja Ipanowna, profesora de ballet, Helmut Köhler, consejero del gobierno y E. Rudolf, joyero. Nada promete interrelaciones sólidas entre ellos ni mucho menos génesis de elementos dramáticos o melodramáticos. El título, en este sentido, es muy ilustrativo respecto a la voluntad explícita del film: entremezclar no implica generar drama, sino dispersar su posibilidad.

No piense, sin embargo, el lector que el film está distribuido al modo de una amalgama de sketches. Nada de eso. Las alternancias entre las menudas historias que viven unos personajes y otros son frecuentes y, si bien no puede afirmarse su buena distribución y equilibrio, sí es cierto que los episodios se cruzan aun cuando, en ocasiones, son apenas anécdotas lo que cada uno de ellos vive. Idénticamente, conviene, a estas alturas, deshacer un posible equívoco y corregir una afirmación anterior. Pues no es la estética del documental lo que encontramos aquí: nada nos recuerda aquellos *travellings* tan repetidos por las colas de la carnicería en *Die freudlose Gasse*, nada tampoco remite a técnicas de reportaje ni en su sentido experimental ni como docudrama. De los que se trata es de algo más sencillo y, al mismo tiempo, menos logrado por la puesta en escena: una naturalidad mayor, pero siempre en el interior de los códigos de ficción. Y por esta misma razón también el tono de los episodios varía frecuentemente de lo melodramático a la ligereza y desenfado cercanos a lo cómico. Si alguno de ellos parece propicio al toque melodramático —tal y como sucede en la historia del viejo profesor—, otros parecen aptos para cualquier gracia desenfadada —las juguetonas alumnas de la academia de baile— y otros, en fin, proclives a lo cómico —los avatares de la agencia matrimonial—. En este sentido, la ausencia de un centro y de un relato nuclear viene unida al cese de un tono dominante en el film que favorece su naturalismo. Y, en este aspecto, el film se separa de la vocación melodramática que dominaba *Die freudlose Gasse*, con tanto o más énfasis con que lo hace de sus esbozos esporádicos de documental y, en cambio, apunta hacia un modelo hasta ahora inexistente, muy distante en realidad del elogio de la belleza en la miseria que caracteriza a los llamados *Zille-Filme*.

Hemos visto, por tanto, a través de nuestro sistema de denegaciones cómo *Menschen untereinander* no se distingue tanto por la pugna de distintos modelos cuanto por el tono desenfadado, la estructura débil y su lejanía respecto a la mayor parte de films de la época. Resistente al documental, también se mantiene a distancia de la veta melodramática en su comienzo y no puede, por demás, ser definido como un film de sketches. Y, pese a todo, el film no se mantiene en esta posición. Pronto comienza a oscilar la película entre el testimonio desdramatizado o incluso risueño de la vida cotidiana no necesariamente humilde ni en absoluto obrera de Berlín, y el discurso de esta pedagógica e indiscreta vecina que toma la voz esporádicamente y la pierde con la misma asiduidad. Y, del mismo modo, se dejan sentir las necesidades de centrar el trayecto narrativo en una historia capaz de regular la empatía del espectador.

Durante la conversación inicial, un personaje entra en el patio y sube las escaleras bajo la mirada atenta de las mujeres. Apenas ha desaparecido de la vista, la charlatana comienza una descripción: «Su mujer está en prisión. Ha atropellado a alguien con su coche». En este instante, desde el comienzo mismo del film, está insinuada una historia que irá progresivamente conquistando la centralidad, abriéndose camino en contradicción con la estructura dispersa de las demás. Este relato de vocación melodramática tiende, pues, a invertir la economía del film en la medida en que introduce expectativas de relevancia, núcleos narrativos y una necesaria clausura.

Y, en efecto, el film explota esta veta melodramática sin por ello desprenderse forzosamente de la democratización de historias que hemos mencionado, pero —eso sí— en contradicción con ella. Así, donde nada era subrayado aparece ahora una historia plena. Las desdichas de esta mujer encarcelada sufren una progresión que adquiere pronto todos los visos de lo narrativo y aspira a instituir con el espectador una relación codificada por el melodrama. Tras la indicación inicial sigue una conversación entre el marido y el padre de dicha mujer en la cual se hace saber que la encarcelada ha dado a luz un niño en la prisión. El marido la acusa de haber arruinado su carrera y no poder perdonarla. Al día siguiente, se presentan ambos en la prisión y la imagen recrea estos códigos de melodrama tan en boga: una imagen del marido está montada con un plano subjetivo a través de las rejillas, expresión del muro infranqueable que los separa. Pero la cosa no acaba aquí: el único personaje melodramático real es la mujer y ésta recibe pronto la notificación de que va a ser privada del niño. Por fin tiene lugar la ceremonia del bautizo. Al llegar al acto sexto, de los ocho de que se compone el film, la centralidad adquirida por esta historia melodramática es casi completa hasta que, finalmente, en un lugar paradisíaco de la montaña se celebra el reencuentro del matrimonio y el perdón de los amantes. No es necesario insistir sobre los nexos causales que unen los distintos núcleos de la historia inexistentes por demás en el resto de los episodios, ni en el sentido de esta clausura que falta en casi todas las demás.

Ello no significa, pese a todo, que el film renuncie a saltos esporádicos hacia los acontecimientos de los demás personajes que habitan el inmueble. Antes bien, con la misma irregularidad con que la vecina toma y deja la voz, se construye en eje y guía del discurso o lo deja en manos de la transparencia, la historia principal, la que conquista poco a poco el lugar central, no es en modo alguno la única, sino que comparte su protagonismo con saltos a cualquiera de las otras historias, eso sí, siempre de menor intensidad y duración. Es así como las citas de la propietaria de la agencia matrimonial o la intercesión de una bailarina en favor del anciano profesor crean momentos cómico y desenfadados que contrastan afablemente con la linealidad de esa historia dramática. Y es que no se trata de distanciamiento brechtiano, sino —justo es reconocerlo— impericia para con los objetivos marcados.

## Un montaje flexible

Insólito tratamiento narrativo es, por tanto, esta sucesión e imbricación de sketches. Pero, del mismo modo, falta el equilibrio entre la risa y el llanto, la articulación de los personajes, la misma constancia de la voz en off. Y ante esa laxitud narrativa ¿qué es del montaje entre los planos? La escena, como sucedía de nuevo en *Die freudlose Gasse*, está concebida de un modo muy flexible. Ciertamente es que, al no existir dramas estructurantes, el montaje no subraya las situaciones, pero es fácilmente perceptible la celeridad con que las escenas se montan usando de toda la gama de raccords. El mismo arranque del film nos explica con didacticismo la forma de concebir el montaje. De fuera a dentro del patio, de fuera a dentro del cuarto de la portera recién instalada, la cámara siempre opta por establecer estos saltos en el movimiento siguiendo la acción de los personajes. De este modo se logra una transparencia de las acciones que encubren con pericia la discontinuidad de la imagen. Este aspecto contribuye seriamente a suturar los cortes y cambios de plano. Si bien los raccords en el movimiento son constantemente apoyados, tal y como sucedía y fue analizado a propósito de *Der letzte Mann* o *Variété*, ello no obsta para que la dinamización del montaje sea mucho más acusada que en el primer film citado.



124. Menschen Untereinander

Pero es que todo no se reduce a esto. De hecho, son ensayadas con igual claridad las fórmulas plano/contraplano, ya nada conflictivas que —sabemos— se impusieron sistemáticamente con *Varieté*. Ni qué decir tiene el uso abundante de otro tipo de raccords menos llamativos, como en el *eje*. Lo que, pese a todo, se advierte como una rémora narrativa es la enorme cantidad y abuso de carteles de que hace gala el film. Carteles de todo punto innecesarios, ni siquiera explicativos las más de las veces, hasta el punto de que alguno de ellos consiste apenas en una simple interjección.

Pero sin exigencias dramáticas, sin mezclas bruscas de discursos, sin fenómenos perspectivistas, la corrección de los raccords no demuestra más que una cosa: que, con rapidez, los hallazgos de montaje se generalizan hasta convertirse en un substrato del saber común, un rasgo de oficio más que de brillantez. Y esto, incluso tratándose de un descubrimiento reciente. Un curioso ejemplo lo indica: *Menschen untereinander* introduce algunos planos con cámara móvil o desencadenada cuando muestra las carreras urbanas de la voluminosa

patrona de la agencia matrimonial. Su funcionalidad es reducida, pero ¿acaso no es el juguete nuevo, generalizado rápidamente en muy breve tiempo? Y sabemos que muy pocos films parecen sustraerse a su uso en algún momento del metraje. A fin de cuentas, la particularidad de *Menschen untereinander* reside probablemente en su naturalismo y en su falta de subrayados. Pero ahí nacen sus errores y su debilidad. Su elocuencia, no obstante, está en su montaje estandarizado, pero útil.

## Vidas documentales en domingo

En julio de 1929 comenzaba a rodarse un film tan ajeno a la industria dominante del cine como a la producción propagandística y militante de los partidos obreros: *Menschen am Sonntag*. Primer largometraje de Robert Siodmak, en él colaboraba un cohorte de artistas cuya celebridad habría de ser con posterioridad más que notable: Kurt Siodmak, Billy Wilder, Edgar George Ulmer, Fred Zinnemann, Eugen Schüfftan y, particularmente, el crítico y dramaturgo Moriz Seeler, creador de la empresa de producción *Filstudio 29* que sirvió para financiar el film. Nada más llamativo, por tanto, que un plantel como el señalado, pues, si bien es cierto que ninguno de ellos estaba en la cima de su gloria, tampoco se trataba de hombres desconocidos ni carentes de oficio. A esta multitudinaria participación se añaden los jugosos avatares que acompañaron el rodaje de la película y que estuvieron muy cerca de dar al traste con el proyecto: los actores, no profesionales, no cobraban, la diáspora de los artífices del film tiene lugar muy pronto y todo parecía perdido por falta de presupuesto cuando la intervención providencial de los 12.000 marcos aportados por Kurt Siodmak salva in extremis la película<sup>5</sup>.

Pero si atractiva resulta esta circunstancia por su particular gestación, no le anda a la zaga la concepción narrativa de su guión ni la estética a la que se apuntaba. En efecto, *Menschen am Sonntag* se propone escuetamente como la vivencia de un domingo en la ciudad a través de las situaciones anodinas que afectan a cinco personajes: un taxista, una maniquí, un representante de vinos, una empleada en una tienda de discos y otra de una zapatería. Nada en la evolución de estos personajes responde a transformaciones dramáticas, como tampoco el relato está sujeto a clausura narrativa ninguna ni los acontecimientos han sido subrayados por su individualidad ni a través de mecanismos formales llamativos. Un domingo cualquiera en la vida de cinco personas cualesquiera y un marco determinado, pero también repetible. Es como si, a fin de cuentas, todo hubiese sido expresado por medio del pretérito imperfecto de indicativo. Pasado el sagrado día, las gentes volverán a sus quehaceres cotidianos sin hacer el mínimo ruido y sin dejar atrás drama alguno en la conciencia del espectador. Así pues, si en *Menschen untereinander* encontrábamos al paso lo episódico de la trama, aquí se añade a ello la ausencia absoluta de relaciones dramáticas. Ni existe una temporalidad dramatizada —lo cual no significa que el tiempo del film esté descuidado—, ni la historia se ve sometida a una clausura estructurante, como tampoco los personajes poseen dimensión particularizada. De hecho, el mismo subtítulo del film nos indica que está realizado por aficionados y dirigido a aficionados. Declaración de principios, por tanto, que comulga perfectamente con la elección de actores no profesionales que —una cita inicial nos lo aclara— representan los mismos papeles que en la vida real y, una vez concluido el film, vuelven a integrarse en la masa anónima de la que surgieron.

A tenor de lo dicho, ya no se trata aquí de laxitud de los encadenamientos narrativos, sino de carencia de los mismos. Ni siquiera podría recordarse en el horizonte la abstracción de la imagería muy depurada de Zille, plagada de sus tópicos pseudoproletarios. Y, en consecuencia, el problema planteado no consiste tanto en el fragmentarismo, cuanto más bien en la falta de centralidad y de acentos. Repasemos brevemente la trama. Un taxista regresa a su casa el sábado por la noche después del trabajo. Su esposa lo espera para ir al cine, pero a causa de una disputa, deciden no salir. Un joven representante de vinos, por su parte, aborda a una muchacha en la parada del tranvía y la invita a pasar el domingo en el lago San Nicolás. Así, el representante busca al taxista para ir con el matrimonio a su excursión dominical,

<sup>5</sup> Para estos avatares, puede el lector consultar el libro de Hervé Dumont, Robert Siodmak. El maestro del cine negro, Madrid, Filmoteca Española, 1987, pp. 27 y ss. Este libro, inscrito en la política de autor, ofrece datos de interés, pero incurre en disparates mayúsculos a la hora de interpretar el influjo de la película inicial de Siodmak. De creer a Dumont, *Menschen am Sonntag* asume el aprendizaje del montaje de Vertov y Ruttmann, se convierte en precedente explícito del neorrealismo italiano de los años cuarenta y cincuenta y, además, prefigura por su rodaje los modelos de la «nouvelle vague». Poco más o menos nos encontramos con una enciclopedia del cine, sin necesidad de que quede explicado lo más mínimo.

125. Menschen am  
Sonntag



pero, puesto que la esposa del taxista duerme, éste acude solo a la cita con su vecino y descubre que la muchacha ha invitado a su vez a una amiga que trabaja en una tienda de discos. En el curso del día, el representante hace la corte a la muchacha morena, pero, rechazado por ella, dedica sus atenciones a la rubia y ambos se pierden entre los matorrales. Por la noche, cuando regresan a la ciudad, se separan. El taxista encuentra todavía soñolienta a su mujer. El domingo ha transcurrido y la vida del lunes se impone monótona.

Ahora bien, los principios generales anteriores —la falta de dirigismo, la ausencia de clausura en un sentido narrativo, la debilidad de la historia— impregnan los métodos compositivos y el mismo montaje entre los planos. Así lo demuestra, por ejemplo, el arranque de la película. Una placa de matrícula de un taxi. Se pone en marcha y se aleja. Un cliente sube. El escaparate de una tienda de vinos. Un hombre, en pie, toma notas en una libretita. Un nuevo escaparate perteneciente a una tienda de discos. En la acera una muchacha rubia hace señas a la anterior con el fin de ayudarle a colocar un objeto en la vitrina. En una esquina, una joven arregla su collar y entra en el edificio. Una mujer tendida en el sofá se pinta las uñas. Luego sabremos que se trata de la esposa del taxista. Aun si existen algunos carteles que nos presentan a estos personajes, justo es reconocer que lo hacen del modo más genérico posible, dado que ninguno de ellos va a llevar a sus espaldas carga ni responsabilidad narrativa alguna. Siendo así, antes de cualquier trama, antes incluso de que la muchacha sea abordada por el representante de vinos mientras espera el tranvía, el montaje se ocupa prioritariamente de ofrecernos de un modo casi imperceptible instantes de la vida de los distintos personajes que, por su normalidad, parecen haber sido captados al azar. Puesto que no existe dramatización de ninguno de ellos, tampoco existe conciencia del subrayado.

### Tipismo y dramatización

Podría pensarse, a tenor de lo expuesto, que *Menschen am Sonntag* milita en el campo documental. Nada de eso. No es nuestro objetivo, desde luego, emitir juicios acumulativos sobre asimilaciones del montaje soviético, como han hecho alegremente algunos, pero sí resulta interesante poner de relieve todo aquello que inscribe a la película en una serie de



corrientes y mecanismos que ya conocemos ampliamente. Si así lo hacemos, descubriremos que sin denegar la originalidad de su producción y concepción, no es ésta en absoluto ajena a las tendencias de la época.

Fijémonos un instante, escogido casi al azar. Sobre una pared observamos postales diversas y fotos de vedettes del cine. En un diván, una mujer se pinta las uñas, luego se levanta y va al lavabo, abre un grifo, prueba la temperatura del agua y regresa al sofá recmiendiendo su tarea anterior. En este instante, hace entrada el taxista, se lava las manos, se despoja de su chaqueta y gorro, se sienta a la mesa, apaga su colilla sobre un plato, ve dos botellas de cerveza vacías sobre la mesa y su mujer tumbada en el diván. He aquí que el montaje opta por describir esta situación de la manera más neutral, sin convertirla en la primera fase de una construcción dramática. Y, sin embargo, pese a la naturalidad y poco subrayado del fragmento, no puede evitar algunos rasgos que demuestran su dominio de las técnicas de fragmentación: la alternancia entre los dos personajes, un primer plano compuesto a través de las botellas en cuyo centro vemos al hombre comprendiendo el sentido de la situación, otro primer plano del grifo que gotea a fin de dramatizar el tiempo<sup>6</sup>. Como puede comprobarse, las mínimas opciones tomadas por el montaje demuestran a las claras que **Menschen am Sonntag** no es ajeno a formas clásicas y transparentes para guiar el punto de vista del espectador.

Ahora bien, otros procedimientos igualmente presentes militan en campos radicalmente distintos al señalado. Así, un rasgo determinante que encontramos por doquier es el gusto por esos movimientos vistosos de cámara que revelan el ajetreo de la gran ciudad. Puesto que la militancia de estos procedimientos ha dado resultados estéticos tan diversos como **Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt, Asphalt, Berlin Alexanderplatz** y tantos otros, no puede agotarse la cuestión privilegiando una influencia sobre otra. Sin embargo, lo que sí es cierto es que el dinamismo de la gran ciudad, tema y artilugio del futurismo y de la Nueva Objetividad, de la vanguardia, aunque también acogido por el melodrama, aparece aquí como un fenómeno de primera magnitud. Incluso más: sirve efectivamente para elaborar las isotopías del discurso, puesto que este ajetreo de viandantes y medios de transporte atraviesa el film a modo de puntuación. Es, efectivamente, el marco de este sábado por la tarde, cuando las gentes regresan a sus hogares tras el extenuante trabajo, el tráfico se espesa, los viandantes se agolpan. En varias ocasiones, tenemos ocasión de observar una plaza invadida por la muchedumbre, la salida de las fábricas y oficinas. Poco más adelante, en su versión festiva, destaca el parque de atracciones por su continua movilidad. Algo más adelante, un nuevo cartel nos indica la llegada del domingo por la mañana. Y la cámara, antes de penetrar en el dormitorio del taxista, capta algunas instantáneas de la ciudad, inmediatamente previas al ajetreo. Porque, casi en el mismo instante, las calles se llenan de gentes: motocicletas, autobuses, tranvías, metro, automóviles sobre los puentes, todo desfila a gran velocidad. La muchedumbre se agrupa de nuevo. Ya avanzada la mañana, un montaje paralelo nos presenta la ciudad desértica mientras el lago Nicolás se halla a rebosar.

Y, siguiendo con esta isotopía, ya al final del film, un nuevo cartel anuncia la mañana del lunes. Una atmósfera nublada y brumosa. La muchedumbre se dirige a su trabajo en bicicleta o a pie, atravesando los puentes. Los parados también se congregan y, poco a poco, el embotellamiento y el gentío vuelven a dominar la gran urbe. Y bien, en todos estos momentos que —como el lector puede deducir— se extienden y puntúan el metraje total de la película, a la agitación del encuadre y del campo se une la sensible movilidad de la cámara, la cual, a través de panorámicas y travellings prolongados, se hace fiel eco de este mundo urbano infatigable.

Y tal hecho se repite, de manera algo diferenciada, a orillas del lago, donde estas personas, de general y vaga procedencia obrera, se divierten en una suerte de hormigero humano menos mecanizado. Y aquí, en este curioso fragmento central del film, aparece un rasgo que remite a un sinnfín de procedencias: una decena de primeros planos típicos de las gentes, ora graciosos, ora grotescos. En efecto, niños, mujeres, hombres, ancianos son capturados por ese gesto «típico», llamado a apuntar a su clase social o cualquier otro aspecto abstracto. Acto seguido, aparecen primeros planos de postales que contienen a parejas en poses románticas.

<sup>6</sup> Un procedimiento idéntico se encuentra en uno de los fragmentos más dramáticos de *La madre*, de Pudovkin. Misma figuración, idéntica función, aunque —eso sí— muchísimo más intensa en el caso del cineasta soviético, pues puntúa una temporalidad en el límite de la tensión, no es extraño que el plano de *La madre* haya sido utilizado como referente en *Menschen am Sonntag*, dada su ligera posterioridad y el influjo del realizador soviético.

Tras una cámara, un fotógrafo agradece a las gentes que éstas se dejen inmortalizar. Pues bien, estos primeros planos que acabamos de indicar merecen toda nuestra atención, pues su misma procedencia ya es algo confusa: por una parte, está en el norte la teoría eisensteiniana de «tipaz», abstracción y grano al mismo tiempo en la captación de los rasgos característicos de una clase social; por otra, no lo está menos es la tipificación que define plenamente las caricaturas de Grosz. Pero sí advertimos que también hay algo de tipismo en los dibujos concebidos por Zille adaptados luego a los films, descubriremos que no es suficiente la filmación de rostros típicos. Es necesario matizar algo más, pues en estos domingueros, si bien podemos descubrir un naturalismo hasta ahora ausente del cine alemán, no ha sido construida en absoluto su abstracción en virtud de la clase social. O, por decirlo con otras palabras, de realismo puede hablarse, de los social también; pero no es correcto plantear todo esto en el terreno concreto de las clases sociales, pues allí precisamente no es donde opera ni probablemente era la pretensión de los artífices de *Menschen am Sonntag*<sup>7</sup>.

Ahora bien, si hemos destacado en este film atípico su pregnancia a múltiples tendencias espectaculares, desde el montaje sutilmente transparente hasta su lectura social de las sinfonías vanguardistas y su recepción, aun cuando seriamente limitada, de algunos elementos significativos del cine soviético, con justicia debemos dar paso ahora a un hecho sustancialmente diverso. Hay, en este sentido, un delicado gesto de planificación en el curso de este pic-nic que celebran los cuatro personajes. Es un instante tratado por la sensible mano de una cámara sutil, pero que, al propio tiempo, toma una gran cantidad de decisiones significativas, juega con el campo y el fuera de campo, con el tiempo real y con la elipsis. El grupo compuesto por los cuatro personajes se interna en el bosque. El representante persigue a la muchacha rubia entre árboles. Ella escapa corriendo. Cuando la alcanza, ambos se observan amorosamente. La joven vuelve a partir y el representante la sigue con la mirada. Al alcanzarla una segunda vez, vemos cómo la chica se tumba sobre la hierba y responde negativamente a las palabras que el muchacho le susurra al oído. Sus cuerpos se acarician y caen juntos sobre la tierra. Entonces la cámara, tan neutral en otros encuadres, inicia un largo movimiento en panorámica hacia arriba y se detiene en los botes de coservas vacíos que llenan el suelo. En seguida, y sin corte alguno, continúa ascendiendo hacia la copa de los árboles y, más tarde, comienza a descender muy lentamente hasta encuadrar al hombre en pic

<sup>7</sup> Esta temática es sometida a un repetido análisis en los films que componen el presente capítulo. Consultense, en particular, las conclusiones a propósito de *Mutter Krausens fährt ins Glück*.

126. *Menschen am Sonntag*



arreglándose la corbata y, poco después, a la joven con la ropa desordenada y casi dormida sobre la hierba, como abandonada. La chica gira suavemente la cabeza y mira al muchacho con una ternura de signo especial. Algo ha sucedido entretanto, el encuentro amoroso ha dado lugar a una diferencia notable de las actitudes de los personajes entre sí. Pero no ha habido violencia alguna en esta cámara que, sin necesidad de operar ningún corte, ha resumido en una elipsis la transformación fundamental y más poética de la película. Un fuera de campo ha sido su ayuda, una imagen poética su sutileza.

En suma, nada sería más extraño a la realidad que empeñarse en ver en la falta de planificación y la tendencia social gestos complementarios y necesariamente unidos. *Menschen am Sonntag* no es probablemente una obra maestra, como tampoco su originalidad reviste la importancia con la que tanto se le ha querido condecorar en las historias del cine. Sin embargo, demuestra, pese a su bajísimo presupuesto y su carácter inicial en la filmografía de Robert Siodmak, tanto como en el inicio de otros de sus autores, un conocimiento de tendencias presentes en la época, dentro y fuera de Alemania, que una mirada atenta descubre sin dificultad su interacción. Y esto es tanto más notable cuanto que no existe asunción ciega y mimética de otros modelos, sino trabajo concreto sobre ellos.

## Un realismo de reportaje

*Mutter Krausens fährt ins Glück* nació, en opinión de Carl Junghans, el director de *So ist das Leben*, de una operación comercial emprendida por la Prometheus Film con el único fin de bloquear su salida. Dado que Prometheus dependía del K.P.D., ello supone una llamada de alerta acerca de las tendencias pseudobreras y el confusionismo reinante en los partidos de izquierda, como ya señalamos con anterioridad y veremos más adelante. Basado en un guión de Heinrich Zille escrito poco antes de su muerte, el film presenta la vida degradada de los barrios del norte de Berlín. En medio de esta miseria vive mamá Krause con su hija Erna y su hijo Paul. Erna, asediada constantemente por un inquilino que la familia se ve obligada a albergar en su casa, el cual vive junto con una prostituta y su hija, conoce a Max, un obrero comprometido con la lucha social por el que se interesa vivamente. Paul, por su parte, es un holgazán que toma el dinero que su madre ha recaudado vendiendo periódicos y lo gasta en la cervecería, arrastrado por sus amigos. Mamá Krause, enterada del desfalco, corre en busca de su hijo, pero lo encuentra en un lamentable estado de embriaguez y, además, todo el dinero ha sido ya gastado. Durante la boda del inquilino y su amiga, Erna es atacada por el primero y cuando Max pide explicaciones, el recién casado se le ríe en la cara espetándole que esa mujer ya había sido suya mucho tiempo antes.

Max abandona la casa y Erna, ante la tragedia económica que se avecina, no parece ver más solución que lanzarse a la calle a ejercer la prostitución. Lo intenta, pero en el último instante abandona. Entonces corre desesperadamente a los brazos de Max, quien se encuentra en plena manifestación obrera. Erna se une a los manifestantes. Paul, por su parte, se ve complicado por el inquilino en un atraco a mano armada a una tienda de empeños. Al descubrir un retrato de su propio padre muerto, empeñado por mamá Krause tiempo atrás, el muchacho queda paralizado, abandona la vigilancia y el atraco fracasa. Huye a casa presuroso y cuando su madre empieza a creer en un retorno al hogar, la policía se presenta para prenderlo. La anciana, que ha intentado todos los caminos para reponer el dinero, mira la estancia y el hornillo del gas, toma en sus brazos a la niña, hija de la prostituta, y coloca algunas moneditas en el contador del gas, cierra puertas y ventanas y se suicida con la niña. Cuando Erna y Max regresan para comunicarle que el dinero pudo ser repuesto, ya es demasiado tarde.

El film toma como punto de partida una cita manuscrita de Heinrich Kille en la cual se expresan las condiciones de vida en estos barrios obreros norteños de la ciudad de Berlín. Fragmentos de este mismo texto irán puntuando todo su comienzo, constituido por imágenes de fuerte sabor realista. Rodados en exteriores y acogiendo las mejores experiencias del cine de reportaje y documental, se suceden planos de las calles, donde la cámara pronuncia

los más variados movimientos apuntando a los edificios, volviendo a tierra, mostrándonos los patios interiores de zonas obreras, filmando en otras ocasiones en contrapicado las altas edificaciones. Y no sólo se trata de la cámara: el montaje corto también se impone colaborando en estos bruscos saltos. Todo ello es bastante explícito incluso cuando la técnica documental dirige una cámara que se aproxima a algunos de los personajes siguiendo sus movimientos. El montaje crea la idea de conjunto, pero no se refiere a ningún espacio uniforme. Se trata, en efecto, de reflejar el ajetreo urbano. Ahora bien, si comparamos lo dicho con el ejemplo ya analizado en otro lugar del comienzo de *Asphalt*, film anterior en apenas un año, nos daremos cuenta de que se advierten dos notables diferencias: por una parte, **Mutter Krausens fährt ins Glück** no habla de la ciudad en abstracto, influida por las sinfonías vanguardistas, como sucedía en *Asphalt*, sino de una parte muy precisa de la misma, a saber, los barrios obreros o, al menos, humildes que parecen exigir otra forma y sensibilidad para ser fotografiados; en segundo lugar, las técnicas al uso en esta ocasión lo son tanto de carácter musical y vanguardista cuanto aspirantes a una captación más realista, si bien este realismo está —en seguida lo veremos— adjetivado.

Hay, además, una tercera diferencia y ésta procede de la integración que ambos comienzos solicitan en el interior del film. Pues si *Asphalt* partía de esta sucesión rápida y vanguardista de imágenes para acabar en la linealidad de un relato de corte melodramático donde nada quedaba de lo anterior, **Mutter Krausens fährt ins Glück** sí persigue un equilibrio mayor entre sus partes, y a tal efecto parece recurrir a los palpables influjos de cine soviético (poco importa ahora que bien o mal asimilados). De este modo, sus saltos desde las aceras a la playa, de los obreros y ancianos a los niños, de las manos de una anciana a los rostros duros de las gentes callejeras, revelan algo del famoso «tipaz» de la teoría eisensteiniana, de aproximación a estos actores no profesionales abstraídos de sus características actorales y elevados al rango de su clase social. A pesar de todo, distan de ellos en la misma medida en que son típicos y no abstractos. Podría, con mayor exactitud, afirmarse que existe una relación inversamente proporcional entre su tipismo y su abstracción social. En Eisenstein, la abstracción permanecía adherida a la dureza de unos rostros, paradójicamente, muy concretos. Precisamente en esa aparente contradicción residía su fuerza. En el caso que ahora nos ocupa, la concreción procede de un embellecimiento fuera de todo afán épico<sup>8</sup>.

A pesar de todo, es de suma importancia señalar que entre las técnicas de reportaje iniciales y la ficción no hay ruptura alguna, sino que se ha construido un puente mediador con el fin de aproximarse no sólo al ambiente urbano, sino también a los personajes que en él evolucionan. Y es que lo humano cobra una dimensión más densa, más allá del dinamismo vanguardista que veía en ello una rémora para las cualidades maquinísticas, pero más acá también del melodrama en cuyos códigos lo humano es un lugar donde posar y congelar identificaciones y empatías. *Asphalt*, en suma, no halló ninguna solución de continuidad entre estos discursos, pues el primero —el vanguardista— era netamente decorativo, *Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt*, por su parte, tampoco, pues negligía al hombre supereditándolo al ligero ritmo de la máquina. **Mutter Krausens fährt ins Glück** sí alcanza un equilibrio entre sus, por demás distintas, técnicas.

## El nuevo equilibrio: la entrada del melodrama

Ahora bien, pese a que el discurso con el que arranca el film no es el dominante durante toda su duración (aunque, de hecho, sí será recordado en diversas ocasiones), no hay ruptura alguna tampoco entre este comienzo y el inicio de la narración. La cámara, en uno de esos planos generales que enfocan un edificio obrero, apunta en su centro una ventana abierta y, poco a poco, va aproximándose a ella. En su interior, captados *in medias res*, bailan dos personajes y un cartel nos indica que se trata del hogar de Mamá Krause. A continuación van desfilando todos los personajes más importantes, todos ellos introducidos por nuevos carteles. Lo curioso radica en que siempre son presentados estos individuos en movimiento, en medio de una acción. Dicho con otras palabras, la descripción no precede a la narración

<sup>8</sup> El motor de toda la estética eisensteiniana, al menos en lo que al «tipaz» se refiere, es la elaboración de una épica. En un rostro obrero de Eisenstein está contenida toda una dimensión histórica que se resiste tenazmente a la belleza. Esta materialidad del cuerpo sobre la tiranía de la representación no es menos abstracta, pero es siempre un lugar de tensiones.

sino que ambas se hallan perfectamente integradas. Ello contribuye a hacer menos perceptible el salto entre discursos aparentemente tan dispares.

Y es en este contexto donde va a disponerse la trama del melodrama. Hay, con todo, una particularidad en este film: el protagonismo de los personajes es, en realidad, polifónico. Todos ellos ocupan la escena casi por igual e incluso los mecanismos narrativos de focalización cambiante logran enmascararse gracias a este protagonismo coral, al menos de los tres personajes principales, a saber, Paul, Erna y Mamá Krause, teniendo en cuenta que no existen por demás marcadas jerarquías respecto a los demás. ¿De dónde, pues, puede nacer lo melodramático si sabemos, en realidad, que la estética de esta forma baja del drama precisa de fijaciones concretas en los personajes? Esta situación a medio camino entre lo coral (originado en una fuente social) y lo melodramático es precisamente lo más interesante del film. Pues el melodrama no surge estrictamente de ninguno de estos personajes, aunque todos ellos le sean propicios. Paul, temeroso, degradado y vago, es incapaz de asumir los mínimos atributos positivos que estimulen la identificación y la compasión. Erna, en cambio, sí es propensa al melodrama. Aunque el film no lo explote, su situación es muy rica: joven honesta, arrastrada hacia la prostitución por ayudar a su madre, enamorada de un honrado individuo obrero que no asimila bien su deshonor (?). Y, pese a todo, esta mujer camina muy cerca de la redención social gracias a la mediación de Max para poder convertirse en un personaje plenamente melodramático. Tampoco —claro está— pueden sucumbir ni definirse por esta estética la prostituta y el inquilino. No queda, a fin de cuentas, más que Mamá Krause.

Y, en efecto, Mamá Krause es esencialmente melodramática. Personaje catalizador de los sufrimientos y las ignorancias de los demás, nada se escapa a esta viuda silenciosa que trabaja vendiendo periódicos, aunque jamás la vemos ejercer, que busca infatigablemente el dinero robado por su hijo, aunque ello suceda con la rapidez de apenas un «collage». Su consciencia de trabajadora es demasiado débil desde el punto de vista social para verse trascendida, pero su audacia en la lucha por sus hijos es también demasiado fuerte para vendarse los ojos. Por ello para esta mujer sólo queda el suicidio, la forma más individualista de la destrucción. Y, sin embargo, en la economía narrativa de la película posee el eficaz valor de abrir un discurso todavía no explotado: el melodrama. Pues Mamá Krause es un personaje que recibe en lugar de dar, que encaja, mejor dicho: incapaz de disparar el relato por sí misma, imposibilitada para formularse unas metas que sostengan el relato, es débil, incluso extremadamente débil, a los embates de los restantes personajes; no está protegida, desde el punto de vista espectacular, por nada. Y, entonces, se impone su rostro, sus ojos de amargura, con pocas pero cruciales arrugas. De cuerpo rechoncho, es Mamá Krause una bella y tierna imagen del dolor. El velo que siempre la acompaña en sus constantes salidas a la calle, el monedero en el que guarda el escaso dinero que le queda, el pequeño y sentimental portarretratos con la imagen de su marido difunto desde Dios sabe cuándo... son otros tantos fetiches del melodrama que recubren y acompañan a Mamá Krause. Y, por ello, Mamá Krause no tiene salida: ni la prisión que sentencia narrativamente a Paul ni la consciencia social en la que por amor se redime Erna sirven para ella.

Y, pues, desde el punto de vista narrativo no había otra elección: Mamá Krause escoge la muerte. Y para ello también actúa una bella asociación de objeto decisiva. Paul —ya lo hemos dicho— regresa a casa perseguido por la policía. En los breves instantes en que se mantiene el equívoco de su regreso, mamá sonrío tiernamente, mientras las facciones del rostro del muchacho permanecen dominadas por el terror. Su única debilidad —la contemplación del portarretratos de su padre— le ha valido el fracaso en el atraco. La policía se lleva esposado al chico y a su salida mamá advierte en el suelo este portarretratos, objeto que confirma y explica mudamente el robo de Paul, pero, también y con mayor intensidad, fetiche que remite a la viudedad y a otros tiempos. O incluso esta presencia señala en su diminuto volumen la pérdida más grande: la del que yace sustraído a la muerte en el retrato, la del propio hijo que se ha degradado hasta el punto de robarla y, como corolario de todo este arco temporal, la vida propia.

Y la vemos en seguida, sola en su cocina, con la única compañía de una niña, la hija de una



127. Mutter Krausen's fährt ins Glück.

prostituta para quien —el film nos lo dijo con crudeza en una ocasión— no hay fantasía posible. Un cartelito colocado en algún lugar de la habitación anuncia con cruel ironía la presencia diaria de la felicidad. A su alrededor, unas cursis florecillas y una suerte de casita de campo de toque «naïf». El dolor no puede dejar de apoderarse del espectador. Una sucesión de cinco planos se aproximan, en riguroso punto de vista, al hornillo de gas y aún para consumar el suicidio Mamá Krause debe utilizar —de nuevo el objeto— las pocas monedas que quedan en su carterita. En esta habitación cerrada y con el gas abierto, las imágenes de Mamá y de la niña empiezan a tornarse borrosas: la muerte avanza en su camino.

### La indecisión de lo social

Pese a todo, lo melodramático empieza tarde en *Mutter Krausens fährt ins Glück*: no es el discurso dominante en el film y, en ocasiones, da la impresión de que éste se funda sólo en una especie de fuga de lo social, al menos de ese «social» que presentaba el arranque. Dicho en otros términos, la polifonía (relativa, al menos) de los personajes, los discursos que usa el montaje anuncian un film social bastante alejado de los códigos melodramáticos mientras la consecución última escora precisamente hacia este último. Desde este punto de vista, es sin duda más comprensible la crítica ácida de Carl Junghans que citábamos al principio. Y, con todo, no por ello se elimina cualquier factor de caracterización social.

En varias ocasiones, el film acoge una herencia descafeinada de la teoría del *tipaz* de Eisenstein y ello —como ya dijimos antes— no sucede sólo al comienzo, sino que tiene lugar

en varios lugares del metraje y, además, tampoco se reduce a los rostros obreros, sino que toma a su cargo la representación de los cráspulas que acompañan a Paul en la cervecería a base de primeros planos, si bien —conviene recordarlo— el tipismo gana la partida frecuentemente. Hay, con todo, una diferencia esencial: la imaginería de Zille no es de clase en el sentido radical social en que lo era la de Eisenstein y la representación del film se aproxima más a rostros efectivamente densos, pero de hermosa fotografía, que a abstracciones que condensan el «gestus» de toda una clase social, como ya señalamos con detalle más arriba.

A esta labor de caracterización social colaboran idénticamente, los carteles que pugnan por reflejar el habla dialectal de los personajes (estos constantes *Vasa, keene, morjen, ick, kassier'n*, etc.) o incluso una secuencia nos presenta con detallismo pseudorealista el trabajo que realiza Max con el asfalto de las calles. Pero, por muchos que sean estos recursos, su sencillez los mantiene a considerable distancia de lo social: el conflicto jamás está presente.

La veta que más tiene que ver con lo social procede —claro está— del personaje de Max. En efecto, Max es un obrero consciente, participante en el sindicato y en constante lucha por sus reivindicaciones. En su escueta librería particular hay un volumen que expresa el contraste entre sus preocupaciones sociales y su hogar solitario y, al mismo tiempo, la diferencia entre esta consciencia social y la alienación de Erna. Se trata de *La mujer en la lucha social* y este libro se convierte gracias a los cruces que hemos mencionado en pieza a medio camino entre el melodrama y la denuncia social. Sin embargo, rara vez la planificación trabaja acertadamente con un discurso social como, sin duda, lo hace con lo melodramático. Mientras el melodrama, aunque sea tarde, logra cuajar un discurso propio, elaborando el objeto, el símbolo, los rostros, la pérdida, no así sucede con lo social, la mayor parte de las veces evocable apenas por sus referentes. Tanto es así que incluso los más acertados procedimientos narrativos (raccords icónicos entre las secuencias por medio de pies que se mueven o del chapoteo en el agua, la suerte de breve collage, insólito en la época, por el que se relata la infructuosa búsqueda de Mamá Krause, etc.) poco o nada tienen que ver con lo social. Lo social —podríamos decir— carece de discurso en el film.

Hay, con todo, un bello momento que engarza con brillantez ambos discursos. Sucede éste cuando la losa de la ruina ha caído ya sobre la familia Krause. Erna, sentada a la mesa, escucha las voces atronadoras de sus inmorales inquilinos. Situados cada uno a un lado, el hombre y la prostituta insisten en convencerla para que siga el mismo camino que ésta para salvar a su madre. La imagen refleja muy bien este cerco que se cierne sobre la muchacha, enfocando en primer plano su rostro sufriente y panoramizando a ambos lados desde donde resuenan esas voces que su honestidad rechaza. Erna lo intenta, pese a todo, pero sale desfavorida de la casa de un lascivo individuo y busca entonces desafortadamente la protección de Max, de quien nada sabe desde hace tiempo. La puerta de casa del obrero, sin embargo, permanece cerrada y una vecina le comunica que el obrero ha asistido a una manifestación que se celebra en la ciudad. Claro está que Erna desconoce todo acerca de este universo de la lucha social. A su salida, desaharrapada y maltrecha, la cámara la acompaña por las calles hasta que divisa la manifestación avanzando. Una sucesión de planos rápidos expresan la confusión de su mirada: raccords de dirección fallidos combinan el firme y regular avance de la manifestación con esta búsqueda confusa. Por fin la muchacha divisa a Max y éste la introduce en la manifestación. Su actitud fatigada y desesperada queda ahora reflejada por una cámara que focaliza sus pies mediante un giro muy marcado. Su paso irregular comienza a normalizarse y la firme marcha de sus compañeros de manifestación va alcanzándole también a ella. Sus medias rotas que denotaban la miseria e instantes antes estuvieron muy cerca de forzarla a la prostitución se convierten ahora con este cada vez más decidido paso en valeroso signo de una luchadora desposeída. Y, en efecto, cuando volvemos a vislumbrar su rostro lo encontramos mudado, gritando con renovada energía las consignas recién aprendidas. La belleza de estas imágenes consigue ligar el discurso social al melodramático y en tal engarce ambas concepciones espectaculares han sido, por escasa que sea su duración, trabajadas como lo que son: un problema de puesta en escena.

## Llamativas coincidencias

So ist das Leben presenta sorprendentes semejanzas con Mutter Krausens fährt ins Glück. Sin embargo, la suerte del primero está plagada de escollos. Basado en un guión del propio Carl Junghans escrito en 1925, varias productoras lo rechazan incluso cuando el muy célebre en la época Lupu Pick parecía entusiasmado y dispuesto a asumir las tareas de dirección. Al final, años más tarde, el mismo guionista se ve obligado a encargarse de la realización y la producción, acudir a préstamos de los amigos y a actores, como Vera Baranowskaia, protagonista de La madre de Pudovkin, prestos a trabajar por amor al arte. Rodado en Praga, la relación de su contenido argumental ya revela alguna de las semejanzas a las que aludíamos con el film firmado por Piel Jutzi y producido por Prometheus. Una mujer trabaja de asistente mientras su marido, un empleado del carbón, abandona constantemente el hogar para encontrarse con una prostituta de la que es amante. La pobreza reina por completo en el barrio de la ciudad de Praga donde residen estos individuos. El marido es despedido de su trabajo por su holgazanería y la hija, manicura en una empresa de postín, también lo es del suyo. Sólo la madre aporta su magro ingreso a la casa, mientras el marido, completamente embrutecido, le roba el poco dinero que le queda para gastárselo en vino y con su amante. Por su parte, la chica, a quien hemos visto citada con un joven, descubre un día su embarazo agravando todavía más la situación. En un accidente cotidiano la madre pierde la vida y el marido y la muchacha comprenden demasiado tarde la magnitud de la desgracia.

Una aproximación algo más detallada a ambos films nos revela que las concomitancias entre ellos no se agotan ni mucho menos en sus argumentos. Por el contrario, abarcan aspectos estructurales mucho más importantes. En los dos relatos, la misma figura de la madre se convierte en el eje dramático sobre el que pivota el completo coro de los personajes, focalizados todos ellos de modo alternante. Personaje que sufre calladamente, la madre es también aquí como allí incapaz de generar una historia, de abrir expectativas ni cerrarlas. Tanto es así que se convierte en receptor constante de todo lo que sucede a los demás personajes. Sólo con su muerte accidental, este personaje —el menos narrativo de todos— se encargará de clausurar el film, que no el relato. Compárese esto con lo dicho a propósito de la película de Jutzi y no nos quedará otro remedio que confirmar las coincidencias.

Ahora bien, si el plan aparente sobre el que se estructura So ist das Leben recuerda intensamente a Mutter Krausens fährt ins Glück, acusadísimas son las diferencias que separan o, aún mejor, enfrentan a uno y otro. Pues éstas afectan a la mayor parte de los aspectos que configuran la materia significante de ambos: estas dos películas son diferentes en su condición de relatos, lo son también por el sistema de identificaciones y empatía que solicitan del espectador, no menos lo son en su concepción del montaje y, por último, remachan sus diferencias en una profunda oposición respecto a la temática social a la que aluden. Justamente sus semejanzas son tanto más relevantes cuanto que la diferencia es todavía más tajante.

## El relato y sus momentos fuertes

La primera y crucial diferencia que separa a ambos films radica en que, a diferencia de los que sucede en el film de Jutzi, no existe en So ist das Leben relato en un sentido estricto. Es decir, que no consta la película de un encadenamiento motivado de instantes que se suceden en dirección a un final clausurante de su estructura. Y esto es muy notable ya que la distancia emprendida en este rasgo respecto a Mutter Krausens fährt ins Glück es, a un mismo tiempo, distancia respecto a la mayor parte de films sociales del período. No sólo ningún personaje genera historia, sino que el film se presenta como una sucesión de situaciones cotidianas que acontecen a los mismos personajes pero cuya dimensión temporal interna resulta dudosa por demasiado laxa. Entiéndasenos bien: no se trata de afirmar que la vocación del film es en manera alguna documental. Nada del reportaje se hace reconocible. Pero su estructura no consta, como ya viene siendo frecuentes en las películas de esta época, de



una sencilla línea narrativa, didácticamente presentada, y de una minuciosa clausura de todas y cada una de sus expectativas. En realidad, la estructura se compone de siete bloques en sucesión, ordenados, pero no rigurosamente motivados entre sí. Desde este punto de vista, *So ist das Leben* se aproximaría más a *Menschen am Sonntag*, mientras desde la perspectiva del montaje —como en seguida veremos— se aleja de él.

Siete carteles nos introducen, por tanto, en siete instantes de la vida cotidiana de estos personajes proporcionándoles una continuidad efectiva, pero no férrea. El primero de estos bloques de acción, precedido de un cartel que reza «Paga diaria: todo trabajo vale su paga», se encarga de presentar la actividad de los tres personajes centrales —madre, padre e hija— mientras ejercen su trabajo respectivo, ofreciéndonos a continuación algunas claves de su comportamiento (la relación que une al marido a su amante, la existencia de un novio de la hija). Un segundo cartel da entrada, sin continuidad rigurosamente temporal respecto a lo anterior, pero sí con una mínima trabazón a los acontecimientos, a un domingo. «Domingo: debes trabajar seis días». Una fiesta campestre del matrimonio en la que es explícita la soledad del personaje femenino y el desprecio que por ella siente su marido. El tercer bloque presenta el siguiente día de la semana, tal vez sin exigencia alguna de su minuciosa continuidad respecto al anterior («Lunes azul: el ocio es el principio del vicio»). En este nuevo comienzo de la semana, el padre y la hija son despedidos de su empleo. Es interesante anotar que el valor de relación temporal que guardan estos bloques de acción es —como dijimos antes— sucesivo, pero no estricto ni motivadamente encajado. Ello podría ser formulado por la posible equivalencia —también equívoca— del domingo con un imperfecto, un tiempo verbal que indique lo habitual, mientras que el contenido del tercer episodio adquiere todo su valor único.

El cuarto fragmento va precedido del rótulo «Cumpleaños: la vida hay que tomarla como viene» y relata el trascurso de la fiesta de cumpleaños de la madre en compañía de sus vecinas y niños y en ausencia de su verdadera familia. Mediante un montaje paralelo que actúa a un mismo tiempo como alternancia temporal y comparación discursiva (lo que algunos llamaron alternado y paralelo respectivamente) asistimos a otra fiesta, chabacana y embrutecida, a la que se entregan en una taberna cercana el marido, su amante y los demás bebedores. Un quinto episodio es precedido por el cartel «Las desgracias nunca vienen solas» y su cuerpo central consiste en la escena de violencia que enfrenta al matrimonio, escena cuyo origen y modelo pudo haber estado en otra semejante de *La madre*, de Pudovkin, interpretada por la misma actriz y a cuyo montaje tanto debe *So ist das Leben*. El sexto episodio («A quien ama a Dios, él lo castiga») relata el accidente cotidiano de la madre. Mientras lava la ropa, una niña vecina se asoma a la ventana. A fin de evitar que caiga, la mujer se lanza tras ella y derriba el agua hirviendo que la abrasa. Alertado el marido de la desgracia ocurrida, la asiste durante la noche hasta que descubre atónito su muerte irreversible. Por último, el fragmento final precedido por una bienaventuranza («Bienaventurados los pobres, pues de ellos es el reino de los cielos») describe las exequias por la difunta y el aniquilamiento que se apodera de todos, vecinos y familia y, particularmente, del marido.

A tenor de lo expuesto, de estas siete escenas o conjunto de escenas, todas ellas guiadas por la interpretación de los carteles que las introducen, podemos deducir que el vínculo que las une es en realidad mucho más laxo del que suele ser frecuente en cualquier relato mínimamente trabado. Si añadimos a ello la existencia de unos personajes que aportan una muy escasa dimensión dramática a dicha historia, deberemos extraer consecuencias inmediatas sobre el resultado. Y es que, al no existir un relato, no hay tampoco vínculos determinantes que conduzcan a la clausura y, en consecuencia, esto genera una segunda y gran particularidad que es a su vez una segunda diferencia respecto a *Mutter Krausens fährt ins Glück*: allá donde el film de Jutzi abandonaba el documental y apuntaba y se consolidaba en la estética del melodrama, *So ist das Leben* se resiste por todos los medios a incurrir en éste. Un ejemplo comparativo quizá contribuya a mejor esclarecer esta idea: la muerte que tiene lugar en ambos films concebida como acontecimiento narrativo. La de Mamá Krause es —lo vimos con detalle— el inevitable resultado de una pérdida minuciosa e irremediable. Es un suicidio, sancionado por un desplazamiento simbólico del objeto —el portarretratos— que



128. So ist das Leben

recupera valores de las demás historias elevadas a la densidad del símbolo. Y es, a un tiempo, una muerte compartida a la que es arrastrada una criatura, la otra faz de la indefensión. En *So ist das Leben*, por contra, se trata de un accidente absurdo, tan radicalmente cotidiano, tan realmente antidramático que apenas puede darse crédito a su acontecimiento. No es, por ende, el colofón de los sufrimientos inflingidos por el embrutecido marido, no es tampoco una salida para evitar la rutina familiar: es, en el sentido más neutral del término, un azar. Y, en consecuencia, no ha habido progresión alguna ni clímax posible.

Y lo que acabamos de decir nos conduce a una tercera gran diferencia que afecta ya de lleno al contenido de este capítulo: *Mutter Krausens fährt ins Glück* se resuelve en una narración de vocación melodramática. En su interior, lo social está incorporado, pues ello —lo social— se presenta bajo la forma de una participación empática en los sentimientos de los personajes, en su desdicha, en su dolor. Dicho dolor es el que, presuntamente, debe aproximarnos a la militancia social. Pero, en este instante, lo melodramático vuelve a recobrar sus poderes logrando, a la postre, trascender esa temática social que había incorporado. Todo lo contrario es que sucede en el film de Junghans. En él no hay concesión alguna: lo cotidiano aparece explícito en el deseo de no subrayar nada por procedimientos narrativos ni por la interpretación de los personajes, de no apoyar ningún momento fuerte del relato porque este mismo relato es una descripción de situaciones. Una naturalidad se impone en la miseria, la degradación y la muerte. El lector habrá descubierto, al fin, en estas tres diferencias apuntadas respecto al film anterior una total coherencia de presupuestos, porque *So ist das Leben* milita, por su concepción de lo social, por su resistencia al melodrama y por su —permítasenos la expresión— «democratización» de las situaciones no progresivas ni ascendentes, en las antípodas de *Mutter Krausens fährt ins Glück*. Pero aquí no acaba todo. Hay aún una crucial diferencia entre los dos films que determina la particularidad y la rareza de *So ist das Leben* entre los films sociales tanto como entre el resto de los producidos en esta década de los veinte fuera de la Unión Soviética. Nos referimos al dispositivo del montaje.

## El dispositivo del montaje y la huella soviética

He aquí enunciado el gesto decisivo y determinante de *So ist das Leben*, la contrapartida a su falta de subrayado narrativo, a su renuncia a la estética del melodrama: el montaje. O, por decirlo con los términos acuñados por nuestros apartados teóricos, a la incrustación de la lógica discursiva del modelo analítico-constructivo. Y es que el film de Junghans da muestras desde sus primeras imágenes de una herencia manifiesta: el trabajo con el montaje soviético, la estética de los contrastes, el shock producido por las imágenes. Ahora bien, conviene matizar todo lo necesario.

En el conjunto de las escenas del film y, por tanto, puede considerarse una constante de todo él, se advierte un montaje corto, basado en la sucesión de primeros planos de los personajes o planos de detalle de los objetos. En su rápida sucesión y con una notable escasez de planos generales o de conjunto, el espectador debe reconstruir la escena. Sin embargo, hay que salir instantáneamente al paso de quien suponga la existencia de un montaje experimental en el sentido de los films abstractos o los *cross section*. Aquí el montaje corto gira en torno a las acciones concretas, cotidianas, de estos personajes y no apunta a ninguna abstracción. Además, el uso de un montaje corto no obsta para que las imágenes se encuentren muy elaboradas en su plástica: así, la imagen aparece a menudo provista de una acusada profundidad de campo e incluso los primeros planos de los personajes están dispuestos frecuentemente de tal manera que una parte del encuadre permite la inscripción de otros objetos o personajes. En todo caso, lo llamativo es, de nuevo, la gran variedad de emplazamientos de cámara y la inusual alternancia entre planos muy cortos y planos generales, ya que dicha concomitancia plantea serios problemas perceptivos y de acomodación al espectador.

Hemos descrito hasta ahora una concepción del montaje inusual en el cine alemán y hemos hecho referencia al cine soviético en su conjunto, cuya huella debía ser ya muy marcada en el cine social weimariano. Sin embargo, hay que darle a todo ello su sello preciso, su modelo más cercano, pues el uso del montaje paralelo, en series en contraste, del montaje corto y de alternancias violentas para la percepción no aísla lo suficiente el modelo. Es, pues, Púdovkin quien se coloca en el norte de la referencia. Un montaje lírico que, sin desconocer la línea narrativa, sin ignorarla, opera desplazamientos que enriquecen la evocación y las referencias. Dos instantes, al menos, nos presentan toda la red de referencias y, al propio tiempo, todos los límites de esta huella.

Un cartel nos ha indicado la llegada del domingo, de ese día de fiesta que sigue a los otros seis de trabajo agotador. Junto al río, la mujer ha preparado los enseres para un picnic, suponemos que habitual, con su marido. Este, sin embargo, se deja caer sobre la hierba y engulle la comida solo, despreocupándose de su esposa. Más tarde, le compra un par de chucherías y se despide de ella dejándola sola. Una lluvia repentina se anuncia y la mujer con su carro a rastras abandona el lugar. A la altura de un puente, justo cuando la pobre esposa pasa bajo la estatua de un Cristo, el montaje se desprende de la acción e incrusta varios planos de esta figura del Cristo desde emplazamientos de cámara y angulaciones muy distintas. Acto seguido, introduce otros variados planos que representan otras tantas estatuas en diferentes escenas de la pasión. Por último, las escenas de la cruz se suceden en rápidos flashes hasta que la cámara realiza varios raccords en el eje sobre el detalle de los pies clavados y, por fin, opera un salto a los pies de la mujer que sigue caminando. He ahí dos series de comparaciones logradas mediante un inusual despliegue del montaje para cuya carga de sentido se han puesto en marcha todos los parámetros de la imagen. Sin embargo, queda claro que su sentido último se agota en una simple comparación cuya intelección no parece exigir tal despliegue. En este instante se advierte con exactitud que la pérdida del tiempo de la acción, la creación de una temporalidad y espacialidad abstractas son de todo punto desmesuradas para la intensidad del sentido. Sin duda, Junghans acude al modelo para hacer un ejercicio de todo punto exagerado. Compárese, si se quiere, la elaboradísima secuencia del ascenso de Kerenski a las habitaciones del zar en Octubre, de Eisenstein, por ejemplo, para revelar hasta qué punto la descomposición del montaje actúa de un modo analítico y no a título de mera comparación.

En otro lugar, la descomposición del montaje actúa de modo mucho más afortunado y funcional, acudiendo explícitamente a la referencia pudovkiniana. Aquí la abstracción es menor y ello favorece sin duda al éxito del fragmento. La mujer ha sufrido ya el estúpido accidente y se halla moribunda en el lecho. Su marido, fulminado por la noticia, la acompaña durante la noche a la cabecera de su cama. Las imágenes a que nos referimos conforman una bella plasmación de las últimas sensaciones de la moribunda. Un plano del mar nos muestra altas olas espumosas. Poco después, en contrapicado y apuntando al cielo, se suceden multitud de planos de ropa tendida, dibujando caprichosos retales sobre el fondo. Una bandada de pájaros avanza por el firmamento cerniéndose sobre la ciudad. De nuevo las aguas, ahora nocturnas y bajo la luz de la luna. Son éstas sus últimas imágenes mientras la mujer conserva la vida: líricas por su vaga evocación de libertad, de confusión, estos planos realizan su función poética a partir del mismo objeto cotidiano con el que trabajaba la mujer. Su lirismo y su belleza proceden de sus connotaciones, siempre demasiado amplias para convertirse en símbolos de sentido preciso.

Y, más tarde, instantes antes del entierro, estos planos de las ropas tendidas y agitándose al viento reaparecerán contra el cielo. Ahora oscuras como primera señal del duelo. En efecto, los planos siguientes recrean todos los signos de la muerte: un plano general de un cementerio, con sus cipreses y sus cruces, por donde se interna el cortejo fúnebre, el negro féretro, la tierra, un enorme agujero en ella con la forma de ese ataúd, los vestidos oscuros de los participantes, las flores... Cuando el cortejo abandona el lugar, la luna riela sobre las aguas y una barquita se desliza atravesando el cono de luz, las flores y las cruces adornan la tierra en la que yace la difunta... y un farol de gas va dejando caer gotitas de agua a tierra. He aquí otra sutil imagen que abre la connotación, sin dejarse, no obstante, concretar en el símbolo.

129. Westfront 1918



## El caos sonoro y la mirada de un espectador

*Westfront 1918*, realizado por Pabst en 1930, es un film de estructura poco rígida. El guión, escrito por Ladislaus Vajda según una libre adaptación de la novela de Ernst Johannsen *Vier von der Infanterie*, presenta como motivo central los avatares de la vida en el frente alemán a finales de la primera guerra mundial a través de lo sucedido a cuatro soldados: el teniente del batallón, un jovencito estudiante, un soldado bávaro y otro llamado Karl. No hay, sin embargo, nada en el film que pudiera considerarse narrativo en un sentido riguroso. Los problemas para comunicarse con otras compañías del ejército, las incursiones en alguna granja francesa en momentos de reposo militar, los amoríos del joven estudiante con una granjera francesa interrumpidos por sus tareas en el frente, el regreso de Karl a su hogar de permiso y la amarga comprobación del adulterio de su esposa, su decisión de lanzarse como voluntario contra el enemigo, los episodios que transcurren en un teatro militar con sus payasos, sus pianos y su menuda orquesta, etc. Son éstas, más que núcleos, situaciones sobre las que se organiza la película, pero no una narración. Sobre ellas, construyendo el marco y determinando su fugacidad se despliegan los preparativos en las trincheras, las esperas silenciosas, los ataques imprevistos, el caos de las batallas y la muerte que siempre acecha detrás de cualquier movimiento. Este es el objetivo de Pabst: crear una suerte de cuadro de conjunto de la guerra, de la desolación que invade a las gentes para luego, al final, dotar al film de una consigna solidaria internacionalista. En el hospital donde expira Karl, rodeado de camillas, sábanas y gritos de dolor, un herido francés lo contempla. El médico cubre su rostro con la sábana indicando su muerte. El francés, entonces, coge la mano del difunto y lo llama camarada.

Penetrando ahora en las cuestiones técnico-lingüísticas de la película, se advierte enseguida el inteligente empleo del sonoro. A él son confiados los efectos fundamentales para crear un clima constante de peligro convertido en cotidiano. Así pues, mientras los diálogos son más convencionales y se basan en la sincronía con la imagen, y la música extradiegética no hace sino rarísima irrupción, los más variados sonidos toman a su cargo la representación de los significantes de la guerra. Es así como el silbido de las balas, la explosión de las bombas, el tartamudeo de las ametralladoras o las alarmas de las sirenas construyen un clima de fondo que rara vez se suspende e incluso por momentos va acentuándose hasta la destrucción final. Ello es particularmente visible desde la secuencia inicial, en la cual vemos un grupo de soldados alemanes charlando en una granja francesa y cortejando a una muchacha, Yvette, que les sirve el té. La conversación se desarrolla de forma teatral hasta que una explosión y la sirena consiguiente dan por concluida la pausa y desmienten el clima pacífico y desenfadado de la escena. Los soldados deben volver a sus puestos: estamos en guerra.

Asimismo y durante todo el metraje del film, estos sonidos alternan en la banda sonora con instantes de silencio nocturno hasta que en las últimas secuencias, cuando el combate acaso definitivo se desencadena<sup>9</sup>, los ruidos comienzan a combinarse de modo terrorífico hasta producir el desconcierto más grande. El cometido, por tanto, de los sonidos es la creación del clima; un clima que, hacia el final del trayecto, se ve dramáticamente amplificado por los gritos de dolor y las voces que dan a conocer la locura del teniente.

No obstante, no sólo es el sonido, pese a su curiosa responsabilidad al tratarse del invitado reciente, el encargado de construir este clima. También la bellísima fotografía de Fritz Arno Wagner contribuye a la confusión. En un principio y a lo largo de la mayor parte de las secuencias, lujosísimos travellings puntúan el relato, deslizándose lentamente en paralelo a las trincheras mostrando en picado el movimiento de los soldados y elevándose frecuentemente para permitirnos privilegiadamente asistir a este desierto campo de batalla que, no obstante, está repleto de peligros. Sin subrayar ningún acontecimiento, la cámara se desplaza siguiendo a algunos soldados, pero también quebrando repentinamente la focalización para seguir a otros soldados que encuentra a su paso. No se rigen estos movimientos de cámara por un deseo de seguir las acciones, sino que en ellos, en los despliegues de esta mirada, podemos encontrar una bella metáfora del film en su conjunto: lo que domina es la

<sup>9</sup> En realidad, no se advierte indicación alguna en el film que permita establecer cronologías internas ni tampoco relación entre estas sucesiones diegéticas y el real transcurso del acontecimiento militar e histórico aludido.



130. Westfront 1918

situación, no la acción y aquélla está en el conjunto. Nada, por ello, deja de ser cotidiano ni absorbe más importancia que cualquier otro objeto.

Ahora bien, si tratamos de esta tendencia desdramatizadora del film, pese a la crudeza con que las situaciones son planteadas, vale la pena detenerse un breve instante en una secuencia altamente significativa. Se trata del regreso de Karl a su hogar. De permiso, llega a la ciudad mientras la calle presenta un desfile militar que permite, sin acento puesto en ningún sitio, contrastar rápidamente las actitudes civiles frente al anterior clima militar. Colas a la puerta de la carnicería muestran el hambre de la población, pero sin tampoco hacer hincapié en el tema. Dos mujeres ven llegar al soldado e intercambian una mirada de circunstancias. Karl entra sigiloso con la intención de provocar una grata sorpresa a su esposa. Para su asombro, oye al otro lado de la puerta del dormitorio unas risitas femeninas. Abre la puerta y descubre en el interior la escena de infidelidad, primero en su mujer que se cubre el cuerpo desnudo, luego la cámara se desplaza, en panorámica subjetiva, hasta su compañía masculina. Sin embargo, este hecho no abre paso a ninguna instancia dramática. Pabst contiene el gesto y hace que el soldado lo contenga también. Un signo parece insinuar el desenlace fatídico: al salir, desencantado, del dormitorio, un picado muestra sus pies tropezando con el fusil que acaba de depositar en el suelo. Karl lo toma en sus manos y entra de nuevo amenazador apuntando a los adúlteros. La solución trágica puede producirse de un momento a otro, pero la amargura se apodera de la situación. En este universo no hay —ésta es su mayor crudeza— lugar para el melodrama ni la compasión. La inmediata llegada de la madre de Karl, nueva promesa para explotar la veta melodramática, también es pronto disuelta. Es así como el film funciona: desechando todo aquello que pueda suponer colocación de acentos dramáticos; lo que resulta de ello es una amargura y decepción más dura para con la guerra.

Pero si este clima de crónica existe en el film, también los símbolos que aparecen deben ser sensibles a éste. Es esto lo que sucede en momentos especialmente crudos, en los que no se hace ni una ligera concesión a la estética del melodrama. El estudiante se despierta de Yvette cuando ésta ya estaba entregada en sus brazos. Marcha hacia un futuro incierto en donde tal vez le espere la muerte. Sube las escaleras y desde arriba, la cámara nos presenta en plano subjetivo a la muchacha todavía entregada, pero con los brazos vacíos. En otro instante de la marcha final, cuando la patrulla sale a su enfrentamiento con el enemigo, Karl y el soldado bávaro descubren en la tierra la mano de un cadáver con gesto agarrotado. Los dos hombres, aterrorizados, pero sin decir palabra, lanzan sobre ella algunas paletadas de tierra, convirtiendo su gesto en su sutil entierro.

## Camaradas

Al año siguiente de *Westfront 1918*, G. W. Pabst realizó un film de llamativas semejanzas con éste: *Kameradschaft*. Su título es ya de por sí suficientemente explícito de las intenciones que animaban al realizador. Inspirado en un hecho real sucedido en las minas de Courrières (Westfalia) en el año 1906, *Kameradschaft* está dedicado, según reza el título inicial, «a todos los mineros del mundo». Como en *Westfront 1918*, apenas nos encontramos ante una situación escueta —una catástrofe— sobre la cual se construye el drama de una solidaridad. Nada, sin embargo, de elementos narrativos ni clausuras. En la zona fronteriza entre Francia y Alemania, dos grupos de mineros realizan sus tareas. Pese a los recelos mutuos y a sus enfrentamientos concretos con motivo de una fiesta, todo ello se revela pronto efecto de las ideas nacionalistas que son, en el fondo, ajenas a estos hombres. De hecho, es mucho más lo que les une que lo que les separa. En efecto, la mina francesa sufre un derrumbamiento y muchos de sus trabajadores quedan apresados en el interior. Entonces, sus compañeros germanos abandonan las diferencias impuestas desde fuera y luchan activamente por salvar a sus camaradas, llegando incluso a realizar un acto simbólico muy llamativo en la fecha de realización de la película: la demolición de la frontera que los separa.

Ahora bien, aunque la película no está provista de una estructura narrativa cerrada, existen algunos personajes cuya constancia en todo el metraje garantiza una cierta unidad. Dos personajes son cruciales en esta labor: Françoise, del lado francés, y Karl, del alemán. La primera es una muchacha por cuya causa tiene lugar una disputa entre alemanes y franceses en el curso de una fiesta local. Esta, que odia a muerte el trabajo de la mina, huye de la ciudad con destino a París. Ya en la estación del tren, una conversación con su madre abre la escena a un elemento melodramático que, pese a todo, no obtendrá desarrollo posterior: su padre murió en la mina y la joven no quiere asistir a la desgracia de su hermano Jean y su amado Emile. No obstante, durante el trayecto recibe la notificación de la catástrofe y retrocede sobre sus pasos al lugar donde ha dejado su corazón. Kasper, por su parte, uno de los alemanes que ha protagonizado el enfrentamiento con los franceses en el curso del baile, tomará a su cargo la audaz empresa de acudir al rescate de sus camaradas, poniéndose a la cabeza de sus compatriotas. Este personaje acabará protagonizando el gesto simbólico de la apertura de la frontera que separa a estos dos países.

He ahí planteado el verdadero eje sobre el que se organiza el film: la frontera. Todo en él es, de hecho, fronterizo: la mina que separa a los hombres de las dos naciones, los propios odios antiguos, la aduana donde la policía controla las entradas y salidas. Y precisamente es la ruptura de estas fronteras la que comienza a producirse sistemáticamente en el instante en que sucede la desgracia. La frontera es rebasada sin contemplaciones, la comunicación entre las dos minas se logra salvando a los encerrados en un momento ya crítico. Pero, después de esta ruptura, de este reencuentro de hermandad, hay un nuevo acto simbólico que fue censurado en una versión recortada del montaje. Al concluir el film, esa barrera que ha destruido Kasper y que ha sido el signo más elevado de la confraternización de los obreros, el gesto de internacionalismo del que nos quiere hablar Pabst, es sometido a una nueva trans-



131. Kameradschaft

formación. Los últimos planos del film presentan un muro todavía fresco que acaba de levantarse volviendo a separar aquello que la audacia de Kasper y la desgracia de los franceses había logrado unir. Estamos en 1919 y la restitución de la frontera parece un gesto interpolado por Pabst resumiendo la amargura en contradicción con la camaradería dominante hasta entonces. Los policías comprueban su resistencia y la sellan.

Pero si hay una frontera simbólica en el film de Pabst que apunta, por demás, al tono naturalista y no dramático que anunciamos más arriba es, sin asomo de duda, la lengua. Dos lenguas son utilizadas en la película: las propias de los hablantes de que se trata, el francés y el alemán. Es ello una muestra de respeto por este dato realista, aun a pesar de dificultar en parte la intelección plena de la película en momento tan delicado del sonoro. Si *Westfront 1918* incurría en la sincronía cuando introducía el diálogo, mientras demostraba una gran destreza en el trabajo de los ruidos, *Kameradschaft*, sin abandonar estos ruidos que anuncian la catástrofe (sirenas, explosiones, golpes de picos), trabaja con la lengua, hasta el punto de que ésta es un factor más de incompreensión entre los personajes<sup>10</sup>. Ahora bien, como medio de compensar estas deficiencias, la continuidad visual del film se presenta plenamente comprensible o, incluso más, dotada de una destreza en movimientos de cámara y uso del montaje a la que Pabst ya nos tenía acostumbrados. En suma, cualesquiera sean las deficiencias ideológicas que se le puedan achacar a esta película, no cabe la menor duda de que Pabst es perfectamente capaz tanto de dominar la técnica de cámara, como de discriminar todos los elementos que componen la banda sonora, utilizando cada uno de ellos en el momento adecuado.

Por último, y para que el recuerdo de la guerra quede avivado, para que el motivo de *Westfront 1918* no permaneciera en el olvido, Pabst introduce una trasposición temporal

<sup>10</sup> Y también un elemento cómico durante los discursos finales de camaradería, donde los obreros se muestran de acuerdo con lo dicho por sus compañeros sin haber entendido ni una sola de sus palabras.





132. Kameradschaft

por medio de la alucinación que sufre un minero francés. En el instante en que los alemanes han conseguido derribar la última pared que los separa de los aislados, cree ser atacado por los enemigos alemanes y, a modo de trauma de guerra, se ve repentinamente en el frente convirtiendo las explosiones mineras en bombas amenazantes. Un buen ejemplo en el que se demuestra que la tendencia hacia el naturalismo no está reñida con la interiorización.

## Capítulo decimoctavo: DE LA PLASTICA AL CINE EXPERIMENTAL

### Los rostros de la vanguardia

Las menciones hechas hasta el momento a los experimentalismos cinematográficos han sido sumamente particulares, pues han empleado de buen grado el término vanguardia en su acepción más ambigua y menos comprometida. No es éste el lugar idóneo para negar, volviendo sobre nuestros pasos, que algo hay de vanguardia en las formas y estructuras del llamado caligarismo o, igualmente, en la recepción algo debilitada y confusa de las premisas del montaje soviético o, incluso, en algunas fórmulas que surgen esporádicamente, sin hacer escuela ni corriente digna de ser retenida, aquí y allá por el cine de estos años. De lo que no cabe duda, empero, es de que el admitir el influjo de un clima vanguardista sobre algunas de estas expresiones formales no implica en manera alguna dejar de proclamar la diferencia que separa estas incertidumbres vanguardistas de otra serie de investigaciones plenamente experimentales. Y aún esto debe ser entendido, en ocasiones, como una tentativa de proseguir la investigación formal de la vanguardia plástica en el soporte cinematográfico.

Sucede —y esto fue tratado ya con anterioridad— como si al nombrar vanguardia y experimentalismo en el cinematógrafo tuviéramos forzosamente que olvidar lo que ello significa en el resto de las artes. Pues bien, tal vez sea el momento propicio para rescatar en el presente capítulo un buen grupo de films, de escasa duración en general, de muy restringida circulación y de reducido conocimiento. Estos films a los que nos referimos sí pretendieron por todos los medios a su alcance engarzar con las investigaciones formales de la vanguardia expresa en otros terrenos del arte. No obstante, sus programas admiten una cuidadosa clasificación atendiendo al problema cuya resolución se plantearan. Así pues, en unos casos es la cuestión del movimiento lo que está en litigio recogiendo una inquietud que movilizó con anterioridad al cubismo y otros grupos afines a comienzos de siglo. En otros, fue un intento de manifestar en la pantalla cinematográfica las claves provocativas que ya estaban siendo paralelamente investigadas en otros campos de la expresión y cuya máxima residía en la destrucción del arte. En otros, en suma, la reflexión se tornaba pretensión de utilizar los formatos de la cultura de masas que, en este caso, ya poseían un circuito comercial adecuado.

En consecuencia, el presente capítulo parte de las aclaraciones generales planteadas en el capítulo tercero en torno al conflictivo vanguardismo weimariano y responde a una de las fórmulas tal vez más aproximadas en que se plasmó el modelo denominado por nosotros

analítico-constructivo, estudiado en el capítulo séptimo. Sin embargo, no debemos confundir al lector: existe tratamiento analítico del montaje en algunas manifestaciones del cine social, particularmente en aquellos ejemplos, siempre fragmentarios, que hemos referido al influjo pudovkiniano, como es igualmente perceptible en los intentos de agit-prop analizados a propósito de Kuhle Wampe en el capítulo vigésimo. Y no nos cabe más remedio que añadir que tampoco todos los productos que analizamos en estas páginas son, de extremo a extremo, tratados según las dialécticas del montaje constructivo. Por todo ello, no hay correspondencia alguna que pueda tranquilizar nuestras clasificaciones ni hacer más confortable su lectura y comprensión. Al menos, entonces, debe quedar abierta la complejidad con la que nos enfrentamos. Y, en este punto, es necesario señalar que muchas son las diferencias entre los distintos films que revisamos a continuación, hasta el punto de que tales diferencias afectan a factores estéticos de primera magnitud: la figuración misma y la abstracción, el efecto de shock espectacular, la confusión de la cultura de masas, el formato publicitario o el de documental... No hay manera, por tanto, de difuminar sus diferencias falseando el resultado. Por esta disparidad y por la existencia también de fenómenos semejantes, distribuiremos el capítulo según una serie de interrogantes.

El primero de estos modelos está representado en sus orígenes por las investigaciones emprendidas por el pintor Léopold Survage en el segundo decenio de siglo, las cuales se vieron interrumpidas antes de encontrar una formulación definitiva; estas mismas fueron continuadas por el sueco Viking Eggeling en su *Diagonale Symphonie* y, al menos durante una primera fase de su producción, por Walter Ruttmann en sus distintos *Opus* y Hans Richter en sus varios *Rythmus*. El objetivo central de estos *Absolute Filme* consistía en introducir el elemento temporal y el movimiento en las artes plásticas y para ello surgió la metáfora de las afinidades musicales y la idea vertebradora de «ritmo visual». Pese a la continuidad del panorama que parece insinuarse, el tratamiento rítmico, volumétrico, colorístico y su relación con la figuración, dan lugar a distinciones de importancia, presentes en la obra de Richter *Filmstudie*.

El segundo caso que analizaremos persigue encarnar en el cinematógrafo las preocupaciones de la provocación dadaísta y superrealista. La vida autónoma del objeto, el azar objetivo, el «cadáver exquisito» o incluso la mera provocación pudieron ser investigadas en algunas películas de Hans Richter como lo eran en otras circunscripciones espaciales en las de Man Ray, Fernand Léger, Germaine Dulac y otros, siempre y cuando tomemos la precaución de no identificar poéticas a menudo tan dispares. Así pues, la brevedad y experimentalismo de estos films, tan difíciles de explotar comercialmente, fueron encontrando un sorprendente formato propicio para su difusión que, al propio tiempo, acabaría por modificar su concepción misma. Se trataba del espacio documental —*Rennsymphonie* o *Inflation*— y de la moderna publicidad en ascenso durante los años veinte. Estos eran espacios adecuados para las licencias formales, rupturas lógicas y sistemas asociativos, si bien su objetivo inmediato obedecía a estrategias distintas. Y, además de su potencial utilidad, hallaban un lugar de exhibición pública al incorporarse como complemento a las sesiones cinematográficas, las cuales en esta época todavía constaban de un solo film y no del programa doble más tarde normalizado. El caso más llamativo, aunque tardío, acaso sea *Komposition in Blau*, realizado en 1932 por Oskar Fischinger y producido y financiado por la marca de cigarrillos Muratti y coloreado por el sistema Gasparcolor con el fin de proyectarse en los intermedios de los largometrajes. En éste un singular ejemplo de cómo la moderna cultura de masas auspiciaba, si bien colocándolas en un marco rentable, las argucias vanguardistas y su propio sentido destructivo. Evidentemente, no siempre fue así, pero la situación ya es de por sí muy interesante. Otros films, como *Vormittagsspuk* militaban, en cambio, en plena consideración dadaísta y superrealista.

En tercer lugar, examinaremos con algún detalle esa manifestación poética y rítmica de la máquina convertida en mirada sobre la ciudad: *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt*, dirigido por el mismo Walter Ruttmann sobre un guión de Carl Mayer. La figuración recobra sus máximos poderes y la abstracción viene aquí de la mano de un ya viejo mito futurista: el ritmo del montaje que es, a la postre, el ritmo de la máquina. La sistematicidad con

que se utiliza este fenómeno merece un estudio sin duda detallado. Y todas estas tendencias dejan su huella en los cross-section o *Querschnittfilme*, un ejemplo de los cuales será observado más de cerca, si bien se trata de una muestra algo eclética producida durante el sonoro. El fin que nos mueve consiste en analizar el tipo de relación que éste propone con la imagen. Nos referimos a *Das Lied vom Leben*.

Ahora bien, que las fronteras entre todos estos casos no son nada diáfanas lo demuestra su producción superpuesta y sus abundantes formas mixtas. Pero no en menor medida lo prueba la utilización de muchas de estas técnicas para fines distintos de los experimentales. En unas ocasiones, se trata simplemente de una cosmética vanguardista que da muestras de estar al día (recuérdese, por ejemplo, el análisis realizado por nosotros del arranque de *Asphalt*, de Joe May); en otras, de una integración en estructuras muy cercanas a la *Neue Sachlichkeit* (tal es el caso de *Berlin Alexanderplatz*, de Piel Jutzi); en otros casos, es digno de resaltar un experimentalismo muy cercano al cine de animación primitivo o «sui generis», tal como el que practicó con envidiable paciencia Lotte Reiniger en sus abundantes films de «siluetas», en alguno de los cuales intervino el propio Walter Ruttmann. En este caso tan singular, el experimentalismo se reduce al aspecto formal y se pone al servicio de técnicas narrativas convencionales que poco o nada tienen que ver con cualquier ideología vanguardista.

<sup>1</sup> Dicho texto se halla recogido en Paolo Bertetto (ed.), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983.

<sup>2</sup> En algún momento de la descripción, dadas las dificultades que engendra su inteleción, sucumbimos al error de la referencialidad. Bástenos recordar que, puesto que el film organiza sus significantes como formas geométricas, no puede resultar lícito suponer referencialismos inexistentes y, por demás, contra los cuales se ha fundado la misma existencia del film abstracto. Sería un error equivalente a aquél que juzga la pintura abstracta por aquello que nos sugiere desde el punto de vista figurativo. Si aludimos a algunas formas que no son de un geometrismo simple otorgándoles estos nombres (peine, acordeón, etc.) es tan sólo para facilitar al lector una comprensión que le ha de resultar, pese a todo, hartamente complicada. En consecuencia, deseamos no sean entendidas sino como funciones representativas de la descripción ajenas a la película.

## Abstracción y movimiento

En 1917, el sueco Viking Eggeling asistió a la exposición de Leopold Survage donde éste presentó su material y trabajo inacabado. De ella tal vez extrajo el ímpetu que le acompañó para realizar su único y costoso film que, con el título de *Diagonale Symphonie*, fue presentado en Berlín en 1925. Los objetivos que se plantea este pionero del cine abstracto son explícitos y programáticos desde el principio: la orquestación de la línea y el arte puro basado en formas abstractas. De este modo, el problema que se pretende abordar por medio del dispositivo cinematográfico es doble: por una parte, proseguir las investigaciones emprendidas por las artes plásticas en torno a la dimensión temporal y su necesario peón, el movimiento; por otra, recoger de aquéllas, a modo de operación selectiva, las formulaciones que parten del arte abstracto y, más concretamente, geométrico. El principio constructor es el *eydodinamik*, ya que se compone de luz y movimientos. Tenemos, pues, resumidos los problemas sobre cuya resolución debe girar un cine abstracto: reducir las formas a figuras geométricas, dotarlas de movimiento y ordenarlas según un ritmo matemáticamente calculado.

Sin embargo, lo dicho carece todavía —el lector atento lo observará inmediatamente— de un principio estructural que sirva para edificar toda esa orquestación. Y Eggeling cree descubrirlo en la polaridad. En su texto *Principios teóricos del arte del movimiento*, escrito en 1921, sostiene el autor que este principio es extraído de la lengua y, por extensión, es también el que preside el funcionamiento de cualquier manifestación formal<sup>1</sup>. Por supuesto, Eggeling toma la precaución de no apellidar «artística» a tal manifestación, dado que su alcance se supone mucho más amplio. Tal y como dejaría definitivamente asentado la lingüística estructural, este principio puede ser interpretado también como el de la diferenciación. Y, así descrito, se apresta Eggeling a extraerle todo el jugo posible, pues la polaridad a la que alude es el mecanismo que articula el equilibrio y la diferenciación, el contraste y la analogía, las fuerzas de atracción y de repulsión. Coloquemos estas parejas en el ámbito en el que las hacer actuar Eggeling —la abstracción y el movimiento— y podremos extraer una idea de cómo está construida *Diagonale Symphonie*.

Una figura en forma de peine o arpa blanca surge sobre el fondo negro de la pantalla<sup>2</sup>. Manteniendo un eje diagonal desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo (de ahí el título de la película), aparece una nueva imagen semejante y enfrentada a la anterior.

Sobre este motivo inicial, las figuras surgen en la pantalla y se borran alternativamente; varían de posición, se depuran en cantidad de líneas y se enriquecen con otras nuevas, todo ello en sistemas pares. Acto seguido, otras figuras más sencillas y diminutas ocupan la parte superior de la pantalla intercambiándose a gran velocidad con otras posteriores. Poco a poco se tornan más complejas todas ellas y, paralelamente, van inundando la pantalla al completo. Tras unos momentos de abigarramiento confuso, recuperan muy pronto el principio estructurante de la polaridad: unas frente a otras, ora en posición idéntica, ora invertida. Repentinamente, las figuras parecen adquirir una mayor capacidad evocadora dentro de su abstracción asemejándose a un acordeón. Sin embargo, de hecho se trata de un incremento notable de las líneas, curvas y rectas, que se incrustan entre sí hasta provocar el surgimiento de una nueva figura geométrica: la espiral. Ataviada con una suerte de estrambote en el extremo, éste le sirve de alusión y recuerdo a la imagen con que dio comienzo el film. Y, acto seguido, se construyen figuras más compuestas hasta que en sus últimas formulaciones condensan, por su especie de collage, todas las figuras geométricas aparecidas hasta el momento, siempre —eso sí— apareciendo y borrándose de la pantalla. Nueva incorporación: el semicírculo, tomado como forma base e inmediatamente sometido a las mismas reglas combinatorias que las demás figuras. Por último, la pantalla ve reaparecer la forma del peine con que comenzó para dar paso a otras cada vez más elaboradas y mixtas, semejantes a las que evocaban el acordeón. Aunque resulta factible encontrar analogías en maquinarias diversas, lo abstracto de su concepción excluye, desde luego, cualquier lectura referencial por leve que sea. El ritmo se acelera poco a poco hasta alcanzar, con el regreso a las formas más sencillas, una velocidad trepidante que recupera todas las formas aparecidas. Y aquí concluye el film.

Como se deduce de esta descripción, la investigación debe ser entendida en su sentido más programático y matemático, a saber, como un juego de líneas orquestadas según principios sistemáticos y reglas combinatorias fijas. Así, el film avanzará indefectiblemente sin que sea evaluable su capacidad figurativa. Siguiendo los patrones de esta investigación, Hans Richter aporta a estas experimentaciones un sentido teórico adicional, añadiendo algunos matices y nuevos parámetros de relevancia.

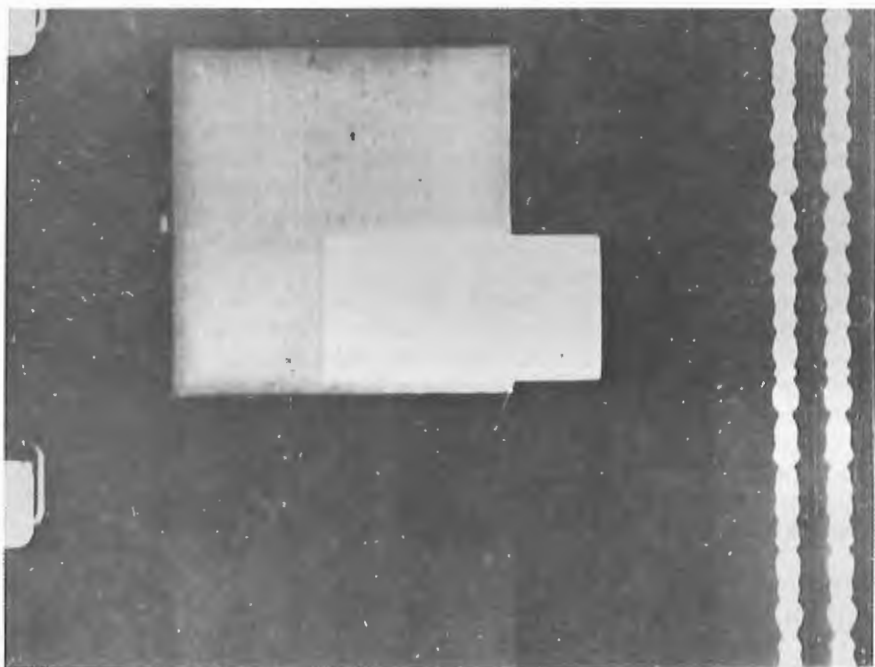
## Rythmus y Opus

Durante una primera etapa, los films de Hans Richter y Walter Ruttmann intentaron profundizar en las mismas leyes formales que Eggeling. Repasemos algunos de sus resultados. Hans Richter, en sus tres films titulados *Rythmus 21*, *Rythmus 23* y *Rythmus 25*, presenta, por una parte, un núcleo de investigación muy semejante al que preocupó a Eggeling, pero, por otra, introduce un factor nuevo que posee un interés adicional. Pues sus films, coloreados a mano, están estructurados en planos, es decir, en superficies concebidas por la semejanza que presentan con el rectángulo de la pantalla cinematográfica. Sobre este punto de referencia, Richter practica sus articulaciones rítmicas del tiempo, ora ampliando, ora reduciendo sus dimensiones con la ayuda de los colores, ya que éstos intensifican y enriquecen las posibilidades rítmicas anteriores.

Esto no es casual, porque Richter expone en repetidas ocasiones su defensa de un «espacio temporal» enfrentado a un espacio pictórico o arquitectónico. Tal afirmación, formulada entre otros lugares en su texto *Film*, publicado en 1923<sup>3</sup>, demuestra de paso que las investigaciones sobre el espacio pictórico realizadas por el llamado expresionismo cinematográfico le eran tan ajenas como, en otro orden de cosas, el film de guión. Si el problema planteado por Eggeling consistía en la orquestación de la línea, para Richter, sin menoscabo del interés de este signifiante, es el plano lo que ocupa un lugar central y por ello el autor hablará de «orquestación del tiempo», problema precisamente cuya resolución compete —según el autor— al cine, pero cuyo origen e intelección son planteados por todo el arte en su conjunto. Dice Richter: «Por film entiendo un ritmo óptico, representado con los medios de la técnica fotográfica»<sup>4</sup>. Su proyecto, pues, muy cercano al de Eggeling, queda más expli-

<sup>3</sup> Recogido en Paolo Bertetto (ed.), *Il cinema d'avanguardia...*, ya citado.

<sup>4</sup> El texto se titula «Die Schlecht trainierte Seele» y data de 1924. Citamos por edición de Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia...*, pp. 258-259.



133. Rhythmus 21

citado a partir de la sucesión de tres fases que sólo pedagógicamente pueden ser deslindadas: una primera en la que se crean criterios de distinción de las contraposiciones, dado que —indica Richter— lo que no es distinto, no tiene confines y, por tanto, no es perceptible. Vemos, por tanto, formulado con más precisión todavía el mismo principio de la polaridad de Eggeling. En segundo lugar, es necesario también crear semejanzas y afinidades, pues éstas son el necesario complemento de las distinciones. Por último, de la función conjunta de ambos, de su efecto recíproco de separación y conexión, deriva la sensación producida en el espectador.

Y es que Richter se plantea, a pesar de sus coincidencias generales con Eggeling, el problema de la percepción en estos experimentos. En su texto *Dimension* (1926) plantea que nuestra facultad de concebir ópticamente se funda desgraciada y empobrecedoramente en la forma espacial estática de las artes figurativas. No disponemos todavía —según su opinión— del concepto de forma cinética, la cual se basará en la organización y distribución de la luz («todo lo que no ha sido plasmado con la luz está muerto»). De ahí que Richter se permita reprochar a los vanguardista soviéticos su convencionalidad en el uso de la luz.

Ruttman, por su parte, añade a lo anterior la investigación en torno a la tridimensionalidad, lograda a partir de formas cambiantes de una plasticidad en movimiento. Sus figuras geométricas no serán, en consecuencia, ni líneas —como era el caso de Eggeling— ni planos —como lo era en Richter—, sino cubos, esferas, paralelepípedos diversos, aunque también recurra a triángulos, rombos, círculos y espirales. En esta animación de la geometría aparece, por vez primera, el intento de representar lo volumétrico. Tomemos, casi al azar entre los trabajos de Ruttman, *Opus I*.

Unos círculos surgen desde el fondo de la imagen en dirección hacia cámara. Este movimiento designa, desde el mismísimo comienzo del film, una línea de trabajo que no operaba en los trabajos previos: la profundidad, la tercera dimensión. A la conversión de estos círculos o, mejor, globos en óvalos, sigue la irrupción de figuras semejantes a alfombras voladoras que atraviesan el encuadre de parte a parte<sup>5</sup>. Todas ellas se van combinando. Con este nuevo gesto, hemos accedido a la prolongación imaginaria del espacio más allá de los confi-

<sup>5</sup> Véase la nota 2.

nes del encuadre. Señalando un fuera de campo por los distintos bordes del encuadre, indicando un más allá del lugar figurado, Ruttmann logra una nueva conquista inexistente en las investigaciones anteriores, pese a lo obvio que pueda parecer. Siguen alternando figuras redondeadas con otras en punta, las cuales se van complicando y multiplicando hasta forzar, además, una consecuencia temporal: la aceleración creciente del ritmo. Igualmente, al dominio momentáneo de la figura puntiaguda, sucede su combinación y, por último, sustitución por nuevas formas redondeadas que oscilan según movimientos pendulares, combinados a continuación. La superficie completa del encuadre y —¡ajo!— la extensión completa del campo, pues la profundidad es igualmente convocada, se consigue gracias a figuras metamorfoseadas y cambiantes de distintos colores.

En un texto todavía primitivo —*Malerei mit Zeit*, 1919— exponía Ruttmann con suficiente claridad que su investigación no pretendía ser pictórica, sino que aspiraba a dar entrada a un arte nuevo: «Un arte para el ojo que se distingue de la pintura porque se desarrolla en el tiempo (como la música) y el epicentro de su artísticidad no reside (como en el cuadro) en la reducción de un proceso a un solo momento, sino precisamente en el desarrollo temporal de aquello que es formal, puesto que este arte se desenvuelve en el tiempo, uno de sus elementos más importantes es el ritmo temporal del acontecer óptico. Nacerá así un tipo de artista completamente nuevo que hasta ahora estaba sólo en estado latente, un tipo de artista que está a mitad de camino entre la pintura y la música»<sup>6</sup>.

## Figuras en transición

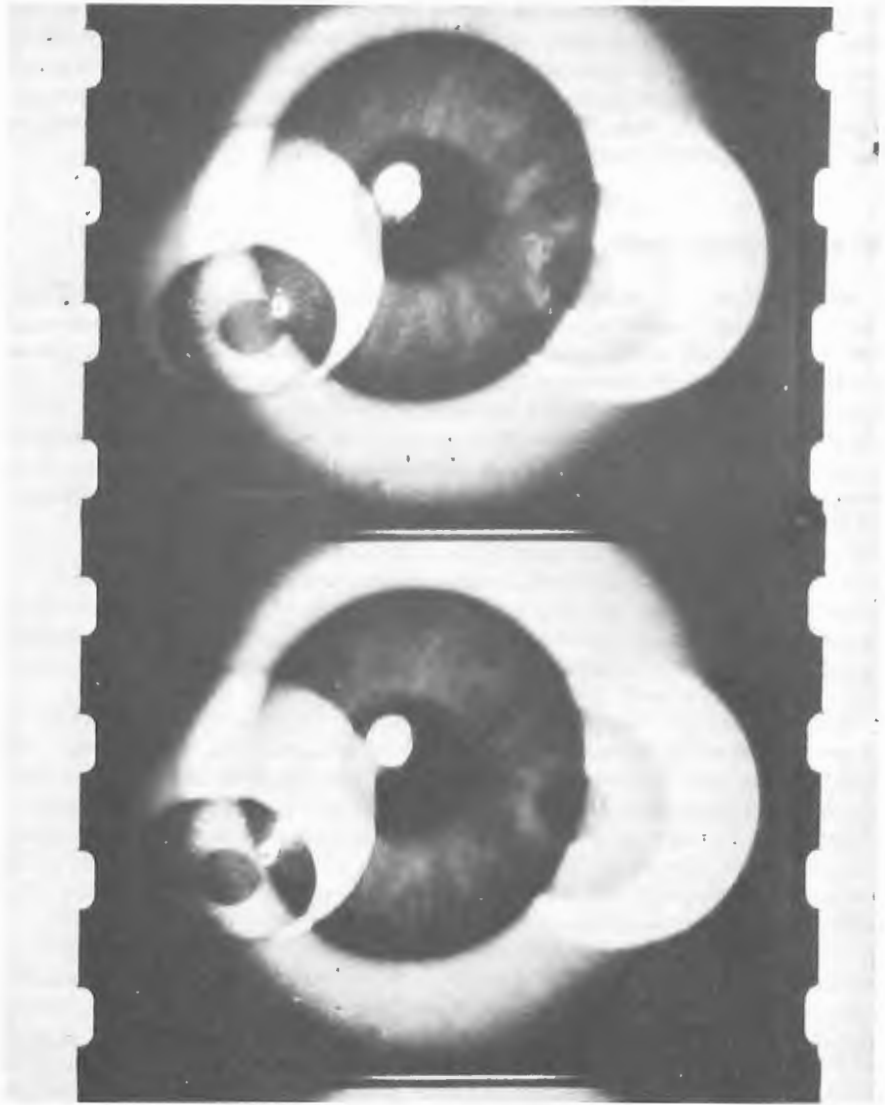
Hans Richter realizó su *Filmstudie* en 1926. A pesar de que el autor lo denomina «film surrealista», presenta esta película una curiosa dualidad: por una parte, limita muy de cerca con las formas abstractas y geométricas que acabamos de estudiar; por otra, se aproxima a la figuración referencial, investigando en las secretas analogías de los objetos reales. Si desde el primer punto de vista, es *Filmstudie* menos sistemático que los que acabamos de comentar, desde la perspectiva de la figuración referencial resulta decepcionante. O, dicho en otros términos, su posición intermedia lo lleva a debilitar, por una parte, la sistematicidad —regla de la polaridad— con que se rigen los *Absolute Filme* y, por otra, tampoco consigue ir más lejos de la sugerencia de analogías que jamás se convierten en mecanismos realmente constructores de discurso. Veámoslo con mayor detalle.

Sobre un fondo borroso y en movimiento surge desde la parte inferior del encuadre un globo blanco, tal vez una representación de la luna. Va ascendiendo por el encuadre en vertical mientras el fondo se desplaza, siempre borroso, como si de un movimiento de cámara se tratara. Cuando el globo desaparece por la parte superior del encuadre, la imagen da paso a un travelling hacia la derecha, en sentido contrario al movimiento anterior, sobre unos rostros femeninos rigurosamente idénticos entre sí. En sobreimpresión reaparece el globo anterior, ahora bicolor. Una nueva aparición del globo ocupa el encuadre sobre el fondo negro. Inmediatamente, otras formas semejantes negras pugnan, con movimientos imprevisibles, por ocupar el encuadre hasta que la imagen se vuelve de nuevo borrosa. Y es entonces cuando se produce la primera asimilación analógica de estos globos: se convierten en multitud de ojos que flotan en el ambiente, como en un líquido espeso e invisible a un mismo tiempo. He aquí escogido un objeto, aunque sólo sea uno, que sabemos privilegiado por el superrealismo pictórico y literario.

Estos ojos flotan, pues, por el encuadre metamorfoseándose en nuevos globos y adoptando distintos tamaños, al tiempo que se multiplican sin abandonar sus movimientos giratorios. Es importante retener este hecho, pues lo que en *Rythmus* era confiado a figuras geométricas, ahora es ejercido por esta extraña figuración asociativa que implica un sistema metafórico y, por tanto, evocador por el lado poético. No obstante, la única forma de relación analógica se reduce al intercambio entre la figura y la forma geométrica, sin que la primera sea capaz de desencadenar un verdadero proceso significante de corte metafórico. Y, así, prosigue la imagen mediante una duplicación de los rostros humanos, caracterizados

<sup>6</sup> El texto lleva por título «*Malerei mit Zeit*» y está recogido en la selección ya citada de Paolo Bertetto.

<sup>7</sup> Ni que decir tiene que el tema de la identidad es uno de



134. Filmstudie

los más caros a la retórica surrealista y permite un uso muy variado: la identidad en lo diferente, lo diferente en lo idéntico, lo automático en lo humano y viceversa... Esta enumeración pone sobre la pista de una retórica que los surrealistas extraen de su fuente más preciada: el inconsciente.

por una tendencia a la identidad<sup>7</sup>. Es sumamente curioso que las polaridades señaladas con anterioridad a propósito de Eggeling, Ruttmann y el mismo Richter, se vean ahora transformadas en objetos dotados de concreción mayor, si bien organizados con arreglo a otras normas de discurso. Es por esto por lo que la incapacidad de generar discurso ahoga toda continuidad de estas analogías y el film retrocede a la sucesión consabida de figuras geométricas. En efecto, la luz vuelve a imponerse bajo la forma de determinados conos que dominan la superficie de la pantalla.

Justo en este preciso instante se produce una nueva asimilación heterogénea, caso límite al que llega *Filmstudie*: la superposición de un objeto reconocible y de una figura geométrica. Un cruce de dos haces de luz aparece asimilado al movimiento de dos piernas de un hombre que está cavando. Y tal comparación perceptiva se repite por varias veces. El film sigue ampliándose por la vía geométrica, dando rienda suelta a sus asimilaciones abstractas, marcadas por la problemática de la luz, la forma y el ritmo. Y sólo para concluir se produce una recuperación de los globos anteriores que iniciarán un encadenamiento metafórico de



más valor referencial hasta concluir en los ojos. Con la inversión del movimiento inicial, el film concluye. Se deduce fácilmente de lo descrito que las opciones del film lo mantienen todavía muy cercano a los experimentos abstractos hasta el punto de que la tónica dominante se inclina de ese lado; tanto es así que a incorporación de elementos referenciales, aun si pertenecen a una retórica perfectamente identificable, no logran gestar discurso alguno y, por tanto, reducen su valor metafórico a la mera convergencia perceptiva.

## El documental poético y sus rimas

Hay un formato curioso constituido por los documentales y fragmentos publicitarios que se proponían como complementos de otras sesiones cinematográficas. Ya indicamos que el montaje podía hallarse menos constreñido en estos momentos, pues — como sucede en *Rennsymphonie*, Hans Richter, 1929 — su única exigencia consistía en atenerse al tema general tratado. En este caso, pues, la figuración recupera todos sus derechos, nada le queda a la abstracción geometrizable de los films anteriores y la única necesidad queda reducida al relato de una carrera de caballos celebrada en un hipódromo un domingo cualquiera. Ahora bien, la laxitud de principio no se traduce en dejadez formal, sino en investigación concienzuda, aun cuando se desplaza de objeto. Porque de afectar a los significantes mínimos pasa a ocuparse del discurso que los enhebra. Se ha convertido en un problema de sintaxis y, por tanto, su vehículo fundamental es el montaje. Nos encontramos, entonces, ante un breve documental que da cuenta de los preparativos del hipódromo desde primeras horas de la mañana, del viaje en tren de muchos jugadores, del ajeteo humano, el tráfico que presenta la ciudad, el fasto de las bandas de música que acompañan el acontecimiento y, por fin, la carrera con su apoteósico clímax.

Todo esto da lugar a una práctica muy libre y llamativa del montaje, no sujeto a ley de engarce alguna, sino guiándose por mecanismos poéticos muy variados. Es así como son utilizados voluntariamente todos los equívocos *raccords* posibles, desde los saltos de eje hasta los confusos planos/contraplanos. Es así, igualmente, como son investigadas las cualidades figurativas de la imagen a través de sobrepresiones constantes, encuadres horizontales, como aquel que presenta el comienzo de la carrera, y un sinfín de procedimientos que el mismo Hans Richter estudió y detalló en su ensayo *Filmgegner von Heute-Filmfreunde von Morgen*<sup>8</sup>. Es, en pocas palabras, el ritmo del acontecimiento el que marca la pauta de la película y al que se dedica el autor, si bien los procedimientos retóricos utilizados alcanzan algo más que los simples efectos técnicos con el *raccord* o su denegación. Dicho aspecto rítmico queda plásticamente expresado en la secuencia que representa el viaje en tren. Un montaje muy rápido y corto de fragmentos da fiel expresión de la velocidad del trayecto y, para ello, no deja sin emplear ninguno de los parámetros de la imagen ni, mucho menos todavía, la relación contigua entre planos. Variaciones bruscas de escala, angulación, contenido del encuadre, etc. Precisamente lo paradójico del asunto radica en el impresionismo reinante en la selección de los planos, a cuyo servicio se pone esta complejidad del montaje: tan aguda variedad rítmica, tan cuidadosa ultrafragmentación durante todo el film, alude a un acontecimiento sin añadirle prácticamente ningún sentido adicional ni contagio o relación subterránea.

Y en esta paradoja se va a resolver una reconversión muy curiosa de los sistemas de montaje utilizados. En efecto, pues si el conjunto del film camina por el derrotero de la dispersión y fragmentación, en el instante en que la carrera da comienzo, todo su artificio retórico parece dirigirse a una dramatización intensa, pero unidireccional, de la misma. Resulta, pues, curioso que a medida que la carrera, objetivo central del documental, se aproxima a su término, acapare la atención y logre conducir la fragmentación del montaje hacia una unidad superior. Contradicción sólo aparente, pues si la fragmentación es aquí más acusada, no es menos cierto que la unidad temática, espacial y temporal en la que se fija impide o, al menos, limita las licencias retóricas antes practicadas. Así, percibimos una alternancia entre planos generales del hipódromo donde los corredores aceleran su carrera cada vez más y pla-

<sup>8</sup> Este libro de Hans Richter data de 1929 y se propone como un tratado de protesta formal en el cine. Sus capítulos están dedicados a la explicación del uso de las técnicas de montaje tanto en la modificación por trucaje de la propia imagen como en su sentido sintáctico. Y los modelos analizados proceden del cine abstracto como de los mismos productos firmados por el autor. En 1968, Richter evaluó, desde una perspectiva histórica, este libro mediante una breve introducción. Existe una edición actual en Frankfurt am Main, Fischer, 1981.

nos de reacción del público, limitando el montaje a muy pocas discontinuidades asociativas. Es el frenesí de la llegada a la meta, entonces, lo que condensa un ritmo más vertiginoso; pero, al mismo tiempo, también ofrece una unidad temática y representativa más convencional.

De lo dicho puede deducirse que se trata en la película de un ejercicio virtuoso del montaje corto, el cual no entra en contradicción con la existencia esporádica de procedimientos retóricos de signo metafórico. Así sucede, durante la preparación de la carrera con algunas rimas poéticas curiosas. Tratadas simplemente como efectos, no obtienen, sin embargo, resultados textuales de envergadura para la estructura de conjunto. Un ejemplo puede servir para expresar su originalidad y sus límites: plano corto de una mano enguantada que acaricia el cuello de un caballo. Primer plano de una mano masculina que acaricia, a su vez, y en posición muy semejante, la espalda desnuda de una mujer. Primer plano de una mano de hombre que acaricia su cabello alrededor de la nuca. Primer plano de un individuo que se mesa el bigote de frente. No se confía función estructural alguna a estos elementos de discurso; tan sólo son ensayo de las posibilidades rítmicas y retóricas del montaje<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> El llamado «*Kulturfilm*» fue una suerte de documental producido por la U.F.A. en el que se muestra un pastiche entre mimetismo vanguardista en sus técnicas de montaje, realismo «hermoso» y técnicas de reportaje. Krauer recoge en su *De Caligari a Hitler* un folleto de dicha productora que anunciaba el género del siguiente modo: «El trabajo del corazón..., manojos de nervios palpitantes..., fantasmagóricas serpientes silbantes..., escarabajos iridiscentes..., infusorios..., venados en celo..., sapos perezosamente contemplativos..., ritos de cultos orientales..., adoradores del fuego y monasterios tibetanos, budas vivientes..., puentes gigantescos..., poderosos barcos..., ferrocarriles, compuertas..., máquinas..., montañas colosales, glaciares luminosos con un brillo hechizante..., manadas de búfalos ante sus palanquines, mujeres japonesas abanicándose y tomando té iluminadas por linternas chinas..., confusión de la época (...). El mundo es hermoso, su espejo es el «*Kulturfilm*» (pp. 169-170).

## Un documental constructivo

Un caso distinto presenta *Inflation*, dirigido por el mismo Richter en 1928 y, por tanto, con anterioridad a *Rennsymphonie*. El objetivo sobre el que se construye este documental ya no es un hecho empírico, apto para ser presentado por medio de una mirada impresionista que se detiene y regodea en recursos vistosos de montaje sin adquirir, no obstante, mayores compromisos. Se trata, por el contrario, de un concepto teórico de la ciencia económica, el cual permite establecer conexiones múltiples. Aunque de un modo sólo en parte coincidente, resulta útil hablar de sus semejanzas con aquellas ideas que preocuparon en tantas ocasiones a Eisenstein y que le servirían de acicate a la hora de redactar sus notas para el rodaje de *Das Kapital*. En ambos casos, aunque con formulaciones distintas, se trata de obtener la plasmación y comprensión de una idea teórica partiendo de la materialidad referencial de cada imagen. Repárese, pues, en la particularidad del hecho: la abstracción no procede de la figuración geometrizzante, es decir, no está en la imagen; pero tampoco la recuperación del contenido concreto de la imagen da lugar al impresionismo. El montaje, entonces, habrá de asumir una función complejísima, puesto que está llamado a producir algo cualitativamente distinto de los elementos —planos— que le sirven de base. En pocas palabras, el montaje debe actuar de mediador entre los dos extremos: la analogía más o menos elevada de las imágenes y la abstracción de la idea.

Si *Rennsymphonie* utilizaba el montaje como un ejercicio virtuoso de asimilaciones con el fin de aludir a un acontecimiento, en el caso presente se trata de construir una idea, imposible de expresar a través de la imagen, pues ésta no renuncia a su iconografía referencial. Sólo el montaje, concebido de un modo constructivo, puede fabricar la idea. Pero para alcanzarlo debe practicar precisamente el ejercicio descompositivo, analítico. Es en esta empresa donde se inscribe *Inflation*.

La primera opción del montaje consiste en la organización de las imágenes en torno a series asociativas. Puesto que el tema del film es el valor relativo del dinero, la distinción entre valor de uso y valor de cambio y los absurdos generados por la pérdida del equilibrio entre la cantidad de papel y la capacidad productiva, así como su impacto en las riquezas y miserias de los ciudadanos, todo se presenta por medio de la articulación de distintos bloques. El procedimiento formal utilizado es el collage, el cual trata las imágenes según redes que unen y tejen lo que, de hecho, está distante y es heterogéneo entre sí, justamente porque su objetivo es la idea. Para esta empresa se ponen en funcionamiento las sobreimpresiones y el montaje corto. Ahora bien, si hemos hablado de procedimiento formal, debemos referirnos a renglón seguido al procedimiento retórico que sirve para organizar estos collages, a saber: la sinécdoque y la metonimia. Es necesario, además, añadir una particularidad: estos recursos no actúan como unidades sueltas, combinadas aleatoriamente entre sí, sino

bien organizadas y sometidas a los círculos de asociación del film en su conjunto. Detengámonos en ello con detalle, pues la organización significativa posee cierta complejidad.

En primerísimo plano vemos una gran cantidad de monedas que despiden destellos sobre la pantalla oscura. Repentinamente todas ellas comienzan a describir movimientos circulares como si hubiesen sido asimiladas a figuras geométricas. No obstante, el referente es demasiado preciso para inducir a error. En seguida, multitud de billetes invaden la pantalla cayendo de arriba a abajo del encuadre. Por la combinación de ambos, monedas y billetes, el montaje construye una abstracción que deniega la materialidad referencial de cada imagen particular en beneficio de algo que incluye a las dos al mismo tiempo: la generalidad «dinero». Segundo movimiento organizado sobre los resultados recién obtenidos: un billete de 10\$ se encuentra en el centro. Alrededor de él comienzan a desplazarse otros billetes según el esquema giratorio anterior. El ritmo es creciente y la aceleración progresiva. Entonces, un billete de 1\$ se hunde en la pantalla sobre un fondo que representa un muelle de la ciudad Nueva York, allí donde sabemos que está situada la cuna del dinero, Wall Street. E, inmediatamente, sigue un efecto de collage. Un billete de 100\$ se abalanza sobre nosotros hasta desaparecer mediante un trucaje por el espacio tras cámara, mientras al fondo continúan presentes los otros billetes.

Y en este momento comienza una progresión rigurosamente encadenada del discurso. Un travelling desfila sobre diferentes billetes amontonados. Unas manos —efecto sincedóquico— van contando los billetes en sobreimpresión sin jamás detenerse. 1.000\$ avanzan hacia cámara. Corte a varios montones que van ascendiendo solos por el encuadre. Plano general de una mujer que camina por una calle de la ciudad. Un fajo de billetes en primer plano. Un coche suspendido en el espacio. Un fajo de billetes ligeramente superior en tamaño. Una máquina de coser en igual posición. Otro fajo mayor todavía. Un reloj de lujo. Nuevo aumento del grosor de los billetes. Unos zapatos pobretones. Todavía más grande el montón de dólares. Varias botellas. Un fajo enorme. Un libro. El fajo de billetes ya desborda el encuadre. Un cigarro. Un travelling se desliza sobre distintos rostros humanos, todos rigurosamente idénticos entre sí. Es fácil deducir que esta organización asociativa obedece a una ley, sencilla pero operativa: el aumento de la cantidad de los billetes es inversamente proporcional al valor de uso de los objetos con los que aparece montado en paralelo. En consecuencia, ello pone de relieve la contradicción del valor de uso y el de cambio y el absurdo relativo con el que se organiza esta economía. A fin de cuentas, la abstracción es expresada por medio de imágenes concretas. Pero —insistimos— el régimen asociativo ya no es analizable en figuras de dos planos, sino por la regulación de los conjuntos.

En este mismo sentido de progresión se organiza el bloque siguiente. Un vendedor de periódicos apostado en la acera entrega a un individuo un ejemplar de la prensa. Raccord a primer plano de este último hombre mientras lee. En sobreimpresión los billetes van desfilando hacia el espacio del espectador, saliendo de cuadro. La primera cifra es 1.000.000\$. Tras ella, aparece otra cantidad inferior, después otra todavía más pequeña y así sucesivamente. Plano medio largo del mismo personaje sobre la acera. Enterado de la pérdida del valor adquisitivo de su dinero, se quita el lujoso sombrero de la cabeza y lo extiende hacia los viandantes en señal de pedir limosna: está arruinado. En esta ocasión se trata de una inversión de lo expuesto en el apartado anterior, pues nos ofrece el efecto de la inflación sobre el estado de las riquezas. En este sentido, el segmento no es redundante, sino que se añade y combina con lo ya expuesto.

Sigue el terrible y ansioso torbellino humano, alertado por los efectos de la inflación. Las veloces reacciones de los corros de la bolsa, el pánico que se adueña de las gentes en las calles. La pantalla presenta, siempre en sobreimpresión, un sinfín de números, billetes inservibles, cantidades que por su relatividad nada significan pese a que se multiplican por momentos. Este contraste crea, entonces, una dirección determinada sobre las escenas cotidianas, pues designa en el interior de un mismo plano la relación metonímica de causa a efecto por la que se rige el fragmento. Así, desde el espacio del espectador surge un número hacia atrás —es un solo dólar— y cuando éste cae al suelo, surge de entre un montón otro número: 50.000\$. Ambos son equivalentes dentro de la lógica en la que nos movemos, pues



135. Inflation

sabemos que nada es siempre igual a nada. Muchos números en sobreimpresión van describiendo el mismo movimiento circular con el que comenzó el film. Por fin, aparece una metáfora que sería utilizada repetidamente en tantas otras películas: un edificio se derrumba. Un hombre semejante al anterior insiste en su acto de mendicidad.

Podría, desde una perspectiva rigurosamente constructiva, reprocharse al film que las series asociativas no se encuentren ordenadas de un modo progresivo a fin de intensificar su significación según avanza el film. Sin embargo, esto no es óbice para reconocer la complejidad de las unidades sobre las que se vertebra el dispositivo del discurso: las unidades significantes más sencillas del film no han perdido su concreción y, además, han pasado a integrarse en redes asociativas; las cuales, a su vez, responden a una estructura discursiva de conjunto, sin lugar a dudas muy lejos de la libertad asociativa de *Rennsymphonye*.

### La hora mágica

El cine de tendencia dadaísta o surrealista dio muy escasos frutos y, en todo caso, siempre de forma confusa. Es claro que, tratándose de este tipo de poética tan particular, cualquier gesto de provocación o vacío del sentido podía erróneamente atribuirse al dadaísmo, así como un recurso a la retórica inconsciente podía ser asignado con la misma falsedad al surrealismo. De hecho, los mismos surrealistas decidieron tomar en adopción muchos films que sólo vagamente estaban inspirados o coincidían con los principios metódicos de su imaginaria, así como es evidente también que films de otras coordenadas podrían entrar a

formar parte de esta imaginaria sin obedecer en absoluto a sus patrones. Dos ejemplos ilustran respectivamente lo que decimos: *Un chien andalou*, dirigido por Luis Buñuel en 1928 fue, aunque sacralizado en un primer momento por la plana mayor del movimiento surrealista, realizado en la más completa indiferencia hacia la sistematicidad de las propuestas; por otra parte, las obras de Buster Keaton, Charlie Chaplin o Mack Sennett y los slapsticks en general gozaron de la más afable acogida por esos círculos vanguardistas. Y, en otro orden de cosas, la concepción surrealista que destilan algunos títulos de Fernand Léger, René Clair, Man Ray, Germaine Dulac y otros es realmente —convengamos en ello— confusa y resulta en ocasiones difícil incluso decidir en cuál de los dos movimientos es más propio localizarlos<sup>10</sup>.

Pues bien, aun manteniéndonos en una opinión reservada desde el punto de vista clasificatorio, es claro que en *Vormittagsspuk*, dirigido por Hans Richter en 1927, subsisten algunos de los procedimientos poéticos examinados en los apartados precedentes, pero sometidos a una lógica que anda muy cercana a la surrealista. El arranque del film es muy significativo al respecto: las manecillas de un reloj filmado en primer plano avanzan a trompicones desde las diez hasta las once. Justo en el instante en que se cumple esta hora, se produce un efecto inesperado en los objetos cotidianos más intrascendentes: todos adquieren vida propia e inician una revolución sorprendente que no cesará hasta transcurridos los sesenta minutos que separan del mediodía.

En efecto, todos los objetos cotidianos, cuya sumisión al orden doméstico tenemos tan segura, parecen ponerse de acuerdo para comenzar una planificada rebelión, adoptando movimientos propios de lo vivo y desprendiéndose del control de los hombres. Con una dosis de sádica ironía, estos utensilios aparentemente inofensivos gastan bromas pesadas a los individuos que confían en mantenerlos bajo su dominio. Una bandeja que contiene el desayuno se estrella contra el suelo haciéndose añicos y presumiblemente dejando a dieta a sus comensales; la pajarita con que se acicala un varón se autonomiza y cambia repetidamente de posición hasta desprenderse por completo de las manos que la dirigen, desconcertar al individuo y adoptar, ya fuera del contexto en el que apareció, las formas más caprichosas. Igualmente, cuatro sombreros se despiden de sus elegantes dueños para comenzar un paseo matutino que provoca una persecución infructuosa a lo largo del parque por parte de los arónitos señores. Una manguera decide súbitamente detener la función que le ha sido encomendada para enrollarse a placer y reposar de la faena que le ha sido encomendada. Y aquí no acaban las cosas: dianas que representan una cabeza invertida y en movimiento ante el que dispara, pistola que se multiplica sorprendentemente. Y todo ello aparece montado en paralelo con el progreso de las agujas del reloj en dirección a la hora mágica: las doce en punto del mediodía. En este momento todo parece recuperar la tan ansiada normalidad.

Es fácil reconocer en estos fenómenos de animación de lo inerte, de juego del objeto o de multiplicación uno de los motivos más caros a los poetas, pintores y artistas surrealistas en general. Dirigidos por el azar, los objetos adquieren una vida que les es ajena por naturaleza y que no responde ni es explicada desde óptica alguna. Y en este ámbito pueden verificarse las leyes retóricas de la metáfora y la metonimia que organizan el discurso onírico.

Los fenómenos señalados pueden sugerir en el lector una semejanza con la experiencia de lo siniestro que tantas veces ha irrumpido en estas páginas. La referencia que hemos hecho a la retórica del inconsciente, el juego con lo inerte y lo vivo y el reconocimiento en la pintura y la literatura surrealista de tales factores favorecería esta confusión. Es, entonces, importante subrayar que no sobrevive en *Vormittagsspuk* nada de este sentimiento. La razón es sencilla, pero interesante: lo inquietante se asienta en la incertidumbre de quien percibe los hechos y coloca al espectador en condiciones de identidad perceptiva respecto al personaje y, por tanto, en régimen de ignorancia respecto al contenido narrativo; por contra, el efecto utilizado en *Vormittagsspuk* se pone al servicio de mecanismos sorprendivos y excéntricos que tienen más que ver con lo jocoso, cómico y desenfadado o, mejor aún, con la ironía del objeto. Es, en suma, la lógica a la que pertenecen tales procedimientos la que define su relación con el estatuto de un sujeto o con su completa ignorancia.

<sup>10</sup> La enorme influencia de algunos films como *Ballet mécanique*, de Fernand Léger, *La coquille et le clergyman*, dirigido por Germaine Dulac por guión de Antonin Artaud o *Entr'acte*, de René Clair demuestran una muy dudosa adscripción a ningún movimiento de vanguardia preciso, por más que sea indudable la inspiración genéricamente vanguardista de los mismos.

## Los límites del maquinismo

Como puede verse, las películas aquí examinadas responden a unas leyes ajenas por completo a las dominantes en la pantalla alemana y, muy especialmente, a las de su público. En primer lugar, estos experimentos referidos se inscriben de lleno en una vocación interdisciplinar que encuentra en el cine un espacio apropiado para ahondar y desarrollar sus investigaciones cinéticas, rítmicas, dinámicas o fotográficas, pero que dejan de lado otros problemas de la representación, particularmente la implicación y proyección del espectador. Ahora bien, si el origen frecuente de estas tentativas cinematográficas se encuentra en una problemática artística que precede a la pantalla y le impone incluso su dirección, también el destino espectacular al que parecen estar abocadas desborda el formato cinematográfico, al menos en parte. El marco documental y, sobre todo, publicitario de la naciente cultura de masas resulta ser el más apto y confortable para sus agudezas formales y, aunque no sólo, en él desembocan muchos de estos experimentos. Por ambos extremos, parece razonable considerar que estos films poco tienen que ver con herencias cinematográficas y poco también incluyen en la pantalla<sup>11</sup>. Ni en ellos intervienen, salvo excepciones rarísimas, hombres de oficio fílmico ni éstos reciben su impacto. Nada más distante, pues, del pictorismo expresionista que la dimensión pictórica aquí examinada.

Ahora bien, al menos existe un film que contradice esta regla general, pues ejerció un influjo más que considerable en ámbitos cinematográficos regidos por principios modélicos completamente ajenos, logró rebasar la frontera elitista e interdisciplinar en la que se movían los films precedentes y captar un público bastante más extenso, aun cuando estas afirmaciones sólo deben ser interpretadas en términos relativos y, sobre todo, restrictivos. Esta obra se basó en una idea de Carl Mayer y su guión está firmado por Walter Ruttmann —también director— y Karl Freund: Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt. El mero hecho de los nombres que convergen en el producto es significativo de un encuentro fortuito y atípico, pues Carl Mayer era el intemporal creador del guión *Kammerspielfilm* como del estilo llamado «expresionista», mientras Ruttmann procedía de la experimentación vanguardista abstracta y Freund era un operador y como tal había surcado buena parte del cine, fantástico y realista, de la República de Weimar. Tres nombres representativos, por tanto, de tres actitudes espectaculares distintas: todo hace sospechar que la salida de los límites interartísticos anteriores tiene más consecuencias de las que aparecen a simple vista.

La situación anterior, por anecdótica que pueda parecer, es interesante, pues nos sitúa en un lugar distinto al previsto y ante un complejo de referencias que deben ser cuidadosamente interrogadas. Retengamos, todavía desde esta descripción empírica, algunos fenómenos que no han escapado a la crítica historiográfica, pero que han sido, a nuestro juicio, mal interpretados. El primer factor consiste en el tan subrayado influjo del montaje soviético y, particularmente, del futurismo de la escuela del Cine-Ojo. Aunque esta supuesta fuente se revelará menos profunda de lo que la historiografía ha decidido imponer, no puede dudarse de que sobreviven en Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt unos claros motivos que tienen directamente que ver con ello: la fascinación maquinística que ya identificamos en el futurismo, el mito del ritmo automático, el uso del montaje en un sentido cercano al constructivismo. El punto de referencia formal es, en este sentido, bastante claro y apunta, como pocos otros films alemanes, a la visibilidad de un montaje de ecos soviéticos, aunque —eso sí— desprovisto del objetivo social y pragmático que subyacía en éstos.

Una lectura algo más atenta de la película reconoce en ella combinaciones constantes de los mitos mencionados con otros elementos retóricos sustancialmente diferentes, como la operación con analogías formales, tanto de movimientos como de figuras, las constantes rimas visuales entre fragmentos distintos, la preminencia del ritmo, tanto en lo que se refiere a los elementos internos al cuadro como al montaje que los dirige y les impone una nueva serie, muchas veces imprevisible y amplísima, de combinaciones. Todo esto lleva la marca del experimentalismo analizado en el curso de este capítulo y que —como es fácil deducir— poco tiene que ver con el influjo soviético futurista o constructivista que acabamos de citar. Se trataría, por consiguiente, de explicar cómo se articula tan compleja y hete-

<sup>11</sup> Esto no es en absoluto un juicio de valor, como lo es en las afirmaciones enunciadas por Jean Mitry a propósito de la vanguardia. Por buscar una comparación didáctica, diríamos que estos films se sitúan en el extremo opuesto de los exóticos y de trajes, tanto en lo que respecta a su recepción de público como a sus puntos de fuga constantes que desbordan lo cinematográfico en busca de problemáticas más amplias.

rogénea red de mecanismos retóricos y procedencias intertextuales para, a la postre, poder explicarlas a través del tratamiento que le da Berlín, *Die Symphonie einer Grosstadt*, pues sólo en su textura concreta podemos encontrar algo que nos permita avanzar.

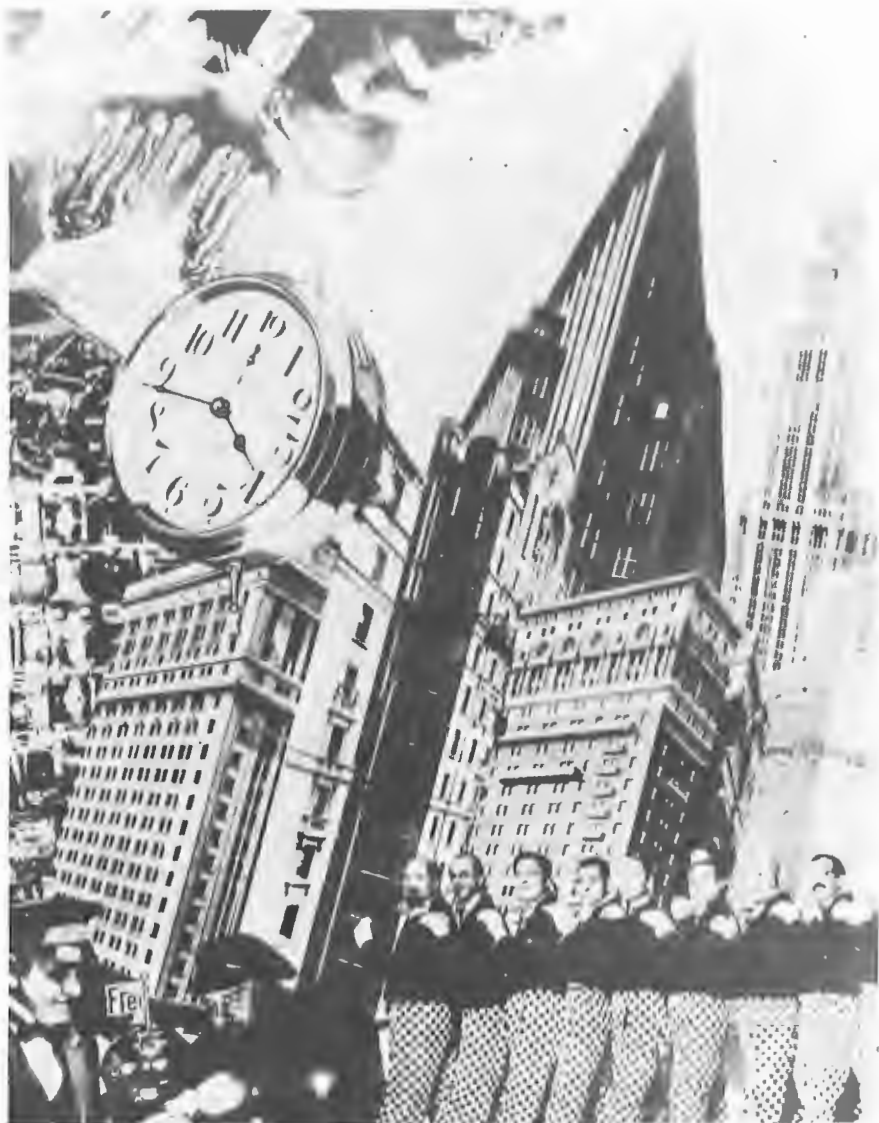
El tema de la película parece algo extraño al radical vanguardismo que hacía esperar el tan cacareado influjo soviético: el transcurso de un día en la vida berlinesa, desde el silencio inicial connotado por las calles desiertas hasta la creciente agitación que va adueñándose de esta urbe. Un descanso secciona el ritmo trepidante que había alcanzado Berlín para volver a él con renovadas energías hasta que el día se desvanece. Las fábricas, el tráfico, los variados medios de transporte, las gentes... todo nos hace reconocer con facilidad tantos otros elementos a los que tuvimos que aludir con motivo de los movimientos de la calle en el capítulo decimotercero (el comienzo de *Asphalt* es paradigmático en este sentido) o incluso tantos ecos que retumbaban en el cine social. No puede resultarnos demasiado costoso distinguir en la película que ahora tratamos una de las fuentes cuyos efluvios ya habíamos examinado. Sin embargo, haber localizado el origen no nos evita complicaciones; antes bien, nuestra confusión va en aumento, pues no sólo advertimos una heterogeneidad sospechosa de modelos, sino también una combinación difícilmente compatible entre todos ellos.

## La poesía del ritmo

Algunos de los eclecticismos que se deducen de lo que acabamos de exponer pueden ilustrarse repasando el comienzo de *Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt*. Picado sobre la superficie marina surcada por olas suaves. La cámara inicia un travelling hacia adelante al tiempo que, en sobreimpresión, van sucediéndose unas líneas horizontales cada vez más abundantes. En nueva sobreimpresión aparecen unas figuras circulares que atraviesan la pantalla. Por último, se cruzan otras líneas describiendo un movimiento de ascenso y descenso. En este instante, ha sido desbordada la figuración con que comenzó el film y hemos alcanzado la máxima abstracción. Muy pronto, sin embargo, tiene lugar el paso decisivo hacia la recuperación del objeto: una asimilación icónica muestra las barreras de un paso a nivel. Como vemos, el punto de arranque no podía recordar más la poética de otros tiempos utilizada por Ruttmann. Pero esta asimilación por analogía de lo abstracto y geométrico a lo figurativo se agota en seguida para entronizar otro tema imprevisto; otro tema que, en realidad, lleva implícito el mecanismo formal sobre el que se organiza: una máquina —el ferrocarril— y un instrumento para dar cuenta de él, el montaje. Repentinamente, pues, se ha producido un salto brusco de referente, de modelo intertextual y de tratamiento de la imagen sin solución alguna de continuidad.

Un largo segmento de la película arranca de esta última figuración. En efecto, por ese paso a nivel transita un tren y la cámara, como atraída por su dinamismo, nos deleita con un montaje ultrafragmentado en el que son inspeccionados con un poderoso sentido rítmico todos los componentes de la imagen: la escala de los planos varía infatigablemente entre encuadres generales muy largos (bosques, casas, fábricas) y otros de detalle, que descubren los utensilios maquinísticos tan del gusto futurista. Pero si la escala es variable, las angulaciones se interseccionan de modo rítmico estableciendo colisiones muy agudas entre picados y contrapicados. En pocas palabras, todos los elementos compositivos quedan sometidos a este montaje corto que dirige el trayecto de una locomotora durante los 15 kilómetros que le faltan para entrar en una estación berlinesa. Podría pensarse que hay una clave llamativa en ello: allí donde se encuentra el objeto referencial maquinístico, sometido a una concepción mítica, con un mecanismo de fragmentación formal nacido al calor del tratamiento técnico del cine (el montaje) parece que hemos abandonado las analogías y figuras retóricas para aproximarnos a modelos compensatorios de signo constructivista y futurista. Y, sin embargo, no es así.

Un recuento minucioso de los componentes que entran en juego en el film llamaría la atención de nuevo y en cada registro sobre su heterogeneidad. Lo verdaderamente significativo, entonces, es el dispositivo que produce la coherencia textual, aquello que cierra la



136. Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt

estructura y unifica o crea un ambiente legible y compacto entre elementos tan dispares como la abstracción geometrizable y la figuración más fotográfica, la analogía entre lo distinto y a la par distante, las rimas internas, el discurso de la fragmentación, etc. Lo reconocemos en seguida: es el montaje el encargado de organizar este discurso. Un montaje llamado a representar el gesto maquinístico por excelencia, por su propio origen mecánico. Pues bien, esta partida maquinística es rápidamente ganada por el gesto poético en detrimento de lo excéntrico. Y es que el movimiento —tanto interno a esta imagen como externo a ella— se constituye en el elemento discursivo globalizador que, al propio tiempo, trasciende la heterogeneidad de lo representado. Es curiosísima esta función desempeñada por el montaje, pues supone una inversión de los motivos por los que vino al mundo: allí donde el montaje parece apelar naturalmente a lo heterogéneo por su renuncia al encadenamiento, Ruttmann encuentra en el ritmo aplicado por igual a todos los objetos un factor de trascendencia. Sin



ser denegadas, las diferencias entre los objetos dan paso a una unidad superior: ese alma de las cosas que es el movimiento trepidante más allá del cual nada existe pues nada tiene entidad, mientras más acá toda identidad ha sido ya borrada.

En este justo momento descubrimos que dicha inversión consiste en otorgar al montaje un destino y misión opuesta a la que le confiaron los cineastas soviéticos. En lugar de producir una desautomatización de la percepción, subrayando las diferencias, el montaje hace reconocibles las identidades profundas que subyacen a las diferencias figurativas. Nada es más explícito que este ritmo trepidante que se resuelve en la monotonía. Pero describámoslo en concreto, pues existen más factores en funcionamiento.

El montaje no actúa —debemos evitar a toda costa la confusión— de modo arbitrario. Antes bien, responde su actitud a una irreprochable lógica y a una motivación estructural. La presentación de Berlín es muy hermosa a este propósito. Una vez el tren penetra en la estación, se suceden varios planos aéreos de la ciudad. Un contraste agudo se perfila respecto a los planos anteriores: ninguna movilidad, quietud absoluta. Son —un reloj nos lo enseña— las cinco de la mañana. La cámara abandona sus alturas y desciende a las calles de la urbe, se detiene ante las alcantarillas, filma los edificios cerrados. Ni una sola alma viviente, ni un solo movimiento. Todo aparece desierto. En las fábricas las máquinas parecen dormir un sueño eterno, en contraste con la desaforada movilidad que montaje y objeto nos ofrecían un instante antes. Y, poco a poco, con un sentido musical que bien concuerda con el subtítulo de la película, estas calles desiertas van albergando tímidos movimientos que anuncian, siquiera de modo embrionario y simbólico, la llegada del día. Unos papeles impulsados por el viento, unas palomas, el agua, un gato matutino: son éstos unos minúsculos deslizamientos que presenta cada plano. Pronto algunos hombres caminan por las avenidas, presumiblemente en dirección al trabajo: las persianas de los distintos establecimientos se abren, las fábricas dan cobijo a los cada vez más numerosos individuos que acuden y comienzan a vestirse con sus monos de trabajo. El metro, el tren, los automóviles, las gentes, los niños, los trabajadores, todo el dinamismo de la gran ciudad va creciendo y el ritmo que lo vehicula lo hace igualmente.

Digna de toda alabanza es esta bella imagen del nacimiento de la ciudad, este lento despertar que alcanza, paso a paso, el paroxismo. Y en este progresivo ascenso en donde el ritmo marca siempre la pauta, la única pauta de comportamiento, es donde se incrustan los procedimientos retóricos antes mencionados (rimas, analogías). Coherente con este milimétrico progreso, el momento más álgido del proceso se expresa a través de un frenesí de imágenes montadas a ritmo de vértigo, hasta el punto de que al montaje ultrafragmentado se unen las constantes sobreimpresiones que albergan relojes, periódicos en detalle, mientras la ciudad y su bullicio florece al fondo. Calles repletas de un tráfico feroz, máquinas desbocadas en su labor, más allá de las manos que las regulaban... Es éste una suerte de ritmo «toda ciencia trascendiendo», pues en él todo se convierte en lo mismo, desde un mitin obrero en cualquier esquina hasta el accidente de un caballo, desde los trabajadores en sus máquinas hasta el tráfico abundante. Nada existe que mantenga una identidad para más tarde entrar en relación con otras identidades. Nada conserva su rugosidad ni su individualidad porque la identidad ha sido denegada por la mano de un dios superior, un dios capaz de brillantez en los engarces entre los planos, pero también proclive a olvidar la exhibición de cada imagen haciéndola surgir con fuerza propia. El montaje, a la postre, ha sido borrado.

Dicho en pocas palabras: aquello que fue fundamento de un discurso productivo destinado a fundar un espectáculo basado en el shock, aparece aquí limando las contradicciones, asimilando lo heterogéneo: en lugar de contradicciones tenemos gesto poético, en lugar de shock, una bella trascendencia por el movimiento. El instrumento de discurso ha pasado a ser un elemento de homogeneización todavía más redondo que el primero, puesto que ha nacido sirviéndose de los mecanismos de fragmentación. Y es así como tras la explosión climática del mediodía, tiene lugar un descanso, una pausa. La vida, acto seguido, comienza a recobrar, de nuevo, su ritmo trepidante, pero nada puede igualar lo alcanzado. Los mecanismos de composición se hallan adormecidos, como aletargados por la descarga energética de



137. Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt

su violencia anterior. Y el film no tiene otro remedio, entonces, que recurrir al efectismo, a la espectacularidad, pues nada puede añadir que no haya sido agotado.

De este modo surge el episodio en una feria, colocando la cámara sobre el carrito de una montaña rusa. Luego vendrá la tempestad que se cierne sobre la ciudad agitándolo todo y, dentro de esta misma lógica gratuita, la atracción producida por múltiples carreras desde los caballos hasta los niños. Todo esto se presenta estrictamente como un estrambote, necesario sólo desde un punto de vista rítmico que exige y determina los temas y objetos para expresarse y para, a la postre, reducirlos a lo mismo. Todo el esplendor de este montaje que une lo heterogéneo y lo vuelve a homogeneizar, se sitúa en las antípodas de la experimentación soviética, ya se refiera ésta a la pretensión de alfabetismo visual de Vertov, al lirismo de Pudovkin o el shock de la atracción eisensteiniana. Al contrario de lo que sucede en estos

autores, diferentes entre sí, Berlín, *Die Symphonie einer Grosstadt* nos regala con un gesto poético que reduce todas las contradicciones, aun si su técnica apela en un primer momento a ellas: un montaje que nada tiene de constructor ni productivo, un montaje en que, como en la fotografía, todo es visto desde el mismo lugar y hasta tal punto que todo parece lo mismo. El sello poético de Mayer, el ritmo de Ruttmann y la fotografía de Freund son demasiado contradictorios para dar resultados compactos.

## «Cross-section» y montaje musical

*Das Lied vom Leben* fue dirigido por Alexis Granowski según un guión de Víctor Trivas, H. Lechner y Walter Mehring en 1931. Representa un curioso ejemplo de film de montaje sumamente confuso, donde se encuentran técnicas del collage y reportaje junto a establecidas convenciones narrativas, siendo todo ello guiado por un ritmo musical que asume la responsabilidad del conjunto. Si nos atenemos a las películas estudiadas hasta ahora en el presente capítulo, tal vez fuera inexacto atribuir a éste que nos ocupa un decidido tono vanguardista, pues su distancia respecto a las fuentes futuristas, dadaístas, surrealistas o de ritmo visual abstracto es más que notoria. Sin embargo, su utilización del montaje al margen de los principios de la transparencia, la práctica de asincronías entre sonido e imagen, su reiterado uso del collage y el recurso de la imagen para ejercicios retóricos virtuosistas, lo aproximan a un vago y difuso experimentalismo, siempre que tomemos la precaución de no identificarlo con vanguardia alguna.

Detengámonos un instante en el primer fragmento de *Das Lied vom Leben*, pues hay en él dibujadas algunas de sus constantes, cuya clave se tornará pronto comprensible. Un cartel nos indica el motivo: la fiesta de esponsales entre el barón Egon von Hammen y la señorita Erika Walter. Y hemos en medio de la ceremonia. Un rápido collage coloca en sucesión primeros planos de las copas, botellas de chapaña mientras la música suena a toda velocidad. La prometida, en primerísimo plano; a continuación, su cuerpo es fragmentado por medio de planos muy cortos y de ritmo veloz, al tiempo que los morbosos invitados clavan sus ojos en ella. Pues bien, en este clima de vértigo, nacen y se multiplican las metáforas, de exclusivo sentido formal: dos esqueletos bailan, dos viejos hacen lo propio, dos copas de champaña chocan en señal de brindis. Este es el techo metafórico que alcanza el film: una asimilación de imágenes sin mayor motivo de ligazón que su carácter de sorpresa. Pero prosigamos.

A continuación, las metáforas que surgen se adhieren repentinamente al punto de vista de la muchachita, una joven y tierna niña que va a ser sacrificada al anciano barón. Así, a través de su mirada asistimos a la mutación de tres hombres en tres esqueletos y, acto seguido, se dispara un nuevo collage, cuya diferencia con el anterior radica únicamente en el yugo de la mirada a que se ha supeditado. Ante la precipitación de imágenes que expresan la decrepitud de la sociedad en la que va a ingresar, la muchacha echa a correr y es perseguida entre imágenes de collage que combinan el mar, las calaveras y vistas generales de la ciudad. En todo ello, de nuevo la música, atonal, asume el encargo de dirigir el fragmento sin intervención alguna de los diálogos ni de la palabra.

Estamos, en suma, ante un film de montaje, que despliega sus redes evocadoras por medio del collage, del mismo modo que ejerce caprichosamente símiles y metáforas. En este sentido, la alegría rítmica de la película parece asentarse más en la celeridad del montaje que en la adecuación de la técnica al discurso. Si penetramos un poco más en el relato, descubriremos muy pronto una progresión menos extraña de lo que nos hacía suponer el montaje del fragmento inicial. En efecto, justo en el instante en que la muchacha va a suicidarse un joven la rescata de las aguas. Este salvador, que trabaja en los astilleros, se enamora de ella y el romance acaba por dar el fruto de un niño. El bebé viene al mundo, pese a las insospechadas complicaciones del parto y todo concluye con la hermosa síntesis de un viaje emprendido por el padre a través del mar en dirección a África. En el transcurso de dicho trayecto se condensa casi toda una vida. En su conjunto y dicho en términos sencillos, se deduce que la historia relatada en *Das Lied vom Leben* resulta bastante más convencional de lo que

cabía esperar y que su apariencia vanguardista o pseudovanguardista se reduce al lucimiento de técnicas en la imagen y el sonido y en su mutua relación poco habituales. En realidad, si se nos apura, diremos que la única originalidad técnica del film capaz de proponer un método de narración diferenciado radica en los mecanismos sonoros y de montaje que utiliza para vehicularla. Vayamos todavía por partes.

Nos encontramos en un segundo fragmento en los astilleros donde ejerce su empleo el joven. Nuevo collage sobre las máquinas en pleno funcionamiento. Si la anterior podía ser definida como la canción de los esponsales, ésta sería la canción del trabajo. El joven relata a un compañero algo que, inmediatamente, se convierte en una nueva progresión: la formación del feto, la maternidad. Las imágenes adquieren en esta ocasión la forma de un documental explicativo, didáctico. Sigue a ello la canción del amor, en la cual la pareja vive en el paraíso terrenal. El círculo metafórico conduce a una extensión de los amantes a través de animales de especies distintas. En este recorrido, según el cual se vehicula un aspecto de la vida cualquiera con la ayuda de sistemas de montaje muy entrecortados, también se acude a la sumisión a un punto de vista, del mismo modo que ocurría en la primera secuencia. Por último, mientras la muchacha está tendida en la playa, desfilan ante nuestros ojos en vertiginosa sucesión y a través de unas rejillas distintos tipos de vida (viejas, celestinas, hombres gruesos, caballeres). La evidente finalidad de este tratamiento consiste en la generalización.

Podemos deducir sin demasiada duda algunas claves estructurales de este vistoso film: se sustrae un motivo determinado —los esponsales, el amor, la maternidad, etc.— a sus conexiones narrativas al tiempo que se deposita sobre él una cadena de asociaciones. Vehiculadas por el montaje de shock, las imágenes construyen asociaciones ninguna de las cuales enriquece el motivo, si bien tampoco se supeditan a sus necesidades narrativas. Así pues, el montaje actúa de un modo excéntrico, comentando el motivo, pero sin enriquecerlo con la apertura de otras conexiones. En este sentido, caemos en la cuenta de que existe una desmesura técnica injustificada por su rentabilidad textual: mucho ruido y pocas nueces, por decirlo en términos populares.

A partir del último instante relatado, se introduce el tema del parto. En el hospital, la espera y la operación es construida por una planificación basada en sinécdoques y metonimias: el puro del médico, las manos temblorosas del marido, el cigarrillo roto, los instrumentos quirúrgicos... A pesar de todo, parece bastante claro que el método de montaje escogido ha variado sensiblemente, pues, aun cuando dista mucho de las convenciones de la sutura narrativa, no recurre a la violencia rítmica y asociativa de los collages anteriores. Y, para extrañeza nuestra, no acaban aquí las transformaciones en el montaje, ya que sucede a este episodio una serie de secuencias de montaje altamente convencional, basado en la sutura invisible de los planos y la ausencia completa de figuras basadas en la discontinuidad. Y es que, si la anterior variación nos había llamado la atención, ahora parece que repentinamente se hubiese olvidado el brusco y fragmentario sistema de montaje empleado hasta el momento o que su uso se hubiera debido al mero capricho de una cosmética vanguardista. El hecho de que el montaje por collage vuelva a resurgir con posterioridad no anula en absoluto nuestra sospecha.

En realidad, la aparición de fragmentos narrativos, dotados de un montaje basado en la continuidad en lugar de las distintas formas de discontinuidad empleadas hasta el momento, la clara sucesión de acciones en lugar de los quiebros elípticos o sintéticos, confirman algo que la primera secuencia nos había insinuado tímidamente: no se trata de relatar por procedimientos vanguardistas algo que sería imposible contar según una sucesión clásica, sino que hay algo de decorativo en este montaje, tanto más espectacular cuanto que se agota con frecuencia en el mero efecto. No puede afirmarse que el despliegue y ejercicio técnico sean defectuosos, sino que su uso, en primer lugar, no está al servicio más que de una historia en su conjunto convencional y, en segundo, que las modificaciones entre un modelo de montaje y otro distinto no dependen tanto de una funcionalidad narrativa o textual, cuanto del mero capricho o del alegato y demostración técnicos. Ello, por supuesto, no obsta para reconocer la brillantez y belleza de algunos momentos como esa sintética canción final que

condesa el transcurrir de una vida a través de un viaje por mar y por medio de una canción. Mujeres, alcohol, juegos y tempestades jalonan toda una vida para, a la postre, oírse llamar «baby» por una voz maternal como si ningún tiempo hubiese pasado. No cabe duda de que esto no contradice el clima de pastiche que domina en la película: utilización técnicamente correcta de las técnicas del *cross-section*, a base de collages, procedimientos de reportaje, montaje narrativo, empleo creativo del sonido y en continuo contraste con la imagen, pero amalgama escasamente jerarquizada y poco funcional de todo este despliegue para fines consecuentes.

## Capítulo decimonoveno: MUSICALES Y MELODRAMAS DEL SONORO

### Los nuevos géneros del sonoro

Es un hecho de sobra conocido que la aparición del sonoro supuso un gran desconcierto en la práctica cinematográfica, así como, en sus resultados visibles, una momentánea recesión en la planificación. El alcance de este fenómeno fue, por supuesto, universal y, en este sentido, la producción alemana no pudo por menos que sufrir esas mismas deficiencias: frontalidad de signo teatralizante, cámara estática, escasa movilidad de los actores, nula profundidad de campo por el uso de la película pancromática, etc. Todos estos rasgos contrastan virulentamente con el estado avanzado que habían adquirido el montaje y la ágil cámara tan sólo unos años antes en los estudios alemanes, si bien es necesario apostillar que la crisis artística del cine germano era más progresiva que súbita. Y es que en este país coinciden con la aparición del sonoro una serie de circunstancias que acrecientan la más vertiginosa precipitación al vacío del cine alemán. Multitud de artistas, directores, técnicos y actores estaban abandonando, en sucesivas oleadas, los estudios germanos, arrastrados por la poderosa llamada de Hollywood; si, por otra parte, la competencia norteamericana se había tornado muy fuerte desde 1924, la normalización del sonoro acelera en los U.S.A. la estandarización de un modelo cinematográfico transparente con el que era imposible batirse. Es, desde luego, muy inexacto postular una coincidencia de todos estos factores, pues —como vemos— algunos se remontan muy atrás en el tiempo, mientras otros responden exclusivamente a motivos técnicos instantáneos y otros, por último, presentan una faz progresiva. Solo la nostalgia —y nostalgia siempre sospechosa— del modelo hermético-metafórico podría tornar coherentes estos fenómenos haciéndolos partícipes de la misma escena. Sin embargo, no deja de ser cierto que las reacciones de todas estas circunstancias, por contradictorias que sean, confluyen activamente en el instante de la aparición del sonoro: acentuación de la producción en serie, reestructuración de los géneros aparentemente más aptos para un uso y abuso del nuevo material sonoro, retroceso de la planificación, omnipresencia de la voz y estandarización de los productos, serían sus resultados más visibles.

No es, sin embargo, objeto de nuestro estudio en este capítulo el problema general engendrado por los comienzos de la revolución sonora. Los films sonoros han sido estudiado en el interior de distintos capítulos cuando su tratamiento de la escena, su vocación genérica o su montaje los hacía participar de los mismos parámetros que eran estudiados en dichos capítulos, aunque —eso sí— tomando siempre en consideración sus particularidades textuales sonoras. No hemos juzgado, por tanto, pertinente separar la producción sonora de la muda como primer signo discriminador, sobre todo cuando interrogar tratamientos y problemáticas semejantes en formatos distintos nos aportaba resultados más ricos.

Por la razón anterior, no emprendemos en el presente capítulo el estudio de los llamados *cross-sections* que nos ocuparon con motivo de la vanguardia experimental en el capítulo decimoctavo, como tampoco los escasos films policíacos debidos a Robert Siodmak<sup>1</sup> ni a la continuación de aquel género histórico antiguo, desprendido ahora de sus acartonados trajes<sup>2</sup>. Nos proponemos pasar revista exclusivamente a las particularidades de dos grandes círculos genéricos que representan la mejor manifestación de la explosión sonora y en cuyo interior pueden, a su vez, deslindarse subgéneros distintos. Nos referimos al círculo del musical y al del drama. En el primero debemos incluir los llamados *Musikfilme*, las *Operetten* y los *Musikerfilme*, sobre la vida de compositores célebres, todos ellos enzarzados con escaso rigor con la comedia<sup>3</sup>; en el segundo, se verán privilegiados los melodramas, toda vez que este género fue ya depurado de su precedente más arcaico (el *Kammerspielfilm*) y su posterior (el melodrama social). En resumidas cuentas, la producción de estos dos grupos de films, sus formas clásicas pero también convencionales, hablan a las claras de otro aspecto colindante con el protagonismo sonoro y la producción en serie: la forclusión social<sup>4</sup>. Porque no es casual que el musical ocupe un lugar antes socializado de la vida berlinesa, evacuando su protagonismo: el cabaret. Como tampoco se debe al azar que el melodrama se haya despegado definitivamente de la producción realista o pseudorealista para buscar en las adaptaciones literarias y en los cómodos tópicos otoñales su forma ideal de huida del mundo.

Nada más lejos de nuestra intención que perseguir motivos sociológicos mecanicistas para explicar estos fenómenos cinematográficos. Pero no cabe duda de que en esta ocasión se trata propiamente de operaciones intertextuales, dado que es la búsqueda de otras fuentes artísticas, la renuncia a modelos de montaje anteriores y la consumación de unas determinadas convenciones genéricas lo que define estos hechos. Si el lector piensa por un instante el valor nodal y la riqueza que entraña el cabaret desde los años diez hasta 1930, su resumen de activismo, agitación, provocación, atracción circense, etc., no dudará en concedernos la razón. Y así, además, considera que el melodrama social fue —como ya indicamos en su momento— el espacio en donde la producción revolucionaria perseguía entroncarse, pese a sus dudas y contradicciones, con sus pocos éxitos y frecuentes fracasos, tampoco tendrá nada que oponer a nuestra idea de que en la programación de estos géneros clásicos hay mucho de renuncia a los patrones artísticos y sociales que poseían considerable vigor poco tiempo atrás.

A tenor de lo expuesto, la masiva producción de films nos permite operar una selección más elevada, ya que persigue una definición de los rasgos dominantes de estos géneros, cada vez menos individualizados. Las diferencias entre los films —ello ha de ser forzoso si aceptamos las nociones anteriores— son mucho menores, dada la producción seriada, y nuestro objetivo consiste en este caso en alcanzar la máxima intelección y matiz entre todos estos fenómenos, destacando precisamente esta uniformización creciente sin detrimento de lo que aporten los análisis textuales. Por último, dado que la música es patrimonio, reiterado hasta la saciedad, del sonoro, incluimos también en este capítulo el estudio de una tentativa originada en la experimentación teatral: *Die Dreigroschenoper*. Dirigida por Pabst con resultados que provocaron la irritación e intento de un proceso legal por parte de Bertolt Brecht y el autor de las canciones Kurt Weill, la película se mantuvo, por lo fallido de su factura, a medio camino entre el naciente teatro épico y el musical convencional. Pese a que su diferencia de concepción respecto a los géneros aquí contemplados es abismal y no pertenece en absoluto, ni por deseo ni por equivocación, a dicho ciclo, su análisis puede revelar nuevas contradicciones, siempre ilustrativas, acerca del tema que tratamos.

## Operetas con mala pata

*Die Drei von der Tankstelle* está basada en una opereta de Franz Schulz y Paul Frank y fue realizada en 1930 por el vienés Wilhelm Thiele para mayor gloria de Lilian Harvey, el «sueño rubio» como rezaría el título de un film posterior, y el galán Willy Fritsch<sup>5</sup>. Fue esta una película con valor fundacional, pues de ella y de sus innumerables ramificaciones, cada

<sup>1</sup> No se trata, sin embargo, de un género: *Der Mann, der seinen Mörder sucht* (1930) es una suerte de comedia negra, mientras *Voruntersuchung* (1931) posee una estructura tendente al documental, que tampoco tiene demasiado en común con *Stürme der Leidenschaft* (1932), dramas de celos ambientado en el mundo del hampa.

<sup>2</sup> Aludimos a los films históricos de signo llamativamente nacionalista. Pueden citarse *Die letzte Kompagnie* (Kurt Bernhardt, 1931), *Die elf Schill'schen Offiziere* (Rudolf Meinert, 1931), *Luise, Königin von Preussen* (Carl Frolich, 1931), *York* (Gustav Ucicky, 1931), entre otros.

<sup>3</sup> Alemania fue la primera en lanzarse al experimento del cine sonoro en Europa con *Melodie der Welt* (Walter Ruttmann, 1929). Por la tradición musical de la opereta, Alemania no pudo librarse de un sinfín de films en los que el curso de los años treinta sellaría la marca de fábrica. Ahí están para testificarlo las casi siempre temibles películas de Wilhelm Thiele, Ludwig Berger, Paul Martin y otros.

<sup>4</sup> La proporción de musicales es inmensa en sus distintos sub-

géneros y desborda cualquier previsión. Por su parte, el melodrama, dada su tendencia natural a lo kitsch, es el género dramático más cultivado, aunque, por supuesto, en modo alguno el único. Los films excepcionales, como *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931), *Emil und die Detektive* (Gerhard Lamprecht, 1931), *Liebelei* (Max Ophüls, 1932), etc. no son considerados en este capítulo.

<sup>3</sup> Se trata de *Ein blonder Traum*, dirigida por Paul Martin en 1932, donde se relata el sueño hollywoodense de la estrella Lilian Harvey.

<sup>6</sup> Si el origen puede fecharse en 1928 con la película de Robert Land, *Ich küsse ihre Hand Madame*, siguen, amén de los que aparecen citados en el presente capítulo y entre 1929 y 1935, un gran número de operetas como la espectacular producción de Erich Pommer para U.F.A. *Ihre Hoheit Befiehlt* (Hans Schwarz, 1930), *Zwei Herzen und ein Schlag*, de tono vaudevillesco (Wilhelm Thiele, 1932) o la curiosa *Walzerkrieg* (Ludwig Berger, 1933), en donde se presentan los enfrentamientos a ritmo de vals entre Johann Strauss padre y Josef Lanner en 1840... La obra americana sono-

vez más sofisticadas, nació el ciclo musical bajo el período nazi, con su insoportable toque «kitsch», su rezumante espectacularidad y el manto acartonado de la peor herencia del film de «trajes». Producida por la U.F.A. y supervisada por Erich Pommer, la película de Thiele buscaba establecer un maridaje efectivo entre la comedia y el musical, según el modelo opereta. No obstante, el tono más sofisticado y la corrección moral marcan el clima de sosería del producto en las antípodas de lo que Lubitsch extraería de las operetas en Hollywood <sup>6</sup>.

Tres amigos calaveras se descubren un buen día arruinados, aunque fieles al sentimiento que los une. Deciden, como quien no quiere la cosa, montar un negocio de una gasolinera con el fin de ganarse la vida. Y, así, se van turnando en la faena. Entre payasadas y disputas, conocen los tres, durante sus distintos momentos de servicio y por separado, a la hija de un empresario viudo —Lilian— que coquetea con todos ellos y los enamora. Así pues, aunque la moza muestra sus preferencias por el galán, cita igualmente a sus dos amigos en el mismo local nocturno donde su padre y una amante que aspira al matrimonio controlan el panorama. Willy, sin embargo —los dos protagonistas conservan sus nombres de pila—, reacciona iracundo ante el comportamiento frívolo de la muchacha y decide abandonarla. Por otra parte, la escena ha provocado la ruptura entre el trío y los amigos se deciden a vender el negocio y separarse. Es entonces, cuando la amante del padre ideará una estratagema capaz de embarcar al deseado varón en un magno negocio de gasolineras a cuyo cargo de secretaria se presenta, humilde pero astuta, Lilian, dispuesta ahora a arrancar la promesa matrimonial de labios de su amado.

No sería, desde luego, sensato reprochar a *Die Drei der Tankstelle* la simplicidad, o aun banalidad, de su argumento, pues ello es exigencia genérica. Lo que sí resulta útil cuestionarse por sus enormes repercusiones para el futuro es el modelo de comedia que impone y la propuesta de relación con el musical. Es, entonces, cuando cabe organizar la estructura del film en dos componentes, en cuyo encuentro nace la opereta: uno musical, construido en torno a algunas escenas de baile, en la que —suponemos— debiera lucirse Lilian Harvey; otras, de factura cómica, donde —también hemos de suponer, pese a la evidencia— debiera instalarse la risa. Puesto que ambos parecen precisar de formas de planificación diferentes, sería conveniente describirlos separadamente.

Así pues, los episodios de baile aparecen filmados siempre frontalmente y sin que los emplazamientos de cámara se esfuerzen por apoyar las mínimas exigencias del número musical. No sólo no se logra intensificación alguna del ritmo, sino que ni siquiera es posible percibir íntegramente el baile, debido a los más disparatados cortes de encuadre. Ahora bien, contra todo pronóstico, tal torpeza casi indescriptible en la filmación de los números musicales es sustancialmente idéntica a la que rige las secuencias dialogadas, donde era de esperar una superior maestría o, al menos, oficio. En estos fragmentos dominan los planos fijos y llama la atención la más chirriante falta de sutura entre planos contiguos. A ello se añade los frecuentes saltos de eje y los malos raccods en general. Todo esto configura un panorama lamentable desde el punto de vista del montaje que expresa, elevado a la enésima potencia, la regresión generalizada de comienzos del sonoro. Es curiosísima la lógica con la que arranca el film: montaje corto de primeros planos, muy fragmentario, que representan el faro de un coche, el retrovisor, una llanta rodando a toda velocidad. Todo hace pensar en un ritmo entrecortado hasta que, después de ver perderse el vehículo por el fondo de la imagen, nos instalamos casi al volante en un plano fijo ante los tres amigos para escucharles entonar el tema del film (*Ein Freund*), sin siquiera un leve movimiento de la cámara ni un cambio de plano. En otro instante del film, nos sorprenderá un torpe collage que expresa a través de planos muy cortos el progreso del trabajo en la gasolinera.

¿Dónde reside, pues, la comicidad de la película? Pues tanto la comicidad como todo lo que no es decididamente inmóvil en el film procede del sonido. Ahora bien, la supuesta agudeza radica en la repetición por parte de los personajes de los mismos chistes, siempre definidos por la mala sombra y la redundancia respecto a lo que muestra la imagen. Juegos de palabras, tales como el que repite el abogado Dr. Kalmus a sus arruinados clientes, gracias prejuzgadas que rien los mismos personajes hasta quedarse sin resuello, ningún *détournement* o búsqueda de lo lateral, como descubrimos en las comedias de Lubitsch, antes y después de





estas fechas. Por el contrario, todo es aquí directo. Si para acabar de demostrar la impertinencia del sonoro, añadimos los monólogos en voz alta y la enconada repetición verbal de todo aquello que ofrece la imagen, no nos puede caber duda alguna respecto al parasitismo de este film.

**138. Die Drei der Tonkelle**

ra de Lubitsch ofrece una distancia abismal respecto a las anteriores producciones, como demuestran los primeros títulos sonoros por él realiza-

dos para la Paramount y basados en operetas: *The Love Parade* (1929), *Monte Carlo* (1930), *The Smiling Lieutenant* (1931), *One Hour with you* (1932), donde los resultados explotan toda la veta que ya describimos en el capítulo undécimo a propósito de las comedias de Lubitsch.

## Viena y su Congreso bailan

Uno de los pocos films que sobresalía en este marco tedioso, Kitsch e insoportable sombra de musicales, pseudomusicales, comedias y operetas, es sin duda *Der Kongress tanzt*, dirigida por Erik Charrell y producida de nuevo por Erich Pommer en 1932. Comparada con la anterior, este clima de «superopereta», que muestra lujosos decorados y vestuario, resulta bastante más inteligente. El intento de aunar y articular el tono de comedia y la escueta parte musical se logra mediante la desatinada e hilarante situación de base. En la ciudad de Viena, en el año 1814, van a decidirse los destinos de Europa y todos los jefes de estado pugnan por imponer sus criterios y, por supuesto, sus particulares intereses. Metternich, el más raimado y calculador al tiempo que anfitrión, dispone en palacio todo tipo de escuchas y espías para manejar a sus invitados. Pero su más aguda estratagema consiste en el plan para distraer la atención del zar animándole a ejercer de donjuán, ya que conoce sus aficiones mujeriegas. El zar, sin embargo, tiene prevista esta posibilidad, y suele ir acompañado de un ceporro que le sirve de doble para los momentos conflictivos. Así pues, en medio de los avatares inciertos de la guerra, de la amenaza napoleónica y de los amoríos de la zapatera Christel, interpretada por la ya ubicua Lilian Harvey, se desenvuelve el film con verdadera agudeza de guión y buenas situaciones cómicas.

Los momentos más tópicos está tratados con gracia y ligereza y el mismo acartonamiento de los trajes es motivo de risa al cruzarse con tan disparatado nudo narrativo. Así pues, este zar donjuanesco que abandona su país con afán de alegrarse algo la vida se encuentra homenajeado —«como siempre», añade él— por ballets rusos que provocan en él un

139. *Der Kongress-tanzt*



indescriptible sopor. Y, con contra, el doble, especie de alcornoque al que hay que instruir para cada ocasión, es, por lo que parece, un sastre que canta infatigablemente temas rusos dedicados al Volga. Por su parte, la muchacha reconoce al zar a través de la imagen impresa en un rublo. Ahora bien, de lo que se trata en el fondo no es de la astucia de determinados gags, los cuales, comparados con el tono de la época, son poco menos que geniales. Lo que más nos interesa aquí son los juegos de guión. Metternich ha lanzado a una condesa a la caza del zar para evitar que éste pueda dedicarse a las cuestiones de estado, falle a su cita con el congreso y sólo el astuto estadista pueda decidir a su gusto los destinos de Europa. Sin embargo, la repentina aparición de Christel, una zapatera que como reclamo publicitario lanza un ramo de flores al zar con la insignia de su tienda, modifica la situación. Todos piensan que se trata de una bomba y la muchacha es detenida como terrorista. Pero el zar media a su favor y pronto se enamora de ella. Sin embargo, sus obligaciones de estadista le fuerzan a ser sustituido frecuentemente por su doble, así como la necesidad de mantener engañado a Metternich lleva al doble a actuar ante la condesa. De este modo, el tosco personaje debe comportarse como un príncipe de cuento de hadas con Christel y como un donjuán con la condesa. Las reacciones que se derivan de ahí son ciertamente cómicas. El trenzado de todos estos equívocos es, al menos, aceptable y la construcción del guión da muestras de un buen conocimiento de la narración fílmica.

Para concluir, en el film se produce lo inevitablemente tipificado: los vales. Metternich ha ideado un artilugio. Con motivo de la celebración del congreso, ha preparado un baile del que el zar no deberá salir. Para ello organiza un desfile de cientos de muchachas encargadas de besar al zar una tras otra. El doble, claro está, ocupa el lugar previsto para su señor y la llegada a la reunión presenta una silla vacía con gran contento de Metternich... durante unos instantes. No obstante, esta alegría durará muy poco y no por las razones que el espectador supone: mientras Metternich comienza su discurso, el resto de sus contertulios abandonan la mesa dejándolo solo para darse a lo verdaderamente placentero: el vals. Un encadenado nos conduce entonces a la isla de Elba, donde está encarcelado Napoleón. De nuevo en Viena, alguien da la noticia de su evasión y su desembarco en Francia y, para concluir, un breve episodio melodramático preside la fatal despedida de Christel y su amado zar de todas las Rusias.

## El mayor espectáculo del mundo

La cámara se halla situada frente a los cristales de un taxi. Una voz femenina canta fuera del campo. Un claxon suena. Un conductor grita. La cámara, entonces, penetra por la puerta de un teatro. Una muchacha abre la boca al son del canto, pero la detención repentina de la canción demuestra que no es ella quien interpreta. Y, entonces, un lujoso travelling se desplaza por multitud de personajes que ensayan escenas distintas para superar la prueba (actores de teatro, cantantes, etc.). Una puerta se abre y vemos, reencuadrada, una escena de prueba. Acto seguido, la cámara reemprende su movimiento hasta otra puerta que da acceso a una habitación en cuyo interior un actor interpreta de modo grotesco papeles clásicos de la escena. En la sala contigua, la voz de otra muchacha es escuchada con nada fingida indiferencia por varios personajes encopetados. La cámara se desplaza de uno a otro de esos personajes hasta acabar encuadrando el cuerpo que canta.

Es éste el espectacular arranque de *Viktor und Viktoria*, film dirigido en 1933 por Reinhold Schünzel. En él cobran expresión de la forma más excesiva las nuevas tendencias de la empresa U.F.A.: asincronías entre imagen y sonido, chistecillos sobre tales confusiones, desmesurados travellings... Es como si esta productora desease todavía dejar constancia de su gran estilo de antaño, aunque despreocupándose ahora de la calidad de sus guiones y la rentabilidad narrativa de sus gestos técnicos, pues todos ellos quedan convertidos en un despliegue para la más absoluta vacuidad. Tal vez sea el momento de descubrir que aquel estilo que hizo las delicias del film alemán en la primera mitad de la década del veinte, continuó dando buenos, aunque contradictorios y discutibles, frutos en la segunda, cuando ya se



140. Viktor und Victoria

encontraba separado de la producción masiva, parece haberse convertido en pura retórica llegados los años treinta. Esto y no otra cosa testimonia Viktor und Viktoria a lo largo de todo su metraje. Mantener las conquistas de cámara sin funcionalidad alguna, ni narrativa ni de puesta en escena. Pero esto no es todo. Si en las secuencias dialogadas la planificación es torpe y fosilizada, la atracción principal consiste en la filmación de los grandes espectáculos en los que intervienen los personajes.

La historia que sirve de fundamento a este aparato U.F.A. cuenta el encuentro entre un actor de cierta edad y una actriz principiante. El primero, en declive, confiesa a la chica que por las noches actúa con el nombre de «Victoria» en una suerte de cabaret cosechando una fama considerable. Privado de voz por una faringitis, le ofrece a la muchacha sustituirlo una noche y el clamoroso éxito de la actuación desencadena un sinnón de contratos, cada uno de ellos más jugoso que los anteriores. Sin embargo, en el origen de este ascenso espectacular aparece una situación altamente productiva: la joven, al actuar, debe hacerlo como una mujer; y, además, ha de comportarse como un hombre que interpreta a una mujer. Así, el travestismo del hombre da lugar a dos ramificaciones: por una parte, el que corresponde a las actuaciones, cada vez más espectaculares; por otra, el enrevesamiento cómico que supone mantener una segunda simulación, pues Susanne, la chica transformada en Victoria, debe comportarse como un hombre fuera del escenario. Espléndida situación, pues, de cuya bifurcación nacen casi naturalmente las dos dimensiones del film: la espectacular, basada en la filmación de las representaciones, y la dramática que —como en seguida veremos— obtiene una rápida solución cómica.

Así pues, esta exitosa mujer debe hacerse pasar en la vida real por un muchachito de cabellos cortos y modales finos. El fingimiento no plantea demasiados problemas hasta que surge la atracción de Susanne por un galán. En este instante, el film escoge la vía cómica renunciando a todo posible contacto con el melodrama. Así pues, el galán escucha tras una puerta que el travesti es, en realidad, una mujer y, atraído por ella, inicia una estrategia que alterna el estímulo de los celos con el fastidio. La conduce, como si de un rudo amigo se tratara, a los bajos fondos, donde la mujercita debe fumar en pipa, afeitarse, resistir las asechanzas de otras damas de mala vida y repeler con los puños los ataques de los borrachos. Es apenas posible dar cuenta de lo torpe e insoportable que puede hacerse un guión a pesar de la espléndida base con que cuenta. Ninguna situación está explotada, contentándose con insistir hasta la saciedad en las mismas bromas. Esta lamentable situación hace que los fragmentos cómicos de Viktor und Viktoria sean desaprovechados íntegramente.

## La necesaria transición: signo de los tiempos

La parte fundamental del film viene representada, sin duda alguna, por las numerosas escenificaciones de Victoria, las cuales puntúan el conjunto y constituyen la máxima expresión de esta desmesura espectacular que ya veíamos emblemáticamente apuntarse en la misma técnica de cámara. En efecto, son los números que componen la gira hacia la cumbre de los protagonistas el motivo que otorga la pertinencia musical a la película y determina su especificidad. Y bien, en estas ocasiones, el film luce una increíble fatua planificación, ordenada sin pies ni cabeza. Ante un grandísimo escenario provisto de un decorado que representa una plaza de toros o ante el más reducido del cabaret donde actúa por vez primera y única la muchacha, el montaje opta por una doble sucesión apenas verosímil: por una parte, despliega sus cambios de plano con saltos sobre el eje lateral del escenario, dificultando seriamente la percepción del número completo; por otro, introduce planos medios y primeros planos de la actriz provocando el más completo estatismo de las escenas pese a que el baile continúe. Y, en medio de esta combinación desprovista del menor ritmo, surge en algún esporádico momento un emplazamiento aéreo donde se advierte la figura que forman sobre la pista las bailarinas o algún plano general que hace posible saber dónde estamos. En esta misma época en que la R.K.O., aún lejos de los acrobáticos años cincuenta, sabía preservar el ritmo de la danza, así como su completa captación, *Viktor und Viktoria* parece oscilar entre su deseo de ampulosidad y su desconocimiento del ritmo más elemental. La sensación comunicada no puede ser más estática.

Pero lo más relevante de *Viktor und Viktoria* no está en su empecinada torpeza. Repasemos brevemente la situación: travestismo, vida nocturna, cabaret, en su comienzo; gran espectáculo, musical «kitsch» privado de atracciones, en su continuación; y apoteósico final. En pocas palabras, el proceso que describe esta película o, al menos, al que alude sin detenerse en él es aquél sobre el que se estaba construyendo el cine musical alemán. Huir de su fuente más espectacular, en un sentido más rotundo —el cabaret—, para envanecerse en los grandes decorados y los llamativos escenarios. Muy a pesar suyo, por su tema, el film de Schünzel manifiesta y representa el momento nodal de esta fuga hacia lo «kitsch». Y evocar esta situación nos sirve para esclarecer qué pretensiones podía albergar la U.F.A., así como también otras productoras, para fundamentar su ciclo. El paso a un espectáculo supuestamente más depurado, desprovisto de la maledicencia del cabaret, pero también de su significado cotidiano en la vida berlinesa. Porque, a fin de cuentas, lo que se rechaza aquí no es un modelo de musical, sino un ingrediente plenamente integrado en la cotidianidad de los años veinte. Es, pues, notable que del cabaret apenas veamos nada en esta película: su mera sugerencia ya es sospechosa. Pero el hecho de que la trama se genere en él confirma tales sospechas: si parte del ciclo musical se originó en la opereta, aquí, en cambio, están ya colocadas las bases para el musical de gran espectáculo, tan torpe y mal filmado como construido en el aire, huyendo de lo propio, y, tal vez, con los ojos puestos en el musical americano, si bien intentando ponerle esa pizquita de nacionalismo que desborda el vaso. Más allá, apenas poco tiempo más tarde se desplegarán las vidas de los músicos, las grandes óperas, y los grandes decorados erigidos al son de las svásticas.

## Entre la escena vanguardista y el teatro épico

*Die Dreigroschenoper* ocupa un lugar muy destacado dentro de la producción escénica de Bertolt Brecht. De hecho, muchas de las formulaciones que cuajarían más tarde en su teoría del teatro épico ya están insinuadas o incluso a veces plasmadas en las *Observaciones sobre La ópera de los tres centavos* que acompañan el texto. tal vez falta, todavía, la conceptualización teórica que se advierte en sus escritos posteriores sobre la dramática no aristotélica y, en la misma medida, son visibles aún los rasgos de su etapa llamada con ambigüedad «expresionista». Por esto convendría reflexionar algo sobre la pieza teatral dado que las concepciones teóricas de Brecht se hallan profundamente interpenetradas y,

además, tres años antes de la aparición en las pantallas alemanas de la adaptación cinematográfica firmada por Pabst, los berlineses pudieron degustar el montaje dirigido por el propio Bertolt Brecht.

El primer interés que revelan las citadas *Observaciones...* consiste en que están destinadas «más bien al técnico que al aficionado», según el mismo autor indica, y que así permiten comprobar el método de puesta en escena para el que estaba pensado el libreto, tanto en lo que atañe a la interpretación como a la estructura, tanto en las reacciones estimuladas en el espectador como incluso en el sentido «político» de la obra. Y es que en estas breves consideraciones generales, así como en las notas de Brecht incorpora a muchos instantes de la representación, insiste en proponer una forma de actuar ante el espectador, una estrategia de la escena y una estructura de la obra que constituyen su poética entera, elevada, al menos sobre el papel, a la categoría de una forma ética de concebir el teatro.

Comencemos por un dato aparentemente trivial. Buena cantidad de carteles aparece en la escena. Brecht atribuye a este hecho una interpretación inesperada de gran alcance: de lo que se trata con ello —dice— es de sustituir lo figurado por lo formulado. Y aquí comienza el primer paso de la reflexión y la poética brechtiana. Lo importante, en una concepción íntegra del espectáculo que tome como punto de mira al espectador, no es pensar *durante* el curso de la acción, sino pensar en el curso de la acción. Con esto Brecht ha colocado la investigación formal sobre el espectáculo teatral en el terreno de los estímulos ejercidos sobre el espectador y ahora se halla en condiciones de bautizar este funcionamiento complejo con el nombre de «estilo épico». Ahora bien, a fin de desentrañar la relación que mantienen los distintos mecanismos formales con el aparato espectacular al que sirven, conviene aislar dos rasgos: la idea de desarrollo de la acción y la interpretación de los actores. Y ambos rasgos están indisolublemente unidos.

«Los actores —indica Brecht— no deben preocuparse demasiado del *habivaul desarrollo* de la acción. En otras palabras, no deben reproducir un ambiente, sino un hecho»<sup>7</sup>. He aquí planteado, en esta rápida expresión, el núcleo que apunta a la doble dimensión: por una parte, el actor no se somete a la acción en su sentido narrativo, sino que actúa en cada momento, en cada situación, como si de un hecho aislado se tratara. Y ello implica decir que ha «seccionado» de algún modo este hecho de la continuidad en la que se inscribe, en lugar de doblarlo a ella. En otras palabras, las situaciones no toman su sentido desde el final que las hace significativas, de la causalidad que sólo se explica desde el término, sino que el actor debe asumir la responsabilidad de que cada escena, cada momento, apunte hacia sí mismo y no se ciegue en el objetivo final. Pero esto no es todo: Brecht dice muy acertadamente «los actores» y no los personajes. Y esto no es un error ni una imprecisión, pues significa que, además, es el actor, con su interpretación, el que hace posible esta autosuficiencia y ello únicamente puede lograrlo operando una separación respecto a su personaje. Dicho en términos más claros, la dimensión del personaje se debe a la historia, está justificada por un fin, cobra su sentido último en la clausura; la del actor está en el aparato, en cada instante, en la esencia misma de este teatro que es representación. Por esto Brecht, coherente con esta indicación, señala la necesidad de que entre actor y espectador se produzca un intercambio. Y, para que esto sea practicable, el actor debe de haber emergido por encima del personaje que encarna. Vemos, de nuevo, que Brecht no habla de intercambio entre personaje y espectador, es decir, no propone una relación empática, de proyección, sino todo lo contrario: una relación de distanciamiento.

Ahora sí hemos alcanzado el término y concepto fundamental de la poética antiaristotélica de Brecht: para que el espectáculo teatral se retraiga de la continuidad narrativa y de la clausura, para que cada instante cobre su sentido de manera excéntrica respecto a lo que sería previsible en la narración, para que el espectador no consuma lo predecible, sino que sea asaltado a cada instante por la materialidad del aparato escénico, es necesario que se produzca un distanciamiento y esta tarea es confiada, principalmente, aunque no sólo, al actor. Este debe, pues, mantener una línea de objetividad, debe desprenderse de su papel (de aquello que lo hace inexorable en términos narrativos) y comunicar al espectador algo adicional: las relaciones de una escena, de una situación, con otros hechos que escapan a la

<sup>7</sup> Bertolt Brecht: «Notas a la ópera de los tres centavos», *Teatro Completo*, vol. 5, Buenos Aires, Nueva Visión, 1981, p. 101.

trama. En consecuencia, el actor a cada momento excede al personaje y también su función narrativa. Un ejemplo servirá para comprenderlo mejor. Polly es la mujer que va a contraer matrimonio con el rey del hampa, Macheath. En el momento de la boda representa a la mujer amada. Pues bien, su interpretación debe ser capaz de hacer comprender que también en ese momento es la hija del jefe de los mendigos Peachum, aun cuando esta pertenencia no sea rentable desde el punto de vista narrativo en este preciso instante. Pero, asimismo, deberá hacer evidente que también es la empleada de su padre en sus planes de organización de los mendigos. Debe, en suma, expresar todo lo que en distintos momentos es o será su papel.

Un ejemplo mucho más elaborado puede dar perfecta cuenta de lo que decimos. Macheath, el bandido, es detenido y condenado a muerte. Se pasea por su celda. Su actitud no es angustiada. Antes bien, está convencido —Brecht lo señala en su momento— de que su condena es un lamentable error y su proceder debe subrayar esta creencia. Sin embargo, Brecht no se detiene en esto. Observa y recomienda al actor: «Mientras da vueltas en torno a su celda, el actor que representa a Macheath podrá repetir todas las actitudes que ha adoptado hasta este momento ante el público: el paso indolente del seductor, el paso inseguro del hombre perseguido, el paso presuntuoso, experimentado, etc. En este breve paseo, podrá resumir una vez más todas las facetas del carácter de Macheath puestas en evidencia durante los pocos días transcurridos»<sup>8</sup>. Deliciosa acotación que expresa con claridad cómo Macheath no es sólo el personaje abocado a un fin, ya sea el ahorcamiento o el perdón; o incluso mejor, que Macheath no es nada de esto: no se define ni por su fin ni por sus actitudes anteriores, sino que es una amalgama que consta de todas estas actitudes que ha «representado» en las escenas previas y las expone ante el espectador cuando éstas no se hallan motivadas por las necesidades de la historia. En este sentido, es el actor que encarna a Macheath quien expone o, en términos de Brecht, *cita* esos comportamientos. El actor será capaz de ejercer esta desdramatización, esta radical sustracción de las necesidades del relato, precisamente procediendo según aquella indicación que Brecht dio más arriba, distanciándose de lo previsto y mostrando al espectador su interpretación, presentándola ante él.

Ya no cabe duda: el desarrollo de la acción se resiste a lo narrativo, se resiste a ser agotado desde el lugar de su clausura, el personaje no ahoga y absorbe al actor y, en consecuencia, la evolución de la obra es curvilínea y no rectilínea, incluso puede decirse que avanza por saltos<sup>9</sup>. De ahí que, con su actitud, sólo embrionaria, pero —como vemos— avanzadísima ya desde el punto de vista teórico, Brecht está dando pasos agigantados hacia el ensayo. Y, no obstante, es necesario precaverse de una laguna que el lector podría encontrar en la teoría de Brecht: si éste reivindica en varias ocasiones los espectáculos excéntricos, si todo tiende en realidad a descentrarse, a evocar el hecho, sustraído por tanto a la continuidad, en lugar de lo inexorable narrativo, si en ello hay que ver un peso todavía considerable del primer vanguardismo, entonces parece lógico enclavar la dramática de Brecht, al menos *Die Dreigroschenoper*, en una versión vanguardista o experimental del género «revista». Pues bien: todo lo contrario. Para Brecht, y aún aquí hay un nuevo grado de elaboración insospechado, de lo que se trata es de suprimir la causalidad entre las escenas, la sumisión del actor al personaje, para utilizar nexos y concatenaciones múltiples e infinitos, precisamente —diría el autor— los propios de la vida, y esto es lo opuesto a la yuxtaposición que caracteriza a la revista. En otros términos, todas las escenas, al mismo tiempo que su sucesión, están sometidas en Brecht a una tensión que apunta hacia todos los conflictos posibles; jamás se trata de una suma. Aquí, la ruptura de la causalidad narrativa no abre paso —es muy importante aclararlo— a la dispersión vanguardista, como sucedería en algunas manifestaciones excéntricas de la primera vanguardia soviética o también alemana, sino que caminan por una estructura sólida, repleta, mucho más que en la narrativa, de tensiones, todas ellas queriéndose productivas.

Y hemos alcanzado, uniendo la noción de *desarrollo* de las acciones y la de interpretación de los actores, la clave de la poética brechtiana, la cual desde luego funciona plenamente en esta ocasión: la estructura. Porque la estructura de *Die Dreigroschenoper* se caracteriza por la distribución milimetrada de sus escenas surcadas por las llamadas *songs*, canciones cuya

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 104.



141. Die Dreigroschenoper

música fue compuesta por Kurt Weill y que son entonadas por los personajes interrumpiendo la acción lineal. Brecht dice al respecto: «cuando canta, el actor lleva a cabo un cambio de función (...) Los tres planos —conversación corriente, declamación y canto— deben ser siempre distintos uno del otro; en ningún caso la declamación puede significar un grado superior con respecto a la conversación corriente, y el canto un grado superior con respecto a la declamación»<sup>10</sup>. Es decir, que se trata de un hecho estructural, ya que en la relación entre *songs* y escenas se realiza el mismo efecto de distanciamiento y la misma renuncia a la causalidad que advertíamos a propósito del desarrollo de la acción y el exceso del actor. En consecuencia, punto de encuentro de las características interpretativas anteriores y del distanciamiento del espectador respecto a la acción (desidentificación), el actor que canta tampoco debe seguir la melodía ciegamente, pues en ello hay también conflicto. No hay sumisión del canto a la melodía, sino separaciones y aristas constantes. Esto es precisamente lo que propicia la música de Weill. El actor, en este sentido, debe «hablar con la música», mediante un prosaísmo deliberado. Por esta misma razón,

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 103.



cuando Brecht se plantea el decorado para la obra, indica: «El mejor decorado para *La Ópera de los tres centavos* será aquel en que más notable sea el contraste entre el aspecto que presenta durante la representación teatral y el que presenta durante la ejecución de los *songs*»<sup>11</sup>.

En resumidas cuentas, pues no se trata aquí de analizar la obra de Brecht exhaustivamente, con *Die Dreigroschenoper* se inaugura, pero ya adquiere diversas formas avanzadas de formalización, todo aquello que Brecht denominó el «teatro épico»: anticatarsis y distanciamiento. Esto es —según Brecht— lo necesario para comprender, para levantar en el espectador una serie de conexiones imperceptibles en la realidad y encubiertas en el teatro empático a causa de la identificación y la sucesión reductiva de la trama. «Distanciar un suceso o un personaje —expone Brecht en un texto posterior, de 1939— quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él»<sup>12</sup>. De ahí que toda esta poética tenga su arranque en la renuncia a la hipnosis y a la colocación del espectador en una actitud inquisidora. Y esto es lo que se llama la «citabilidad»: el actor presenta su texto como si lo citara<sup>13</sup>, no como si creyera en él. Esto y no otra cosa es la estructura del «no-sino»: intuir las otras posibilidades del decir, presentar una variante entre otras y que es espectador lo sienta así. Mostrar, en otras palabras, que en el escenario el actor se transforma en personaje, pero no —advértase la diferencia— que ya esté transformado en él.

En dos espléndidos textos escritos por Walter Benjamin y titulados ambos *Qué es el teatro épico*, un manuscrito inédito hasta mucho después de su muerte y el otro publicado en 1939<sup>14</sup>, queda expuesta con precisión la razón última y el funcionamiento de la estética brechtiana. Sus rasgos formales, concomitantes con la vanguardia excéntrica, son el principio de la interrupción, el asombro, el descubrimiento (frente al recubrimiento tanto como frente al encubrimiento), el extrañamiento, el shock, todo lo cual presenta, a decir de Benjamin, una insólita correspondencia con las formas técnicas del cine y la radio. El sentido global de estos mecanismos no es otro, en consecuencia, que la reflexividad del espectáculo, la dialéctica pero presentada en estado de detención. La dispersión tensional es, pues, lo contrario del avance hacia un desenlace.

## La banal pantalla

Ahora bien, si los rasgos a que hace referencia Benjamin son, en realidad, tan explícitamente excéntricos, si su técnica del montaje los hace propicios a lo cinematográfico, ¿qué hace G. W. Pabst con toda esta compleja teorización? O, desglosando la pregunta en sus dos componentes, ¿qué deja Pabst de la teorización brechtiana calculada como una bomba de relojería sobre el espectador? y ¿cómo traduce este aparato formal, donde todos los elementos de la representación teatral están problematizados y actúan tensionalmente entre sí, a la representación cinematográfica, en la cual, obviamente, se trata de otro modelo de identificación, de otra procedencia más homogeneizada del material y de otro tipo de narración? Pues bien, brevemente, Pabst no resuelve con acierto ninguno de los problemas planteados por Brecht porque no enfoca su película según la concepción del espectáculo brechtiana.

La escena cinematográfica se abre en una suerte de prólogo con pantalla en negro mientras el sonido reproduce un canto, el tema de *Mackie Messer*. Cuando, tras unos momentos, la imagen aparece, vemos un escenario dispuesto con unas marionetas que giran en círculo en primer plano hasta que un movimiento de cámara en retroceso subraya el aspecto teatral del decorado, poniendo al desnudo el aparato de la representación. Esto es, a fin de cuentas, lo que Pabst lee en Brecht: la evidencia del decorado, la constancia de la representación, la ruptura inicial de la ilusión. ¡Y este gesto banal y superficial pretende dar cuenta de la complejidad brechtiana! A partir de ahí y de sus secuelas, nada es problematizado. Veámoslo.

Acto seguido, en el mismo comienzo del film, la cámara presenta un escenario callejero londinense. Desde una puerta por la que sale *Mackie*, la cámara le acompaña en su movimiento con destreza, adopta una posición subjetiva, luego se desplaza junto al personaje. Al

<sup>11</sup> Bertolt Brecht: *Escritos sobre teatro*, vol. II, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, p. 49. El fragmento citado data de 1937.

<sup>12</sup> Bertolt Brecht: *Escritos sobre teatro*, vol. I, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, p. 135.

<sup>13</sup> *Ibídem*, p. 171.

<sup>14</sup> Incluidos ambos en *Tentativas sobre Brecht*, *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975.



142. Die Dreigroschenoper

fondo, en medio de un gentío agolpado en torno a un cantante, se escucha el tema de Kurt Weill sobre el bandido. A medida que el personaje se aproxima al grupo de viandantes arremolinados, podemos ver cómo una suerte de cantante, a medias juglar, a medias feriante, despliega unos carteles con imágenes que presumiblemente tienen que ver con el contenido de su canto, mientras es acompañado por un organillero. Así, en presencia de Mackie, se relata su propia historia. De nuevo, encontramos el gesto que Pabst intenta recoger de Brecht: la reflexividad entendida ahora en su sentido más banal —luego lo explicaremos con detalle—, a saber, como coexistencia de la leyenda y el personaje. Pero prosigamos nuestro avance y reconoceremos en este inicio una pausa de conducta, una norma que no habrá de abandonar el film en el resto de su metraje. En efecto, a lo largo de todo él distintos planos de esta plaza, al principio, y, luego, diversos primeros planos de este narrador aquí presentado, asumen el cometido de guiar el relato. Es una suerte de voz en off que, en lugar de instar a zambullirse en el film, lo muestran bajo un prisma legendario, emergen de la identificación para distanciarla. Esto es cierto y, con todo, no cabe la menor duda de que el efecto es adoptado en su sentido más superficial al tiempo que ha sido olvidado en el decisivo. Pues si esto ocupa el lugar (al menos en parte) asignado a los tan importantes *songs*, ¿qué función desempeñan en el film de Pabst sino el de dotar de continuidad al film, conducir la historia? ¿Y acaso la función de los *songs* no era distanciar o presentar los momentos no narrativos? Así pues, los *songs* brechtianos, momentos excéntricos del actor respecto a su interpretación en las escenas, pero también que «comentan su propia situación», se han convertido en guía de la historia, es decir, se han narrativizado y, de este modo, han entrado en contradicción, en régimen de inversión incluso, con la concepción a ellos asignada en un principio.

Convertir lo excéntrico en centrado, transformar la multiplicidad de tensiones en guía

narrativa, mutar, aun si no es posible erradicarla, la sorpresa en elemento de la historia; ésta es la actitud de Pabst. Y, de acuerdo con esta primera opción, circularán o, mejor, fluirán todos los demás mecanismos. El primero de ellos es la focalización narrativa: Mackie es privilegiado como protagonista en detrimento, no ya del resto de los personajes, sino de los propios saltos del relato, de su sentido curvilíneo. Un recentramiento que, paralelo al limado de los momentos excéntricos, también fuerza a los cambios de focalización: Mackie se convierte, a fin de cuentas, en un personaje tradicional, encarnado por un actor de interpretación integrada, empática. Lo que viene a morir en el cine de Pabst es aquello que daba lugar a las escisiones en el teatro de Brecht: lo que en éste era fuente de conflicto, objeto para la dialéctica, se traduce en Pabst en sumisión narrativa aderezada por un ropaje de tensión. Se evita, pues, el choque entre la narración y los *songs*, entre el actor y el personaje, entre la acción y la situación, entre el texto y su citabilidad, entre la sucesión y el agolpamiento, etc.

Un sabroso ejemplo lo demuestra. Polly, vestida de novia, a punto de contraer matrimonio con Macheath, interpreta una canción. Brecht —recordémoslo— nos señalaba que esta mujer, la actriz, debería ser capaz de sustraerse a las necesidades de su función actual de novia y apuntar todo lo que ella misma había sido en las restantes situaciones de la obra. Pues bien, Pabst nos presenta esa canción con un suspendido primer plano, de perfil, con gran cuidado de la iluminación, tal y como nos filmaría a la mejor «star» hollywoodense. He ahí, pese al contenido de la canción, cómo Pabst, perdonémosen la exageración, se aproxima más a la estética «excéntrica» de un musical americano que al distanciamiento brechtiano. El apoteósico final del film, motivado y acompañado, jamás en contradicción, con la canción lo convierte sin duda en una estética que, salvando las distancias materiales, es estructuralmente la del musical. En el apoteosis, en el clímax, está la clausura y éste otorga el sentido a todo un film, a todo un trayecto. A nadie podría extrañar que Brecht y Weill, sintiéndose tan traicionados en sus pretensiones, desearan interponer un recurso contra este film, fallido y banal al intentar reproducir el aparato formal brechtiano, pero igualmente distanciado de la economía discursiva de la narración lineal<sup>15</sup>.

## Metáforas del corazón

Veamos el comienzo de uno de los más primitivos films sonoros alemanes, estrenado en diciembre en 1929 y dirigido por Hans Schwarz: *Melodie des Herzens*. Un árbol en flor. Mujeres recolectando. Blancas nubes en el cielo. Bueyes arando el campo. Otras mujeres lavando sus ropas en el río. Niños desfilando por las calles, patos en la charca. De nuevo, el cielo. He aquí un prólogo repleto de signos tipificados, inequívocos. Ha llegado la primavera. Metáfora universal de la vida, es ofrecida a través de sus más estereotipadas imágenes. Es imprescindible, ahora, perseguir el otro objeto para hacer fructífera la comparación. Y surge de inmediato: una locomotora entra humeante en la ciudad. Parte inferior del tren. Las ruedas se detienen. En la estación, vemos anunciada la ciudad desde el interior de una ventanilla: Budapest. Cuando la gente se agolpa al descender, la cámara sigue al tumulto hasta tropezar con el pie de una muchachita, pueblerina y atemorizada, que no osa apenas moverse y es arrastrada por la muchedumbre. He aquí el elemento que faltaba a la comparación.

Es, pues, la historia de esta jovencita el cuerpo del relato. Muchacha provinciana en la gran urbe. Pobreza también, desconcierto. Las imágenes que se suceden van insistiendo en el punto de vista de la chica, en la percepción que ésta tiene de la terrorífica ciudad. Esta mujercita va a ejercer de criada en una mansión. Pero a fin de que la situación pueda encaminarse hacia el melodrama, es necesaria la dualidad. Un corte nos transporta a un cuartel donde, por *raccord* sonoro, oímos a los soldados cantar. La muchacha, a su vez, lee en la cocina de la mansión, sin saber dónde ir pese a gozar de su tiempo de ocio. Dos espacios, sencillos, frente a frente: uno, el tímido y pobre lugar de una indefensa muchachita; otro, el lugar de lo masculino por excelencia. Dos tipificaciones, por tanto, cuyo cruce es inevitable.

<sup>15</sup> Por supuesto, no cabe duda de la distancia que separa *Die Dreigroschenoper* de cualquier otro musical analizado en las páginas anteriores, en cuanto al aparato espectacular movillizado.

Por la feria, entre las atracciones de las barracas y el tumulto de las gentes, Julia Balog, pues éste es su nombre, pasea. La cámara desliza sus piruetas, siempre cerca de Julia; una gitana le profetiza el encuentro inminente. Y, acto seguido, éste se produce con el cabo Janos. Un paseo y un beso, filmado con ese travelling hacia adelante que había tipificado Hollywood. La tardía vuelta a casa de Julia motiva su inmediato despido. Sola en la ciudad, enamorada, sin dinero ni recursos... He ahí una ideal situación de melodrama.

Y aquí comienza el vía crucis de Julia. Para que éste sea melodramáticamente efectivo, debe de acusar la escisión del personaje femenino y, aún más, desarrollarla. Julia, entonces, escinde su vida entre un sueño —el matrimonio con Janos— y una necesidad que gesta su degradación —la prostitución—. Es fácil imaginar cómo se regula este dispositivo. Su primer rasgo es la participación que el espectador tiene, muy unido a la muchacha, entre las dos vivencias de Julia. La ignorancia del amado intensifica el dolor de la muchacha y la compasión del espectador. Así, los encuentros de los amantes están repletos de silencios cuya dimensión dramática sólo el espectador capta, a espaldas del militar. Pero un rasgo, el segundo, más decisivo consiste en la metaforización que sufren los episodios y los objetos con que se recubre la degradación de Julia. El ejercicio de la prostitución está mostrado a través de la preparación del cuerpo: filmado con fragmentos del mismo, las medias, el rostro de estupor... En medio de esta desposesión de lo propio, se inmiscuye una imagen cursilona y «kitsch», casi de fotonovela: el sueño de la muchacha de comprar un caballo para su amado. Un paso adelante más: ante el espejo, Julia se contempla. Su ropa cae al suelo y deja ver ante sus ojos su atuendo de prostituta, su desnudo torso. Y, con todo, sobre su cuerpo mancillado brilla todavía una medallita, símbolo que le otorga una extraña santidad.

Como vemos, la más tipificada batería retórica del melodrama está aquí toda disponible, pero bien explotada. Incidiendo en estas dualidades, unas bellas imágenes nocturnas de Budapest nos presentan el cuartel, donde el cabo Janos goza de un permiso. Un travelling nos conduce a una habitación donde Julia se pinta ante un espejito para comenzar su jornada. Es entonces cuando se producirá el temible encuentro. A la mañana siguiente, Julia no encuentra a Janos en el cuartel, pues éste se ha trasladado a su pueblo. Y aquí prosigue el relato dando muestras de una torpeza de guión inusitada: azuzado por su padre y decepcionado por su descubrimiento, Janos acepta contraer matrimonio con un buen partido lugareño. En otro lugar, el medallón, último resquicio de la bondad que anidaba en el corazón de Julia, cae al suelo.

Necesitado de producir densidad simbólica, el guión naufraga en adelante buscando soluciones a partir acumular situaciones nuevas. Una vez más en la feria, la despechada mujercita es atacada por unos salteadores. Janos sale en su defensa, pero la sigue despreciando como mujer. Sólo cuando su peripuesta novia la califica de mujerzuela, parece despertar en él la ira y sumirlo en la desesperación. Y, de nuevo, asistimos a la confrontación de unas imágenes melodramáticas: la chica sola y en acto de oración, Janos en la taberna ofreciendo todo el dinero que había ahorrado para adquirir el caballo. Tras una elipsis, hemos ante el cuerpo de la muchacha ahogada. Janos toma este cuerpo que, cual Ofelia, parece entregado para siempre. Un caballo se acerca. Un letrero sobre su lomo indica ser el regalo de Julia. Y, tras tan desoladora escena, tornamos a un árbol en flor, que recuerda el inicio del film. Instantáneamente se seca. Ha llegado el otoño. La metáfora de la muerte inunda, pues, los campos.

No cabe duda: el dispositivo del film se cuenta entre la más baja y tipificada retórica del folletín suavizado. No hay apenas metáfora elaborada a través de la puesta en escena si no es, acaso, la del medallón. Incluso los símbolos entran a veces con dureza en el curso de la acción, tal y como sucede con la disparatada escena final. Pese a todo, comparado con otros films del momento, hemos de reconocer que si no hay elaboración simbólica, al menos sí hay reconocimiento de los símbolos y lectura de los mismos desde el punto de vista adecuado para la representación melodramática. En estos momentos de tan apabullante descenso artístico, es necesario y forzoso introducir matices que discriminen en su interior.

## Dramas y melodramas del sonoro

*Ariane*, dirigido por Paul Czinner en 1931, es un modélico exponente de melodrama de género fallido. Y lo realmente llamativo es que, por su origen novelesco, la trama posee todos los ingredientes propicios para un melodrama aceptable, pese a lo cual incurre en los más llamativos defectos de elaboración. Es más, el film se presenta —como en *Melodie des Herzens* y *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*— articulado en torno al punto de vista de una mujer, pero se muestra incapaz de construir ningún mecanismo retórico que sirva para densificar esta elección inicial. *Ariane* es una jovencita rusa que vemos recitando su lección de historia sobre el exilio de Napoleón en Santa Elena. Su éxito en los exámenes y su deseo de viajar a Berlín para estudiar en la Universidad parece desde el principio, en una mecánica y emblemática sucesión de hechos, obtener la desaprobación de su padre, de quien está alejada, y también de sus tíos con quienes vive. En la mente de todos está la pretensión de que se case pronto. Asediada por un hombre, la muchacha es firme en su honestidad. He aquí el comienzo de este film; un comienzo que nos hace predecir el sustento e hilo conductor de toda la estructura narrativa: la lucha de esta jovencita por lograr aquello que se propone frente a las decisiones de los demás. Sin embargo, una inexperta sucesión de hechos hace que éstos aparezcan más como síntesis inconexa de los acontecimientos de la niñez que como el sustento de una estructura narrativa sólidamente engarzada.

Y, con todo, aquí no acaban las ingenuidades. Pues en este mismo fragmento advertimos lo que será la mayor carencia de *Ariane*: su incapacidad para poner en escena el punto de vista del sufrimiento, es decir, para manejar las claves del melodrama. Porque el melodrama en el que pugna sin conseguirlo por inscribirse el film, exige una coloración sentimental lograda merced al trabajo de la metáfora, la creación de objetos simbólicos capaces de reflejar la impotencia del personaje, el peso del destino y, paralelamente, de movilizar la compasión del espectador. Es claro que no vamos a aferrarnos a unas normas estrictas y rígidas, pero no lo es menos que sin asomo de estos rasgos no existe melodrama. Y si, por demás, la estructura del film apunta hacia las convenciones narrativas, no cabe ninguna duda de que es la sola incapacidad la que provoca el fracaso de su poética.

Y el resto de *Ariane* es rigurosamente fiel a estas deficiencias, muy a pesar de que el guión parece propiciar situaciones llenas de potencial melodramático. Ya en Berlín, en la representación de *Don Juan*, de Mozart, *Ariane* conoce a Michael, quien hace honor al título de la ópera. La acompaña e inician ambos una relación amorosa, viajan, lo comparten todo, mientras *Ariane* le ha ocultado su temprana edad. Deciden separarse, pues Michael hace gala de indiferencia ante el futuro. *Ariane*, pese a seguirle el juego, sufre. Ahora bien, henos de nuevo ante una situación profundamente ideal para el despliegue de las identificaciones. ¿Qué hace el film sino representar por medio del monólogo en voz alta los sentimientos de la muchacha? Así pues, *Ariane* se pasea por su habitación seguida por la cámara espetando al espectador la parte más banal de su irritación y sin que ni por un solo momento el film se muestre capaz de metaforizar su sufrimiento.

Un nuevo encuentro y una nueva situación ideal para el tratamiento melodramático tiempo después de la separación. Michael, de paso por la ciudad, obtiene una cita con la chica. El, por supuesto, no demuestra mayor interés que el de disfrutar de un rato agradable con su amante. Ella, reaccionando con nuevas estrategias ante esta indiferencia, trae a colación los ocho hombres con los que asegura haber estado a fin de despertar los celos de Michael. Por fin, confiesa su debilidad y enamoramiento. Nueva situación ideal para la elaboración melodramática y ello por una razón de peso: el sufrimiento es el sentimiento que mejor se adapta al intercambio, al contagio, al desplazamiento. Y en todo ello el espectador debe ser instado a ocupar una posición empática que le permita compadecerse. Ni un solo elemento contribuye a esta sensación. Y, por último, la secuencia de cierre se desarrolla en la estación de tren donde Michael va a desaparecer. La muchacha dolida, el tren presto a partir, intento de dilación del tiempo. Y, no obstante, la dramatización es torpe y el refuerzo del punto de vista femenino inexistente. El final feliz es tan vacío como todo el resto de la historia.

En resumidas cuentas, el fracaso estrepitoso del film no se debe a la torpe narración, ni a un montaje que desconoce —el rasgo es sumamente llamativo— la alternancia plano/contraplano, sustituyéndola por incómodos desplazamientos de la cámara; tampoco naufraga la película por la estancada técnica del sonoro, siempre plegado a la imagen, sino, sobre todo, por la incapacidad de construir todo el relato en torno a la metáfora femenina. Al mantener una focalización sobre la mujer que no se traduce en expresión del punto de vista de ésta, sólo le cabe al relato exteriorizar en el campo descriptivo aquello que emerge del personaje y, en consecuencia, en lugar de sentimientos nos ofrece hechos, en lugar de empatía ante los objetos, nos propone su mera presencia, en lugar de ocultar púdicamente los pensamientos haciéndoles emerger tenuamente, nos brinda los más insólitos monólogos y los más archiconocidos diálogos.

## Narración y desdoblamiento: el marco del relato

Lo primero que llama la atención en *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*, dirigido por Robert Land en 1931, es la inusual corrección de su factura: la ágil movilidad de la cámara, la bella composición de muchas imágenes, dotadas de una estimable profundidad de campo, la acertada disposición de los efectos sonoros, su autonomía respecto a los imperativos de la imagen. Quiere esto decir que nada en este film nos recuerda el parasitismo al que se condenaba la producción sonora inicial ni sobre el que se parapetaba la torpeza planificadora del musical y la comedia de opereta. Igualmente, la narración es al menos apreciable en sus encañamientos, con un concienzudo uso del punto de vista y su colocación de la elipsis. En suma, sin alcanzar la brillantez ni el virtuosismo, la trabazón del guión y la planificación de la escena se muestran muy por encima de la media durante estos años de relativo estancamiento.

Ahora bien, lo más significativo de todo esto es la fórmula narrativa en la que se inscriben estos procedimientos, ya que aquí también reside el punto de partida de aquella célebre novelita escrita por el vienesés Stefan Zweig cuya adaptación realiza el film. Pues el relato del mismo título integra y articula dos instantes de la vida de esta mujer de cuyo encuentro nace el conflicto: uno de ellos, sumido en el pasado, de escasa duración, pero intenso significado; otro, presente, desde el que se rememora y evoca, ya situado en la vejez, cuando parece que ninguno de los motivos anteriores pudieran dejarse oír. Hay algo más: esta dama inglesa que, motivada por la defensa comprensiva que el narrador hace de una noble madre de familia fugada inesperadamente con un joven, solicita una entrevista con el narrador y le relata el instante más intenso de su vida también impone a su narración un doble sentimiento. Por una parte, descarga en ella el peso de una culpa que la atormenta desde más de cuarenta años atrás: por otra, se escucha contar aquello que, sin haberlo olvidado, se mantenía con terror cerca de ella misma hasta lo incomprensible. Curiosa operación, por tanto, que consiste en verbalizar y, al mismo tiempo, aprehender el significado del hecho traumático. Aquí es donde nace el relato, en el cruce de la culpa y la confesión, del reconocimiento y la descarga. Y para ello ha mediado el tiempo, la vejez; pero ha sido también necesaria la presencia del mudo confesor, de ese otro que formula la exigencia de sinceridad cuando uno mismo busca el atajo.

Es ésta la situación de la que parte la novela y, pese a los rasgos «kitsch» que inundan particularmente su expresión, no deja de resultar intenso ni falto de interés el relato de la mujer, pues éste produce la sensación de evocar algo que desafía al tiempo, permaneciendo imborrable en su memoria, con una capacidad de representación afectiva insospechada y, al mismo tiempo, renovada por la palabra. El film, sin embargo, reduce esta situación al motivo central, al relato interno y, paralelamente a ello, consume una operación de condensación, pues es el personaje, ya entrado en años de la señora van Roh (interpretada por Henny Porten) quien vive a esta avanzada edad su ya inesperada aventura amorosa. Es evidente que esta reducción y condensación impone unas limitaciones al film de notable calibre, pues los elementos que generaban la intensidad de aquel relato, sustraído al olvido y al

paso del tiempo, no pueden en manera alguna resurgir aquí. Toda justificación ulterior (o previa) de nada servirá: un quiromántico conversa al comienzo del film con la señora comunicándole su extrañeza ante los signos premonitorios que ha leído en las líneas de su mano. De esta manera entiende el guión entronizar el tema de las manos, fundamental para el resto, y al mismo tiempo salvaguardar un tímido efecto de desdoblamiento narrativo que no resulta abordable con la rotundidad con que la narrativa literaria se pliega sobre sí misma. Es esta, pues, la situación de origen y, poco más adelante, volveremos sobre ella para descubrir sus repercusiones en terrenos más circunscritos de la planificación.

## Planificación narrativa: el punto de vista

Una vez situados en este marco, el film demuestra un buen uso de las flexiones narrativas. Sin embargo, puesto que se trata aquí de analizar el tratamiento de algunas escenas, nos detendremos en un instante de tanta relevancia para la estructura en el que se encuentran motivo narrativo y planificación para ser vehiculados por la categoría del punto de vista. Se trata del tropiezo de van Roh con esas manos que le habrán de conducir a su paradójica perdición. La mujer, instada por el quiromántico a abandonar su soledad y mezclarse con la gente, se persona en el lugar de mayor agitación de Montecarlo, el mundanal casino.

Hombres y mujeres se agitan en todas direcciones mientras van Roh avanza entre ellos. La cámara, subjetiva, nos permite seguir su mirada, todavía incierta, que halla un objeto digno en el que posarse: un travelling se desliza a lo largo de las distintas manos dejadas caer sobre el tapete de la ruleta hasta toparse con unas que expresan inusual y acusado nerviosismo. Inseguras, estas manos atraen la atención de la mujer y, siguiendo su movimiento, la cámara asciende hasta el rostro. En seguida, en el fondo sonoro, como alertadas por el interrogante, se escuchan frases alusivas a la herencia de este empedernido jugador al que — dicho sea de paso— ya vimos descender del tren con anterioridad. No cabe duda de que el film ha conseguido vertebrar el punto de vista de van Roh sobre el mismo centro neurálgico que le imponía la novela y que dicho centro hace rima visual con algunos motivos anteriores. A partir de aquí se produce una curiosa variación de focalización narrativa. Si la mirada de van Roh, apoyada por los travellings, nos ha conducido a este personaje, lo que sigue queda plenamente organizado desde el punto de vista de ese último, perdiéndose la mirada que antes nos aproximó a él. En efecto, el personaje masculino descubre repentinamente vacía la silla situada frente a él, desde la que apostaba otro jugador cuyas tácticas consignas seguía con la fidelidad del supersticioso. Entonces, el terror parece apoderarse de su cuerpo, la duda se traslada a sus manos; se lanza, por fin, a la apuesta, pero irremisiblemente pierde. Una especie de collage acelera esta intensa situación al cabo de la cual el personaje se encuentra, tras momentáneas pérdidas y ganancias, con una sola ficha entre sus manos. Estas jueguean con la ficha, la doblan, la rozan, y el jugador medita. En cámara subjetiva accedemos ahora a un tablero borroso, incierto ante su mirada. Incluso los efectos sonoros del fondo se han convertido en murmullos imprecisos que la obsesión del personaje no es capaz de descifrar y a los que no atiende. He aquí una muestra de una planificación más que aceptable para estos tiempos de desidia en el montaje.

No estará, sin embargo, de más revisar, aunque sea ligeramente, qué sucede en la novela, no tanto por prurito de comparación (la corrección del film no tiene por qué hacerse depender de su correspondencia con la novela), sino para desvelar en qué instante la retórica del film se desprende de todo aquello que le otorga, narrativa y dramáticamente, su pleno sentido, pese a haberse gestado en el mismo lugar: la adopción del punto de vista de la mujer. Esta fue introducida —relata la narradora en la novela— por su marido a las artes de contemplación de las manos y lo que sigue es el encuentro con unas singulares, unas manos que despiertan una incomprensible atracción en la mujer que ella misma en una ocasión se atreve a calificar de «impúdica». Así, esta prematura viuda evoca su entrada al casino: «Cuando entré aquella noche, pasé de largo ante dos mesas atestadas de jugadores para llegar a una tercera;

143. 24 Stunden aus dem Leben einer Frau



preparaba ya unas piezas de oro, cuando oí, en medio de aquella pausa tan tensa en que parece vibrar el silencio, aquella pausa que se produce cada vez que la bola, ya mortalmente fatigada, se bambolea entre dos números; oí, digo, frente a mí, un extraño ruido, como el crujido de articulaciones que se rompen. Me quedé estupefacta. En aquel momento vi dos manos (creo que me sobresalté), la derecha y la izquierda, como nunca había visto; dos manos convulsas, que, como animales furiosos, se acometían una a otra, dándose zarpazos y luchando entre sí de tal modo que las articulaciones de los dedos crujían con el ruido seco de una nuez cascada. Eran manos de singular belleza, extraordinariamente largas y estrechas, aunque al mismo tiempo provistas de sólida musculatura, muy blancas, con las uñas pálidas y las puntas de los dedos finamente redondeadas. Yo las hubiera contemplado durante toda la noche (me sentía maravillada de aquellas manos extraordinarias, únicas); pero lo que especialmente me impresionó fue aquel frenesí, aquella expresión locamente apasionada y aquella manera de luchar una con otra. En seguida adiviné que me hallaba ante un hombre abrumado que contenía todo su sufrimiento con la punta de los dedos para no dejarse aniquilar por él. Y en aquel instante..., en el instante preciso en que la bolita fue a caer con un ruido seco en la casilla y el croupier cantaba el número..., en aquel segundo, las dos manos se separaron para abatirse aplomadas como dos bestias alcanzadas por un mismo tiro. Se abatieron ambas realmente desfallecidas, inertes, con una plástica expresión de extenuación, de desengaño, como heridas por el rayo, como una existencia que se apaga, y en forma tal, en fin, que no encuentro palabras con que expresarlo...»<sup>16</sup>

Es claro que no realizaremos, resistiendo nuestras tentaciones, análisis alguno que desborde el objetivo aquí emprendido, pero si dejamos de lado el tono «kitsch» del fragmento, muy perceptible en las comparaciones tipificadas y previsibles, la reiteración de símiles con ligeras variaciones y la apelación a una inefabilidad, sin embargo, desmentida a cada frase, nada resulta más logrado que la capacidad de dar expresión a lo ocurrido en esa sala a partir de un elemento metonímico: el movimiento de estas manos. Y nada tampoco más logrado que expresar por esta vía indirecta —acaso desconocida para la propia sujeto— aquellos mecanismos que la fascinan, la hipnotizan, despiertan en ella una voz dormida que, amparándose en la piedad, acaban por demostrar la debilidad de sus defensas e invierten como en

<sup>16</sup> Stefan Zweig: Veinticuatro horas de la vida de una mujer, Barna, Plaza y Janés, 1984, pp. 36-37, traducción de María Daniela Landa.



un sueño todos los valores morales que en su concienzuda vida se hallan a resguardo. Sea como fuere, hay que ver en este instante un desencadenante que será imparable hasta la caída de la mujer; caída de cuya reposición es sólo responsable el desprecio a que el hombre la somete. Y, así, los momentos sucesivos se caracterizan por la inconsciencia de la mujer acerca de la lógica en la que ha penetrado: inconsciencia que no impide, más bien activa, su más brutal precipitación. Son múltiples, y sumamente acertadas, las expresiones que reiteran su incomprensión ante los hechos que siguen, su entrada en el hotel, pese a que nada estaba más alejado de sus intenciones, su vertiginosa carrera tras el tren en el que siente desaparecer al tan amado extraño, su cada vez más reconocido —precisamente al hilo de la verbalización— instinto de mujer que se descubre incomprendiblemente avivado en el curso de estas veinticuatro horas...

Nada hay de ello en la opción escogida por el film. Y, pese a todo, éste, dentro de las limitaciones tan duras a que se ha sometido, persigue extraer los efectos más intensos y en ellos demuestra un buen conocimiento de los códigos del melodrama, aun cuando éstos formen parte de una batería retórica escasamente audaz. En la habitación del hotel, la mujer insiste en que el joven confíe en sí mismo y sea valeroso para afrontar su destino. Esto, cuidadosamente omitido en la novela, no deja de resultar tedioso. Pero, sorprendentemente, la pareja sella un pacto en apariencia inocente. Sus rostros se aproximan uno a otro y la imagen funde en negro. A continuación, vemos a unos hombres jugando ante la mesa de recepción del hotel. Ha debido transcurrir cierto tiempo. En el exterior, la presencia de un barrendero acaba por esclarecer el significado de la elipsis: la mañana ha llegado. Un corte nos transporta al interior. En plano entero, la señora van Roh se contempla ante el espejo. Todo ha sucedido sin explicación alguna. Y este encuentro extraño de van Roh con una imagen en la que descubre algo de sí misma antes ignorado es continuada con acierto en los planos posteriores. Su salida sigilosa del hotel tiene lugar entre multitud de espejos que le devuelven su figura, ahora sin duda desconcertante. En su dormitorio, vestida de negro, un nuevo espejo la reencuadra. Van Roh se aproxima lentamente a él tal vez interrogándole por ese secreto que siempre había desconocido. Funde en negro.

La propuesta de fuga del muchacho es inminente. De nuevo, esto sucede a diferencia de la novela. En ésta, la herida nacía del sentimiento de verse desechada como mujer y su comprensión era sólo efecto de la distancia histórica, la cual permitía a la mujer interpretar con meridiana claridad sus actos pasados. Es, empero, el final del film donde, siendo fiel al contenido temático de la novela, su concepción profunda le es más opuesta. Van Roh toma, por su cuenta, la decisión de fugarse con el muchacho, haciendo caso omiso a todo aquello que ella misma conoce a la perfección. Sin embargo, el azar decide que pierda el tren en el último momento y sus esperanzas quedan despedazadas. Acto seguido, la novela introduce un fragmento que el film, más funcional, ha elidido. Y tal vez sea uno de los segmentos más bellos y diestros de la novela pese a tratarse de un momento de transición vehiculado por el mismo lenguaje «kitsch» del conjunto: «... entonces yo..., le busqué de nuevo..., es decir, le busqué de nuevo en mí misma, tratando de revivir todos los momentos que había pasado con él... Como impulsada por una fuerza violenta, quise recorrer todos los sitios donde habíamos estado juntos el día anterior: el banco del jardín del cual le alejé arrastrándolo, la sala de juego donde le vi por primera vez, incluso aquella covacha del hotel desconocido y equívoco; deseaba revivir una vez más las horas pasadas...»<sup>17</sup>. Y, engarzando con este motivo transicional, se produce el encuentro inesperado: «Primeramente fui a la sala de juego para contemplar la mesa donde se hallaba sentado y, una vez allí, imaginarme de nuevo sus manos entre las otras. Entré: la mesa era la de la izquierda, en el segundo salón. Me parecía estar viendo aún todos sus gestos: como una sonámbula, con los ojos cerrados y las manos extendidas hubiera encontrado el sitio donde se sentaba. Bien, penetré en el salón. Y entonces..., cuando desde la puerta dirigí la mirada hacia el confuso grupo de personas..., me ocurrió algo singular: allá, precisamente en el lugar donde yo me lo imaginaba, estaba... (alucinación de la fiebre!) estaba él..., él..., exactamente como el día anterior, con los ojos fijos en la bolita, pálido como un fantasma...; pero era él..., él..., indudablemente él...»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Ibidem, pp. 92-93.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 93-94.

No cabe insistir en ese registro ya fruido del lenguaje que hemos comentado repetidamente, cada vez más patente y excesivo, pero el impacto que produce el fragmento se debe a su técnica narrativa, pues, adheridos a este punto de vista que desea únicamente revivir los fantasmas del sentimiento en el espacio, descubrimos con brutalidad aquello que destruye las evocaciones melodramáticas precisamente por su corporeización. Brillante idea que sesga de un hachazo la ensoñación femenina, que la devuelve a una mentira y aniquila el pasado sobre el que se fundó su sentimentalismo: la pérdida. La radicalidad de esta descripción, a pesar de su lenguaje, se debe a que la misma idealización melancólica de la pérdida le es denegada. No extrañará que la mujer, al lanzarse sobre el jugador, se sienta, como si de otra persona se tratara, aludida como una «cocotte», desnuda en público. El film no coloca, por contra, intensidad alguna aquí. No existe dilación ni intensidad, sólo efectismo y expresión de un terror momentáneo. He aquí, pues, los límites acaso inevitables que este film, pese a su buena factura, es incapaz de superar.

## Capítulo vigésimo: CUATRO VOCES REBELDES

### Sonidos creativos

La llegada del sonoro a Alemania en 1929 tuvo efectos notablemente menos recesivos respecto a la planificación y al montaje de los que se impusieron en los primeros años del parlante americano, entre otras cosas debido al retraso de su aparición. Ello no significa, empero, que el conjunto de los primeros films sonoros no cediera a las convenciones más estereotipadas que ya fueron analizadas en el capítulo precedente. Con todo, dos fenómenos se solapan en esta crisis del film alemán y la historiografía, en su deseo de ser didáctica en el más amplio sentido del término, tiende a confundirlos: por una parte, el nacimiento y extensión del sonoro; por otro —claro está—, el advenimiento, poco más de tres años después, del nazismo, el cual acabaría definitivamente, y por la vía rápida, con el clasicismo cinematográfico alemán. Entre estas dos fechas o, mejor, en el período que media entre una y otra, se desarrolla una etapa curiosa del cine, demasiado breve para haber sido estudiada, pero demasiado diferencial respecto a los últimos años del mudo para ser doblegada a cualquiera de las dos fechas que la circunscriben.

Cuatro films, no obstante (el número podría ampliarse sin que se vieran modificadas nuestras conclusiones), introducen una paradoja en este ambiente: por una parte, todos ellos experimentan muy activa y decididamente con el sonido, con su asincronía, con sus contrapuntos, con sus desajustes respecto a la imagen y lo hacen poniendo en marcha el conjunto de la banda sonora y no sólo la palabra y los diálogos; por otra, utilizan esta experimentación para entronizar algo de sabor antiguo, inscrito en la mejor tradición del film alemán clásico, que ya se había perdido o arrumbado (la atmósfera, el terror, la temática fantástica, la dinámica vanguardista), sin por ello tener nada de anacrónicos. Su punto de partida —el de estos cuatro films— no está, pues, definido por el sonido, ni siquiera lo sitúan en un primer plano de la factura aparente del film. Por contra, sus fuentes hunden sus raíces en temáticas y tratamientos del cine anterior weimariano, aunque —eso sí— siendo conscientes de que el trabajo con el sonido transforma la totalidad de los ingredientes de la obra y, por tanto, debe ser incorporado a la problemática general del montaje. Es de suma importancia esta distinción, precisamente porque se funda —repetimos— en la paradoja: asumir el cambio tecnológico del sonoro, respondiendo a su empleo parasitario dominante y, a un mismo tiempo, acudiendo a la reinterpretación (no confundir con mimetismo) de aquello que parecía ser impracticable con el sonido (lo fantástico, lo demoníaco, la atmósfera, el vanguardismo, etc.).

144. Der blaue Engel



Así, *Der blaue Engel*, dirigido en 1930 por el vienés afincado en U.S.A. desde muy joven Josef von Sternberg, presenta una densidad del signo y de la atmósfera insólita en este momento y casi impensable en un film sonoro, al menos según los parámetros dominantes al uso. Sus claves pueden encontrarse más de cinco años atrás, en films definidos estructuralmente por su ausencia de sonido. Y, con todo, esa atmósfera y espesor del signo reaparecen en un film sonoro, en donde —esto es lo más relevante— la contribución sonora es decisiva a la hora de construir sus claves simbólicas. *M*, por su parte, dirigido por Fritz Lang al año siguiente, utiliza al alimón las técnicas del reportaje y las líneas de fuerza de la arquitectura, pero también construye la temática del doble tan cara a los films de principios de los veinte otorgando a la elaboración sonora un valor de importancia capital. *Kuhle Wampe*, de Slatan Dudow y Bertolt Brecht, data de 1932 y se inscribe en las tendencias del cine social y melodramático de la segunda mitad de los veinte, pero introduciendo una mezcla productiva de todos los fenómenos vanguardistas en su vertiente revolucionaria (agit-prop, montaje). A todo esto se añade un uso vanguardista de las técnicas del montaje sonoro. *Das Testament des Doktor Mabuse*, realizado por Fritz Lang en 1932-1933, se sitúa justo en los límites del cine de Weimar (el film fue prohibido y en Francia se realizó otro montaje más reducido), retrocede a la construcción escénica de la demiurgia de lo demoníaco, a la temática y escenografía del doble en el marco folletinesco que dio origen al doctor Mabuse. Y, en este proceso ligado a lo fantástico, contribuye activamente o incluso es pieza articuladora la banda sonora en su conjunto, desde los diálogos a los ruidos, desde la música hasta el mismo silencio.

Vale la pena realmente analizar, en los estertores del cine weimariano, rodeadas por musicales, comedias y operetas, estas manifestaciones tan «experimentalmente arcaizantes» y también tan singulares por su propia factura. Ello no podría extrañar, pues dos de ellas están ligadas a la firma de Fritz Lang, mientras *Der blaue Engel* es el único film (y, por cierto, bastante extraño) dirigido por Josef von Sternberg en Alemania y *Kuhle Wampe* es único en toda la historia del cine por la contribución y control ejercido por Brecht en su realización. Nada, por tanto, hay en estas cuatro películas que permita suponer la existencia de una escuela o una corriente estable en la época. Pero en el interior de la sequía que impuso el sonoro son altas cimas del cine mundial.

## El silencio verbal de la atmósfera

*Der blaue Engel* es una película enteramente comprensible y analizable dentro de los cánones del film alemán, pese a representar la única obra germana de Sternberg así como su primera producción sonora. No obstante, esto no pone en entredicho su carácter excepcional antes señalado, sino que lo matiza, explicitando a un mismo tiempo la impronta de la producción. A pesar de la procedencia vienesa del director, a pesar incluso del manierismo que siempre destilaron sus imágenes, pese al notable trabajo de iluminación de que hacen gala sus producciones norteamericanas (*The Docks of New York*, de 1928, es un caso de excepcional hermosura), *Der blaue Engel* lleva la marca de Erich Pommer y U.F.A. y, en último análisis, el sello del mejor cine de Weimar. Lo que no resulta tan extraño si pensamos que las relaciones mutuas entre la producción hollywoodense y algunos artífices de los estudios alemanes eran ya muy frecuentes y elaboradas en esta época y que incluso Sternberg había realizado dos años antes otra película protagonizada por el mismo Emil Jannings: *The Last Command*, 1928. Por su parte, Pommer ya era un diestro y perfecto conocedor del film norteamericano y también consciente de aquello que Alemania podía dar de diferencial a sus productos.

Pues bien, algo nos sorprende en el sonido de *Der blaue Engel* desde la primera visión: da la sensación de que la continuidad de las imágenes, el montaje, los *raccords* sobre los mismos espacios estuvieran demasiado cercanos a una concepción muda del cine. En efecto, los silencios son muy marcados, las entradas y salidas de los personajes poseen en ocasiones esa mediación de los campos vacíos que nos recuerda el montaje mudo, el ritmo de la interpretación de Jannings, tan apoyada, no dista mucho de sus formas anteriores, la cuidadosa escenografía, apretada siempre, de la imagen, a menudo retorcida en los exteriores de estudio... No se trata únicamente de que la imagen esté o no elaborada en su arquitectura escénica, sino que el sonido tampoco suele invadir estas imágenes y ello crea, a los ojos del habituado a consumir películas sonoras, una suerte de vacío o incertidumbre. A menudo ha sido resuelto esto achacando al film un primitivismo sonoro.

Pero nada hay de exacto en este dictamen. Si observamos un poco más de cerca, descubriremos que nuestra extrañeza responde a que el sonido no está tratado en el film según el patrón dominante, éste que hace girar toda la banda sonora en torno al diálogo y a la voz humana. Hay, desde luego, efectivos resabios del montaje mudo en el film, pero es necesario insistir en que la identificación entre sonido y diálogo no es en absoluto la única forma de trabajar y articular el sonido en *Der blaue Engel*. Y es que éste incorpora todos los requisitos posibles de la banda sonora —diálogos, ruidos, música—, siempre en función de otros objetivos presentes en la imagen. No hay actitud parasitaria del sonido, pero tampoco voluntario contraste vanguardista por «shock» entre la imagen y el sonido, sino utilización de toda la gama del sonido para elaborar el dispositivo trágico del film. Veamos, para empezar, cómo hay separación, asincronía y, por tanto, consciencia del nuevo material sonoro.

Un plano general muestra los techos de la ciudad. La imagen, compacta como en muchas formaciones expresionistas ya antiguas, da paso a otra de la calle donde, muy de mañana, las gentes comienzan su labor. También aquí la estilización parece muy lejos de las últimas imágenes de corte realista a que nos acostumbraron los últimos años. Con todo, desde el plano inicial, advertimos un efecto sonoro que no cesa: el cacareo de unas gallinas. Y, a partir del tercer plano del film, las indicaciones sonoras cobran un especial protagonismo. Ya no se trata de asincronías, sino que el despertar de la ciudad viene dado por estas indicaciones sonoras: una persiana que se abre, el agua de un cubo que una mujer lanza contra un escapate donde se anuncia la cabaretista Lola-Lola, los pasos de un niño que corre por las escaleras para ir al colegio, una campanilla, golpes sobre la puerta... En toda esta sucesión ha habido algo muy curioso: los distintos sonidos han servido para operar un cambio de focalización narrativa. Así pues, si el comienzo tiene lugar en la calle, hemos penetrado sin casi percibirlo en casa del profesor Immanuel Rath.

En el resto de la película tales efectos ligeramente asincrónicos y dinamizadores de la narración serán muy frecuentes y es notorio que sirven a menudo para flexibilizar las cate-

gorías narrativas. Con todo, es cierto que existe una concepción algo primitiva del sonido en un aspecto: su volumen. En efecto, la película es capaz de concebir la asincronía sonora, las diferencias de procedencia de la voz y del sonido en general, pero sólo admite, con una ingenuidad que haría hoy sonreír, dos extremos: o bien el sonido off es perceptible en la banda sonora o bien no lo es en absoluto. Las gradaciones del mismo no son, por tanto, atendidas. En una ocasión, Rath abre las ventanas de la clase que dan al patio y nuestros oídos se deleitan con un cántico infantil entonado fuera de campo. Pero cuando el profesor vuelve a cerrar las ventanas las voces desaparecen por completo sin dejar rastro. Igualmente funcionan las secuencias que se desarrollan en el camerino de Lola-Lola, por otra parte, de modo sistemático. Ya que dicho camerino se halla contiguo al cabaret, el trasiego permanente mantiene alternativamente abierta y cerrada la puerta. Las canciones entonadas desde el salón pasan, entonces, de ser oídas como si ante el mismísimo escenario nos hubiésemos colocado al silencio de fondo más completo. La sistematicidad con que se repite este recurso, de secuencia en secuencia, es fiel muestra de los límites en los que se mueve el fenómeno sonoro en este momento histórico.

Hasta aquí, el juego de asincronías, cierta ingenuidad del sonido y también ciertos hallazgos meritorios cuya enumeración podría, por cierto, hacerse bastante más prolija. Es claro, sin embargo, que lo importante del film no radica en lo que acabamos de describir. Para penetrar su más profundo valor habremos de volver nuestra mirada, como si aquello no estuviera perdido en la noche de los tiempos, a la densidad del signo visual, a la atmósfera y al hermetismo. Y, desde este retroceso, deberemos preguntarnos cómo se entrecruza el sonido con este universo.

## Espesor del signo y contribución sonora

Regresemos al principio. El profesor Rath despierta de buena mañana y toma su desayuno. Silba un fragmento del estribillo de moda *Annechen von Tharau*. Un pajarillo no responde desde su jaula, como el anciano preveía. Al mirar hacia él, lo descubre muerto<sup>1</sup>. Hombre ordenado, estricto, puntual... un objeto ilustra su condición: el carillón del reloj del colegio que entona unas notas de un aria de Mozart poco antes de dar las ocho campanadas. La imagen muestra, pues, este reloj de cuyo interior salen para desfilarse figuras caprichosas. «Puntualmente — parece sugerir esta imagen, en imperfecto de indicativo — el profesor Immanuel Rath acudía a sus clases». Económico como signo, preciso en cuanto define por contagio al personaje, también es flexible desde el punto de vista narrativo, pues permite operar el salto del hogar a la escuela, espacios situados realmente a una considerable distancia, como luego sabremos. Pero el sentido de este signo no se agota en manera alguna aquí, ya que su aparición y economía serían imposibles sin la cuidadosa intervención sonora. El signo, pues, consta de dos componentes materiales — uno visual y otro sonoro —, los cuales construyen su densidad. El sonido se ha incorporado, en suma, activamente a la economía del símbolo.

Ahora bien ¿por qué hablamos de signo espeso? Porque, una vez hallada su funcionalidad, el relato va a servirse de él para disponerlo como isotopía y fortalecer así sus recurrentes estructurales. Durante la noche, Rath acude a «El ángel azul» a fin de poner en vereda a sus escolares y, a la mañana siguiente, el signo del carillón vuelve a repetirse sirviendo para encadenar la salida de casa con la llegada al colegio. Tal reiteración señala en la economía narrativa del film una rutina, una constante que se resquebrajará en seguida. El siguiente despertar de Rath presenta un paisaje muy distinto. Su casera emite los mismos efectos sonoros: llama a su puerta, anuncia el desayuno, incluso abre la puerta y comprueba que todo se halla intacto, lecho, sábanas, camisón. Nadie ha dormido allí. En otro lugar, el profesor despierta con una muñeca entre los brazos. Una voz en off se deja oír entonces: «El desayuno, profesor». Es una voz joven: la cabaretera Lola-Lola (Marlene Dietrich) con

<sup>1</sup> Otro pajarillo cantará junto al lecho de Marlene Dietrich cuando el profesor pase su primera noche allí. Como se verá más adelante, es ésta una recurrencia que condensa la estructura poética del film y, al mismo tiempo, lo hace con el apoyo activo del sonido. Por el momento, este pajarillo muerto es también una premonición, un signo fatídico incrustado en un universo todavía cotidiano y rutinario.



145. Der blaue Engel

quien ha pasado la noche. Retengamos la coincidencia y la diferencia, pues ambas pertenecen al ámbito sonoro: la misma frase, pero una voz distinta a la de todos los días. En esta disociación de las fuentes sonoras que implica a su vez conflicto entre los espacios aparece puesta en un brete la cotidianidad construida con tanto esfuerzo. Mientras la nueva pareja toma su desayuno, una campanadas suenan; no hay ahora imagen alguna del reloj, porque de hecho sería innecesaria. Sabemos —las estrategias del film nos lo han enseñado— que esas campanadas no pueden marcar más que la hora decisiva desde un punto de vista narrativo: aquella en la que el profesor acostumbraba a presentarse en la escuela. También aquí el equilibrio del signo se ha quebrado. Las campanadas cesan de sonar en el interior de la clase, en el colegio, donde los alumnos, envalentonados por la caída de su maestro, dibujan imágenes jocosas e infamantes sobre él. Un *raccord* sonoro, de nuevo, ha invisibilizado el salto espacial<sup>2</sup>.

## El tiempo y la fatalidad

Una historia banal transformada en una minuciosa tragedia, densa por los signos que en ella se esparcen y recuperan. Todo obtiene una continuidad, una rigurosa explotación. Diríase que cada signo nace para estructurar mejor el relato, circunscribiéndolo por todas partes: ese payaso que Jannings se tropieza varias veces, una de ellas en total decadencia, que lo mira cara a cara sin decir palabra, va a convertirse en su espejo premonitorio, ese pajarillo al que ya hemos aludido, esa sirena que suena en el puerto, cerca de «El ángel azul», esas canciones que refieren un enigma que los personajes no saben leer...

El profesor y la cabaretera han contraído matrimonio. En una habitación vemos a Rath paseando feliz. Lola se cambia detrás de una cortina que permite ver su silueta. La muchacha, entonces, pide un maletín. El anciano lo coge con tanta velocidad que deja caer al suelo multitud de fotos de Lola. Su decisión, su torpeza y, en seguida, un rasgo de honor: «Mientras yo tenga un centavo no se venderán estas postales». La muchacha replica: «Más vale recogerlas: nunca se sabe». Funde en negro y cuando vuelve a abrir nos encontramos ante un plano medio corto de Rath, lateral, sentado a una mesa. Justo frente a él, un enorme cartel

<sup>2</sup> Esta reacción inmediata expresa el desinterés por determinados mecanismos verosímiles. Es importante resaltar el contraste entre la minuciosa elaboración del tiempo en el sentido de tornarlo vivible y la abstracción que apunta a una atmósfera donde sólo lo absoluto parece ser considerado.

anuncia a Lola-Loa. Fuma un cigarrillo mientras, en off, su joven esposa interpreta la canción *Nimm dich in acht vor blonden Frau'n*. Sus lentes están caídas, sus cabellos y barba desordenados, su aspecto da la impresión de haber envejecido años desde el plano anterior. Con gesto de agotamiento moral, extrae de su bolsillo varias fotos de Lola, las dispone en una bandejita y, al acabar de sonar la canción, las va mostrando a los clientes para venderlas. La degradación —la primera, porque habrá más— ha sido planteada en una dura imagen y ello porque la minuciosa descripción del tiempo en que Rath ejerció en la escuela da paso ahora a una no menos minuciosa por escueta y radical imagen de la caída. Para que ésta sea efectiva debe fundarse en un vacío del tiempo, en una cruda elipsis: el proceso no cuenta, sólo la brutalidad del resultado.

Y casi lindando con estas imágenes, un segundo cedazo tumba al personaje para siempre: un vuelco del tiempo, una seca segunda elipsis, despiadada e irreversible. El tiempo del relato encuentra a su paso la vejez y ésta no es más que su vivencia trágica. Rath se ha convertido —las imágenes anteriores ya lo insinuaban— en un subalterno degradado de Lola. Nada queda ya del antiguo profesor. Tanto es así que éste vive de su joven mujer y con pasmosa humildad le pone las medias, vende sus fotos entre los clientes. Lola le pide las tenazas para el pelo. Rath se las acerca ante el espejo. Están demasiado calientes. Entonces, el hombre se dirige a un calendario y arranca una hojita en la que podemos leer la fecha del 27. El papel comienza a arder por el contacto con las tenazas. Rath sopla a fin de apagarla y desgarrará una nueva hoja con el número 28. En primer plano, el calendario y las pinzas. Tres encadenados se suceden y desde un 29 de diciembre de 1925 pasamos, a través de muchos saltos, a 1929, cuatro años más tarde. Ahora la escena ha cambiado. Nos hallamos ante otro espejo. en él se refleja un rostro entristecido, consumido, que se maquilla mecánicamente. Es Rath vestido de payaso. Este hermosísimo y tan intenso salto nos coloca por su descarnamiento, sin más detalles, ante la imagen más dolorosa de la caída: una caída tan profunda que no deja la huella esperada en el cuerpo, sino que lo encubre, produce la simulación, la risa, la obscena exhibición de aquello que ha sido vivido como fatalidad. En ese instante, resultado de dos desvanecimientos del tiempo, logrados por dos rotundas elipsis, la degradación está presta a convertirse en sádico espectáculo y el mismo melodrama, tan explícito en estas imágenes, da paso a una escenificación de la tragedia que lo desborda para siempre. El antiguo profesor encabeza un reparto que regresa al cabaret «El ángel azul», el lugar donde se gestó —ahora Rath lo siente en lo más profundo de su ser— su desgracia. Su sufrimiento es, no obstante, callado.

Y también aquí, en los lindes de la tragedia, un efecto sonoro es la clave desgarradora. Es difícil dar cuenta de la brutalidad de estas imágenes. El anciano profesor ha sido transformado en la atracción —ironías del destino— de la troupe. Pero sólo lo es porque se presenta en la ciudad donde ejerció con tesón y meticulosidad, durante tal vez casi treinta años, de profesor en la escuela. Ahora sólo es un payaso que convoca la curiosidad y el sadismo. Las entradas se han agotado. Los carteles lo anuncian en mejor lugar todavía que la propia estrella Lola-Lola. Pero las imágenes añaden a esto su tono trágico. Inerte, sin habla, Jannings, que vanamente se había negado por un momento a volver a su ciudad natal, se deja maquillar. Con minucia, los personajes aluden a sus atributos postizos —el cuello, la nariz, el disfraz— al tiempo que lo van aderezando para su éxito. Un conquistador persigue a su mujer con el visible agrado de ésta. Una desdeñosa mirada de la espléndida Marlene, tal vez la mujer que mejor supo desdeñar, nos enseña con la maestría de la condensación que esta infidelidad no sucede por vez primera, que, tal vez, ya se ha transformado en norma. La pareja sube con sus copas a cuestras por la escalera de caracol. Sólo sus risas se dejan oír. Son éstos un efecto sonoro que cobra sentido en relación a la humillación que añaden a este individuo sin capacidad de reacción, que permanece inmóvil. Empujado por ellas, Rath se levanta de su silla, vestido de payaso, intenta negarse a actuar, pero su voluntad es tan débil como su anciano y ajado cuerpo. Sale, pues, al escenario entre las risas de sus antiguos alumnos.

La figura que encarna es un cruel matiz del payaso: el tonto. Las humillaciones comienzan: todo ha sido exquisitamente preparado para rebajar su imagen, para devastar incluso el



recuerdo, para allanar aquellos años, ahora sentidos como gloriosos, en los que la desgracia no había caído aún sobre él. Alusiones a su cabeza vacía, huevos escalfados en su rostro, todos los gestos estereotipados en las escenas de los payasos cobran aquí un valor trágico. Y, en medio del clamor sonoro, del caos originado por las carcajadas, gritos, silbidos y la voz insultante de su partenaire en la escena, un silencio que condensa el drama: un hombre incapaz de hablar, privado de los atributos humanos más elementales. Y, por si fuera poco, más allá de las bambalinas, un hombre más joven acecha a su mujer con el claro consentimiento de ésta. Una petición sonora se le formula: que cacaree como una gallina. Y Rath, privado del habla, muy cerca de la explosión, no es capaz de reaccionar, apenas consigue moverse si no es mecánicamente hacia afuera del escenario. La pareja se besa, la demanda se reitera. Rath, entonces, lanza un grito desgarrador que hiela la sangre de los asistentes, un kikiriki animal, no el canto solicitado, farsesco, sino un aullido en los límites de lo humano. Su cuerpo se agita y el delirio prende en él, primero ante la incompreensión, y, más tarde, el terror de los que le rodean. Un alarido que evoca —de nuevo la tragedia de las repeticiones que espesan los signos de la película— aquel primer canto de la boda, aquel gracioso kikiriki feliz, primer acto de humor de Rath, tal vez en toda su vida. He aquí cómo el sonido se impone: no es la palabra ni tan sólo el ruido, es un grito trágico, el único posible cuando el habla se ha roto, un desgarrador resumen y resultado.

Y también aquí todo alcanza un nuevo sentido. Rath se desliza ahora, recobrada la calma, por la puerta del camerino. En el fondo sonoro, se escucha el tema musical que tantas veces interpretara Lola —*Ich bin von Kopf bis Fuss...*—, el cual adquiere todos los tintes de la fatalidad, pues apunta a un mensaje cifrado que él no supo oír<sup>3</sup>. Rath, pues, abandona el local y recorre las callejuelas retorcidas y compactas de su ciudad. Como antaño, la sirena de un barco saluda su paso. Su cuerpo, como un día el mismo actor representó en *Der letzte Mann*, se encuentra literalmente inclinado. El camino que le vimos recorrer en otro tiempo ha sido ahora invertido. A su llegada al colegio, la linterna de un guardián nocturno destaca un haz de luz en medio de la completa oscuridad circundante y, de nuevo, nos recuerda —casi es un paralelismo exacto— el citado film de Murnau. Cuando el guardián entra en clase, descubre un cuerpo amarrado a la mesa del profesor. El haz de luz apunta entonces a este grueso cuerpo. Su mano agarrada al escritorio en un postrer gesto de amor y recuperación. La estancia vacía. Un travelling se desplaza, como sucedió el día de su degradación, hacia atrás por este espacio. El cuerpo inerte domina esta sala desierta y el reloj, ahora ya sin carillón, empieza a dar las doce campanadas. Una vez más, la postrera, todos los densos signos se recuerdan, convergen, son llamados a esta cita con la muerte y su dimensión visual y sonora le confiere una inesperada intensidad<sup>4</sup>.

## El rigor multiplicado de M

Conocida es la anécdota que acompaña a la realización de M. Según relata Lotte H. Eisner, Lang deseaba utilizar unos estudios para el rodaje de un film cuyo título sería *Mörder unter uns*. El director del estudio se negó en redondo mostrando una incompreensible y desmesurada ira y sugiriéndole al mismo tiempo que se abstuviera de realizar la película. ¿Qué hay de malo —se preguntaba Lang— en rodar un film sobre un asesino de niñas? Este era el equívoco: tras la solapa del director del estudio lucía la insignia del partido nacionalsocialista y el título elegido —«Asesinos entre nosotros»— parecía en este crítico momento de la Alemania prenatal, una alusión demasiado directa al ascendente partido encabezado por Hitler. Nada de eso, por supuesto, había en el proyecto de Lang: el film relataba la historia de un psicópata conocido como el «vampiro de Düsseldorf».

M, pues éste fue su título, presenta una impresionante gama de valores difícilmente categorizables, así como una heterogeneidad de técnicas narrativas y documentales que complican seriamente la tarea de análisis. Existe, en primer lugar, una referencia nuclear a la temática del doble en la esquizofrenia del asesino, que recuerda algunas fórmulas del primer cine de Weimar; sin embargo, la base de su tratamiento ha sido completamente transfor-

<sup>3</sup> Esta famosísima canción interpretada por Lola-Lola dice lo siguiente: «*Ich bin von Kopf bis Fuss / auf Liebe eingestellt / Denn das ist meine Welt / und sonst gar nichts! / Das ist, was soll ich machen, meine Natur / Ich kann halt lieben nur / und sonst gar nichts / Männer umschwir'n / mich wie Motten um das Licht / Und wenn sie verbrennen / ja dafür kann ich nicht!*». (¡Es-toy hecha para el amor de pies a cabeza! Ese es mi mundo y no otro. ¿Qué le voy a hacer? Así soy yo. Sólo sé amar y nada más. Los hombres me rodean como las mariposas a la luz. Y si se queman ¿qué puedo yo hacer?)

<sup>4</sup> La funcionalidad y condensación que presenta todo signo es realmente impresionante. El propio Heinrich Mann, autor de la novela *Professor Unrat* que sirvió de base al guión de *Der blaue Engel*, por hecho raro en la historia de las adaptaciones— su entusiasmo cuando tuvo ocasión de ver una copia de trabajo del film. Dice: «Cuando Erich Pommer me trajo a Niza una copia de trabajo de *Der blaue Engel*, por adelantado, me había puesto frente a la película en estado de neutralidad benévola. Comenzó la proyección e, inmediatamente, me sentí arrastrado por esa estricta materialización de tantos recuerdos le-



146. Der blaue Engel

janos. Cuando se fundió la última visión de Unrat, muerto, atornillado en su pupitre, volví a encontrar intacto todo un pasado que los años parecían haber borrado» («Entrevista con Heinrich Mann» en *Contracampo* 22, junio-julio 1981, pp. 29-30).

<sup>5</sup> El lector que ha repasado nuestros planteamientos respecto al virtuosismo narrativo y al tratamiento del tiempo de la ficción en algunos films de Lang, así como su escisión en relación con otras películas del mismo autor marcadas por un exceso iconográfico, hallará en *M* una insólita prueba de maestría que da la impresión de contradecir la fractura anterior.

mada. Todo lo que remitía en los films demoníacos a la lógica del pensamiento primitivo, al discurso delirante y a la inspiración romántico-fantástica, aparece aquí teñido de una inesperada materialidad realista, casi documental por momentos. En segundo lugar, su despliegue de las técnicas de reportaje lo emparentan con algunas muestras del cine de montaje examinadas en capítulos precedentes. Procedimientos de collage en la imagen se unen a compresiones temporales muy fuertes a través de la voz en off hasta el punto de ofrecer una nueva cobertura sintética a algunos procedimientos empleados en *Spione*. En tercer lugar, *M* investiga activamente todos estos recursos combinándolos con asincronías entre la imagen y el sonido que se ejercitan en todo el abanico de registros sonoros. Puede afirmarse incluso que la película se comporta de un modo sumamente audaz en la experimentación sonora, mientras, paradójicamente, dicha experimentación no es exhibida, sino que permanece a la sombra gracias a su enorme funcionalidad. Ahora bien, las conexiones anteriores van acompañadas de notables diferencias respecto a las fuentes de que parten, porque no se trata aquí ni de escisión siniestra del relato ni de uso de técnicas periodísticas del collage ni, sin ninguna duda, tampoco de experimentalismos vanguardista. Justamente nos hallamos ante uno de los films más sintéticos y menos virtuosos, es decir, menos aparentes, de la historia del cine. Todos los valores anteriores se supeditan, pues, a una lógica narrativa que nada debe a los orígenes de donde habían sido extraídos sus procedimientos concretos<sup>5</sup>.

Examinemos, a tenor de lo dicho, cómo funcionan en *M* dos procedimientos —las técnicas de reportaje y el encadenamiento intersecuencial— que protagonizaron con anterioridad lógicas discursivas examinadas en otros capítulos. Apenas comenzado el film, extendida la psicosis del asesino, el ministro del interior se pone en contacto telefónico con el prefecto de policía exigiéndole cuentas por la impotencia del cuerpo policial para resolver este enigma que está aterrorizando a la población mientras el criminal dirige impunemente cartas a la opinión pública. El prefecto se excusa y comienza una relación de la investigación emprendida, que acaba por convertirse en una ordenada exposición de los métodos utilizados por la policía para identificar las huellas y seguir los escasos rastros que posee. Animadas por la voz en off del prefecto, las imágenes van sucediéndose a modo de ilustraciones de su discurso. Una nueva interpelación del ministro permite continuar la exposición dirigida

ahora a explicar los pasos seguidos por los agentes desde el lugar del delito hasta la progresiva ampliación de sus radios de acción. Señales circulares en un mapa, imágenes de las pesquisas por un bosque, primeros planos de los envoltorios de caramelos, constituyen una sucesión de planos sin continuidad espacial alguna y cuya inscripción en la cadena discursiva es abrochada por la voz del prefecto. Lo que llama, no obstante, la atención es que el film utiliza estas técnicas de reportaje tan semejantes a un primitivo collage para rentabilizarlas en una operación narrativa de depurada economía para sintetizar una larga exposición<sup>6</sup>. Si se compara este empleo con el de las imágenes en cascada de Spione, se advertirá la función sintetizadora del sonido frente al virtuosismo del film anterior.

Algo igualmente llamativo sucede con la relación intersecuencial. Son muy frecuentes las recurrencias o rimas que unen por alusión sonora o icónica distintas secuencias y ello ocurre con especial intensidad en el cuerpo central del film, el que trata de las discusiones en que se hallan implicados los dos grupos que pugnan por perseguir al asesino. En efecto, la policía se encuentra confundida porque sus pesquisas no dan fruto alguno; sin embargo, sus frecuentes redadas en los locales nocturnos regentados por el hampa ponen en peligro la seguridad de las organizaciones del submundo que ven sus intereses seriamente amenazados. Así pues, dos grupos de personajes, de pelaje e intención distinta, coinciden en el deseo de eliminar al psicópata: por una parte, la policía, con su aparato oficial de fuerzas y sus artes ya expresas en el collage anterior; por otra, el hampa, con un imprevisible ejército de mendigos, ciegos, etc., que conocen palmo a palmo cada uno de los rincones de la ciudad. Sentados en torno a sendas mesas, las reuniones de estos dos grupos de personajes se vehiculan por medio de un montaje paralelo. Entre el humo denso, los debates se suceden y superponen hasta que no existe apenas diferencia entre ambos círculos de individuos. Fragmentos de estas secuencias se encadenan por *raccords* de movimientos entre unos y otros, otros por medio de preguntas y respuestas, semejanzas de gestos, identidad de palabras o frases, hasta el punto de que el espectador llega a confundirse con frecuencia. Bajo una apariencia sencillísima se encubre una complejidad enorme, pues el montaje paralelo va unido al *raccord* intersecuencial. Así el virtuosismo que definía algunos folletines del propio Lang aparece aquí más encubierto por su doble rentabilidad. Suturando los distintos espacios, se consigue la paradoja de tornar casi imperceptibles los saltos y, al propio tiempo, establecer las identidades entre ambos grupos. Así pues, un procedimiento de tan brillante disposición es resuelto de la manera más depurada, sin virtuosismos de ningún tipo, y también sin proclamaciones demasiado vistosas. Ello permite, y esto es sin duda su valor principal, acelerar el relato y crear conexiones internas subterráneas al mismo tiempo que se justifica un montaje paralelo prácticamente invisible. Paradojas de la visibilidad.

## Sonido y ausencia, imagen y presencia

La primera secuencia de *M* podría contarse sin duda alguna entre las más brillantes y, al tiempo, depuradas de toda la historia del cine. Todos los componenetes de la imagen se encuentran en acción, interactuando, tanto en la plástica de cada imagen como en la sucesión y entramado del conjunto. Pero también el sonido, este invitado de honor de nuestro capítulo, se halla aquí en marcha activa, a veces en contraste con los componenetes de la imagen y otras dibujando enrevesadas relaciones con ellos. No se trata, por tanto, tan sólo de un logrado efecto de contraste o colisión entre los elementos de la imagen y los del sonido, sino de una operación plena de escritura, en donde ningún procedimiento está fosilizado o permanece parasitario.

Pantalla en negro sostenida durante algunos segundos después de desfilar los títulos de crédito. Antes de que aparezca ninguna imagen, un efecto sonoro irrumpe invadiendo este espacio todavía neutro. Es una cantinela entonada por la voz de una niña. Se trata de uno de esos sononetes que sirven para que los participantes de un corro vayan excluyéndose al jugar al escondite o cualquier otro entretenimiento infantil. Y, sólo unos segundos más tarde, la imagen se abre, en picado, sobre un círculo formado por niñas, mientras la

El sonido es para Lang —así parece— un factor de homogeneización de la estructura, pese a que su utilización es muy rica y variada.

<sup>6</sup> Esto se sitúa, por una parte, en un lugar opuesto a la *clipsis*, por cuanto decide no omitir nada; pero, por otra, regula una relación temporal mucho más compleja, dado que, al resumir y jerarquizar los núcleos de las pesquisas, trabaja a su vez con distintas *clipsis*. Lo significativo radica en que la palabra se conviente en el eje vertebrador de este complejo sistema enunciativo.



147. M

que canturrea va desplazándose y describiendo un trayecto también circular. Ahora bien, si escuchamos atentamente la cancioncilla, descubriremos que, tras su apariencia inocente, se perfila algo realmente siniestro para una mirada adulta: y es que su letra alude al llamado «vampiro» que asesina a las niñas. La fuerza del canto procede, pues, de la denominación inocente de lo que produce el terror en quien habla. Y éste es uno de los nombres de lo perverso. Entonces, un movimiento de cámara transforma el picado en un contrapicado y apunta a un balcón situado justo arriba. Una mujer sale a tender la ropa y recrimina, presa de un escalofrío, a las niñas exigiéndoles que dejen de cantar esa tonadilla. La mujer abandona la imagen y, ya fuera de campo, la voz de la misma niña, haciendo caso omiso de la advertencia, prosigue su sonsonete. Un solo plano y, sin virtuosismos ni proclamas espectaculares, el drama ha sido planteado en toda su intensidad.

La cámara nos transporta a continuación al interior de una escalera donde la misma mujer hace sonar un timbre. Otra señora —Frau Beckmann— abre la puerta e intercambia con ella algún preocupado comentario sobre el asesino. Nada demasiado explícito, tan sólo una referencia: «Mientras se las oiga cantar, al menos una tiene la seguridad de que están vivas». Un corte de 180°, esa figura del montaje tan querida por Lang que, sin embargo, no es un contracampo, nos sitúa en el interior de la casa, adelantándonos ligeramente al movimiento de Frau Beckmann y, acto seguido, la cámara sigue al personaje hasta el fregadero. El sonido del cucú marca la hora: las doce de la mañana. Esta indicación sonora motiva un primer plano del reloj y, justo después, una extraña suspensión del gesto de Frau Beckmann. Con el apoyo de esta señal horaria, la imagen nos transporta a otro cuadro inmóvil: la puerta de un colegio donde muchos padres esperan a sus hijas. Una relación causa/efecto ha permitido consumir el salto. Una niña intenta cruzar la calle. Por sutilísima rima vemos un cartel de tráfico que indica la cercanía del colegio mientras un guardia se apresta a ayudarla a atravesar la calzada. Corte: Frau Beckmann continúa esperando en su habitación. Nuevo corte a la pequeña que avanza hacia la derecha botando un balón contra el suelo. Luego, se detiene ante un poste y lanza contra él la pelota. La cámara la abandona y, siguiendo el trayecto del balón, asciende lentamente hasta encuadrar un cartel que alerta sobre el misterioso asesino: el mismo —claro— del que hablaban las niñas con inocencia en su canción, el mismo al que se referían aterrorizadas las madres. En apenas unos instantes y por tres canales distintos —la canción, el diálogo y la imagen de la escritura— nos ha sido posible engarzar el peligro narrativo y la intensidad o indiferencia con que lo vive la sociedad. Y es un movimiento de la mirada, un sutil desplazamiento que rebasa a la niña hasta entonces focalizada, lo que ofrece al espectador la posibilidad de conectar las distintas informaciones y entrar de lleno en el nudo dramático del relato.

Nos hemos detenido, recordemos, en este primer plano del cartel. Por la izquierda del encuadre, el balón de la niña entra y sale alternativamente de la imagen, designando el fuera de campo que ella ocupa. Mientras el espectador toma en consideración estos dos datos —la presencia metonímica de la niña actualizada a cada instante y la advertencia del peligro— genera él mismo, por conexión de ambas indicaciones, la indefensión en que se encuentra esta escolar que permanece ajena al cartel. Y, entonces, una sombra penetra en campo por la derecha y se proyecta deformada sobre el pasquín, como firmando con su presencia el interrogante abierto en él. Antes de que veamos a esta sombra dirigirse hacia el lado opuesto de la imagen, balón y sombra comparten el encuadre. Ambos se revelan emanaciones de los dos espacios que van a entrar en litigio y anuncian, además, la inminencia del peligro que se cierne sobre la niña. Lo importante es que lo hacen, en primer lugar, proyectándose sobre una superficie controlada por la sola mirada del espectador y, por tanto, exigiéndole a él el trabajo de coordinar los datos; pero, además, presentan con sutileza dos figuras retóricas complementarias: la metonimia de la niña, ya comentada, y la metáfora de la sombra en el asesino. Metáfora ésta especialmente densa, porque iconográficamente ocupa el lugar del pasquín en el que se da cuenta de sus actos, pero metáfora también del doble por cuanto las acciones de este individuo escapan a su conciencia, se realizan en un terreno inaccesible a su control y, por tanto, hablan de su desdoblamiento. Sólo entonces una palabra es pronunciada con una voz neutral y simulada, pero operando en la imagen el centramiento necesario para que el relato avance: «Tienes un bonito balón. ¿Cómo te llamas?». Una voz infantil responde: «Elsie Beckmann». Puede verse que en el relato de este encuentro la más compleja red significativa se ha puesto al servicio de un dispositivo ultrasintético organizado en un solo plano.

A continuación, volvemos junto a Frau Becker. El reloj marca ya las doce y veinte. El ruido de unos pasos en la escalera —nuevamente una indicación sonora— le hace precipitarse al exterior. Adelantándose a su movimiento, la cámara se coloca al pie de la escalera por donde los ruidosos pasos de unas niñas ascienden. Sin embargo, Elsie no está entre ellas. Corte a otro lugar donde obtenemos respuesta al interrogante anterior: un picado sobre un ciego que vende globos: un individuo, de espaldas, junto a la niña. Ningún diálogo, ningún ruido, sólo el ingenuo agradecimiento de ella por el regalo. Pero, ahora caemos en la cuenta, la

cámara —con la precisión con que sabe hacerlo Lang— se encuentra extrañamente elevada, enfocando frontalmente la escena a la altura de unos globitos que representan caprichosos y siempre siniestros rostros infantiles. La imagen, entonces, acoge un nuevo tema sonoro que incrementa su densidad: un silbido salido de labios del asesino entona una melodía de Grieg, espléndida por la distribución rítmica de sus acentos. Dicha melodía, que ya oímos con anterioridad mientras desfilaban los títulos de crédito, se convertirá en leit-motiv de la película. Un nuevo gesto tenemos ante nosotros de cómo una imagen de aparente transparencia se encuentra hasta tal punto tensada de escritura.

Frau Beckmann sigue cada vez más impaciente. Suena el timbre y la mujer vuelve a abanzarse sobre la puerta, pero su desengaño es inmediato: es el cartero que reparte el folletín semanal. Y he aquí que da comienzo el encadenamiento metonímico de la secuencia. Todo el trayecto hasta este momento ha sido planteado alrededor de una ausencia —la de la niña— y ésta va a ser expresada por la combinación de dos indicaciones, una sonora y otra visual. La madre, inquieta por la ya dramática tardanza de su hija, se asoma al hueco de la escalera. Un plano subjetivo en picado acusadísimo nos muestra la escalera desierta —un campo vacío—. Y sobre ese agujero de la imagen se inscribe una voz, una llamada: «Elsie!». Una llamada privada quizá de su valor narrativo y que, no obstante, acentúa todavía más la ausencia sobre la que aparece. Es muy interesante reflexionar de nuevo sobre la intensidad de los significantes puestos en juego, pues en el mismo plano tenemos expresada la pregunta —una llamada— y la respuesta —una ausencia—. Pero, además, ahora descubrimos que Lang ha escogido para representar esa ausencia narrativa un parámetro de la imagen capaz de hablar de ella: el campo vacío. ¿Qué mejor manera para expresar esta dramática ausencia de la niña que una imagen desierta? Y, como veremos en seguida, el parámetro sólo ha sido enunciado: pronto será continuado rigurosamente.

El reloj marca la una y quince minutos. Frau Beckmann abre la ventana y vuelve a gritar el nombre de su hija. Pero ahora, inesperadamente, la imagen nos devuelve al hueco vacío de la escalera en un picado muy acusado. Ya no es —téngalo en cuenta el lector— la mirada de Frau Beckmann la que justifica este plano; es su llamada la que desencadena este desplazamiento. Y ello significa que la escisión entre la llamada y el campo vacío subraya el intenso dramatismo de la ausencia o, aún mejor, la lejanía respecto a quien llama. Por esto, las llamadas, los nombres pronunciados en distintas tonalidades irán perdiendo a lo largo de los campos vacíos siguientes su cualidad concreta de llamada para transformarse en testimonio de una ausencia que va abarcando más y más lugares. Testimonio —decimos— de una ausencia que tiene su corolario en nuevos y desolados campos vacíos: un tendedero de ropa donde se agitan unas sábanas al viento, bellísima metáfora de la inocencia infantil perdida —y tan poco explícita en el film, pues no hay alusión sexual directa alguna—; sigue un nuevo campo vacío de la mesa, con los cubiertos preparados pero intactos, la silla vacía. Y, de nuevo, infatigable, la llamada convertida en un signo abstracto, pronunciada desde un lugar ya indefinido.

Sólo ahora, como desembocadura de esta larga e intensa «representación de la ausencia», la imagen puede aproximarnos a la niña, a su suerte, a través de dos metonimias, al tiempo que sanciona el alejamiento de la madre por medio de la perpetuación de su voz. Entre unos matorrales, a la izquierda de un encuadre vacío, vemos deslizarse un balón, que se detiene en un hoyo, sobre la hierba. Metonimia de la niña, primer objeto con el que la vimos, esta metonimia deja paso a una nueva rigurosamente encadenada a ella: el globo que el asesino le regalara se agita al viento enlazándose entre los hilos de la luz hasta perderse en el aire. Y, ahora más que nunca, el cuerpecito infantil representado en el globo, los trazos del rostro pintados en su parte superior, no pueden dejar de producirnos un escalofrío. Es ésta la más decisiva consumación de esa operación entre el terror y la inocencia que se abrió en el plano inaugural de *M*. Así pues, esta segunda metonimia, en contacto con la primera, designa, tanto a la niña como al otro personaje y, en este sentido, nada hay de redundante. Ni siquiera —como ya señalamos— durante estos planos se ha apagado la voz maternal. Funde en negro.



148. M

## El sonido y la voz: márgenes de la palabra

Como puede deducirse de la descripción y análisis anteriores, el registro sonoro está utilizado y enriquecido en *M*. A gran distancia de *Der blaue Engel* y aun con un uso más sintético —lo cual no significa mejor— del que un año más tarde el propio Lang llevaría a cabo en *Das Testament des Doktor Mabuse*, el sonido no puede ser en modo alguno identificado con la palabra y menos aún con el diálogo. Tales reducciones, tan frecuentes en el cine coetáneo, no son válidas para *M*. En primer lugar, el sonido actúa a menudo fuera de campo, como atestiguan los variados signos de la persecución de *M* por el hampa a través de silbidos, su reconocimiento e identificación por un ciego que oye por segunda vez silbar el tema de Grieg, las señales que los mendigos se hacen entre sí para relevarse en la persecución, el estruendo de los coches tras los cuales se pierde todo rastro del asesino, su localización exacta en el interior de unas oficinas a través de los golpes que emite desde su escondrijo, la suspensión de la imagen fija en este atemorizado personaje mientras se oyen las voces y ruidos de los perseguidores que proceden a un registro exhaustivo del local. Es más, estas asincronías poseen frecuentemente continuidad en el film, no limitándose a efectos momentáneos. Por otra parte, tampoco la imagen se apoya ciegamente en el sonido, sino que posee una dinámica propia y no confía perezosamente nada a la banda sonora para librarse del trabajo de representación. Dicho en otros términos, la imagen de *M*, su discurso, no ha perdido nada de la riqueza icónica, de su capacidad metafórica, de su densidad simbólica. Pero si el sonido interviene siempre para desatar un sentido más complejo, allí donde aquel se enhebra rizando su densidad es alrededor de *M*, de Beckert, del asesino.

Aludido en una cancioncilla inocente, nombrado con terror por las madres, entronizado en escena a través de su sombra, *M* —esta denominación cobrará más tarde todo su sentido— comienza hablando con extraña neutralidad: su voz insinuante ante la niña es un artilugio programado de seducción. Más tarde, con el ciego que vende globos, su voz ya no se oye. Sólo su silbido es perceptible, un silbido repetido en tantas ocasiones a lo largo del film (mientras embauca a las niñas, cuando huye, cuando escribe a la opinión pública, etc.) que parece convertirse en su respiración, pues matiza con su ritmo cambiante los diferentes

estados de ánimo por los que atraviesa, todos ellos cercanos a la animalidad. Y es que M no habla jamás o, mejor dicho, nunca elabora un discurso. No lo hace hasta la llegada de un largo fragmento del film en el que el excelente Peter Lorre toma casi por vez primera la palabra y lo hace ante los «jueces» del hampa que van a condenarlo sin remisión. Se trata de la secuencia final. La palabra es su protagonista, una palabra de la que prácticamente carecía Beckert y que ahora mantiene extrañas relaciones con quien la pronuncia. ¿Cómo irrumpe ese discurso verbal que había sido eludido en este lugar? ¿Cómo la palabra puede ser sostenida por este sujeto?

En la oscuridad de la pantalla se escucha un alarido. Es una voz apenas humana, crispada, la de una bestia perseguida. Una puerta se abre y varios individuos precipitan al asesino en el interior de un hangar. Su rostro gira y, a través de una cámara subjetiva, y mediante un *racord* de 180°, se abre a sus ojos y a los nuestros una imagen congelada: un jurado compuesto por gran cantidad de hampones lo espera, está ahí para él. Todo el ritual se encuentra, pues, preparado. La voz de M se hiela de terror. La cámara, entonces, se desliza por numerosos rostros de hombres y mujeres que permanecen inmóviles contemplándolo fijamente. El pánico que se adueña de M procede del efecto de esta composición simétrica, que insiste en su anterioridad respecto a la visión, y actúa retrospectivamente sobre la escena. En medio de las excusas de M, de sus absurdas pretensiones de inocencia, una mano cae sobre su hombro. Es la mano de un ciego que lo identifica. Los ojos del asesino, totalmente abiertos, se resisten a mirar al que lo sentencia. Aquí radica la toma de conciencia definitiva y trágica sobre sus actos o, mejor, el encuentro incomprensible con lo real.

Es muy importante advertir en esta farsa grotesca de proceso llevado a cabo por el hampa la existencia de una minuciosa e inexorable progresión de todas las fases profundas de cualquier juicio condenatorio. Pero, sobre todo, porque en su transcurso se produce el terrorífico reconocimiento de la esquizofrenia del sujeto. Y sólo hay una forma de reconocerla: nombrarla, pues al sujeto —a todo sujeto— le faltan significantes para expresar esa escisión. Así —decíamos—, se produce la identificación táctil del ciego. Y, acto seguido, la prueba decisiva: un globo, idéntico al regalado a la pequeña Elsie al comienzo. El montaje ahora describe una pirueta muy curiosa colocándose en picado sobre el asesino. En la parte superior de la imagen, el globo. Y, como ya sucediera con anterioridad, la cámara se coloca a la altura de este objeto y, por ende, filma en picado al personaje. Sin embargo, la imagen está dotada de un efecto infernal, pues la prueba acusatoria elevada en la imagen no puede leerse sino desde esa culpa que recae sobre el criminal. Construido como un plano intensamente dramático, parece reclamar su lectura más productiva en cuanto emanación del punto de vista de ese personaje, aun cuando la puesta en escena no coloque la cámara en su lugar. A continuación, vemos desfilar las fotografías de todas las niñas asesinadas. El reconocimiento impreciso que despiertan en M es más intenso que una sentencia de muerte, pues el fin último consiste exactamente en colocarlo ante sus hechos, descubrir lo que, siendo él mismo, le es extraño. Y en este momento de lenguaje deficiente, M dispara su discurso, un discurso que únicamente puede desencadenarse a partir de los significantes dispersos de sus crímenes y, pese a su voluntad explicativa, no es más que la sucesión de las fases de un itinerario de terrorífico reconocimiento, al final del cual se encuentra lo forluido. su declaración es, así una expresión del delirio con tintes de explicación racional. El cuerpo de Peter Lorre acompaña a su voz, una voz que es más un grito o, tal vez mejor, el eco exterior de esas múltiples voces que resuenan en su interior.

Su voz es un alarido animal; su discurso —el relato de sus crímenes— está constantemente afectado por trágicas perturbaciones. Y, por esta razón, interviene un nuevo factor: su cuerpo. Expresión de la deficiencia del lenguaje, y uno de los climas de la interpretación cinematográfica, el cuerpo de Peter Lorre muestra la excitación por la que atraviesa durante sus búsquedas errantes y ansiosas, el surgimiento de la implacable voz interior que le impele a la acción criminal, la segregación animal ligada a la excitación cuando divisa alguna presa, la pérdida del sentido y, por último, el agotamiento que produce la descarga de energía a la cual sucede una repentina vuelta a la conciencia. Dicho con otras palabras: la voz crispada, el discurso fracturado y el cuerpo en tensión de Lorre reproducen con una genialidad única



instantes vividos durante sus asesinatos y, por ende, actualizan con una ferocidad que había sido elidida en el resto del film toda esta tragedia, social y del sujeto a un tiempo. Todo está presente, pues, en esta toma de la palabra: cuando M habla, su discurso psicótico está repleto de los fantasmas de los que su cuerpo se atemoriza. Así pues, si jamás vimos actuar a M, si el primer crimen se nos ofreció por medio de una metonimia, el resto se nos brinda a través de un discurso que no verbaliza lo acontecido con los procedimientos referenciales propios de la lengua, sino que lo vive, lleva todas las huellas del acto impresas en sí mismo hasta perturbar su exposición. Y es que el psicótico —el psicoanálisis nos lo enseñó— toma las palabras como si fueran cosas, porque su lenguaje está aquejado de un déficit de simbolización.

## Signos de un discurso

La cámara está situada en posición casi perpendicular a la acera. Sobre ésta, en medio del gentío, se destaca un hombre vestido con un abrigo, apostado delante de un escaparate. En plano medio corto, vemos ahora a éste a través de los cristales de la vitrina de una armería. En la parte superior de la imagen, se refleja una figura triangular formada por objetos puntiagudos cuyo vértice está en el centro y hacia abajo. El rostro del personaje aparece reencuadrado. Salto a distintos juguetes expuestos en el escaparate. Vuelta al plano anterior que encuentra un curiosísimo contracampo. Impulsado por la mirada al frente de M, pues éste es el individuo en cuestión, un plano subjetivo conecta la sobreimpresión anterior, formando ahora un rombo completo, con un cambio de objeto: una niña ocupa precisamente el centro de ese reencuadre. La posición del rombo, el sentido que se adhiere a estos objetos puntiagudos, formados a base de cuchillos, refuerza el carácter acuciente de esta imagen subjetiva. La obsesión y la presa. Retorno al plano del asesino a modo de ratificación del trayecto desde el efecto hasta la causa: Lorre, como si segregara saliva, se pasa la mano por los labios en un estado de excitación animal. Vuelta a la niña. Regreso a M que deja caer sus manos mientras se advierte el desasosiego creciente que se apodera de su cuerpo. La niña sale del reencuadre. En plano medio vemos a M, de espaldas, que comienza a silbar su conocida tonadilla, expresión ya consumada de la carga energética que desata la cadena significativa. Entonces, lo observamos salir de campo tras la niña. Campo vacío.

La pequeña entra por la izquierda ante el escaparate de una ortopedia. En la parte inferior se ven unos libros y, ocupando los dos extremos del encuadre, dos representaciones aparentemente inofensivas: a la izquierda, una flecha en el extremo de un miembro ortopédico, que apunta hacia abajo, describe un movimiento alternativo de ascenso y descenso; al otro lado, gira incansable una forma redondeada con el dibujo de unos círculos excéntricos. La niña prosigue su movimiento a la derecha y sobre el fondo sonoro, se dejan oír los compases tantas veces silbados por el asesino. La localización exacta de éste no puede ser precisada, incluso podría pensarse que el emplazamiento de cámara mencionado es subjetivo y que, en consecuencia, la amenaza es inminente. Entonces, la pequeña se lanza en brazos de su madre y el silbido, en un primer momento sufre una repentina aceleración para suspenderse en seguida. Un nuevo acompañamiento del movimiento de madre e hija descubre a la izquierda, de espaldas, a M, prueba retrospectiva de que el emplazamiento de cámara anterior no era subjetivo. Y es que el silbido mantenía una equívoca relación con la imagen. Ahora el hombre se araña las manos reproduciendo un nuevo rasgo de auténtica alimaña mientras mira hacia el lugar por donde ha perdido su presa. Junto a él, pueden verse los dos significantes anteriores —la flecha que connotaba el movimiento obsesivo y los círculos excéntricos que expresan el extravío de su satisfacción—. Repentinamente, estos significantes cubran todo su sentido metafórico respecto al personaje.

Y sólo en este instante un cambio de plano introduce un espacio, sin duda contiguo, pero que antes ignorábamos: la terraza de una cafetería cubierta por una tupida enredadera. M entra en ella y toma asiento tras las hojas. Su cuerpo resulta apenas visible. Un camarero acude a servirle y, entonces, comprobamos en otro registro sonoro el nerviosismo resul-



tante de su frustración: «¡Un café! ¡No! ¡Un vermut! ¡No! ¡Un coñac!». La cámara se aproxima a su rostro, pero siempre a través de los arbustos que impiden distinguirlo con nitidez. Entona su conocido silbido y enciende un cigarrillo. Bebe rápidamente un coñac y pide otro. Pero, en su estado de incontenible excitación, tira el cigarrillo al suelo y aprieta su cabeza entre las manos como si le fuera a explotar. El silbido se oye sin cesar: ¿se ha convertido ahora acaso en una voz interior? ¿es tal vez la expresión sonora, el significante iceberg, de su psicosis?

Por ello, para asignarle su lugar, es fundamental un nombre o, mejor, una denominación. Un signo, si se prefiere, de fatal reconocimiento que, partiendo de otro, lo designe. Un mendigo, para identificar al asesino entre el resto de los viandantes y asegurar su captura, le impone una marca, una M (de *Mörder*, asesino). Es esa marca lo que desencadenará el terror del personaje. La niña le hace notar que su abrigo está manchado de tiza a la altura del hombro y, a través del espejo, el hombre descubre esta marca, signo mínimo, significante nuclear que el psicótico atribuye al Gran Otro, único acusador invencible. En este momento, la persecución deja de ser fundamental narrativa para colocar al asesino, aun sin saberlo, en un lugar oscuro del cual nada quiere saber.

### Estructuras, progresión, collage

*Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* es un film único en la historia de la pantalla alemana y aun acaso universal. Tan militante desde el punto de vista político como pocos otros, incluso producidos en la Unión Soviética, tan preocupado por la elaboración formal como atestigua el trabajo de Bertolt Brecht en el guión, tan audaz para con el uso del sonido como demuestra la incorporación de Hanns Eisler al film. Y todo ello —radicalidad política, investigación formal y preocupación por el reciente sonido— ambientado en un instante de crisis y recesión generalizada. Al militantismo de esta producción de la Prometheus se opone el ascenso y fascinación del nazismo ya definitivamente desencadenado, a la investigación formal del montaje visual y sonoro, la práctica dominante de la producción en serie. Y en este singular momento, atacada pronto por la censura, pese a los gritos de Rudolf Arnheim desde las páginas de la *Weltbühne* y los de Siegfried Kracauer desde las de *Die Frank-*

furter Zeitung, se levanta una obra firmada por el búlgaro Slatan Dudow, pero que lleva toda la impronta del polifacético artista y teórico Bertolt Brecht, el único trabajo para el cine que pudo controlar medianamente.

La estructura del film está dispuesta desde el guión en tres grandes apartados en cuyo interior existe la tradicional división en actos<sup>7</sup>. El primer apartado lleva por título «Un parado menos» (*Ein Arbeitsloser Weniger*) y relata el transcurso de una jornada, la postrera, en la vida del joven Bönicke. De buena mañana se reúnen los parados para recorrer en bicicleta la ciudad en busca de un empleo y, a su regreso a casa sin haber conseguido nada, el muchacho escucha la cantinela de reproches de su padre por su inutilidad hasta que toma la decisión de suicidarse. La voz de una mujer sentencia con el tópicos: «¡Con la hermosa vida que tenía por delante!». Esto da lugar al titular del segundo apartado: «La vida más hermosa de un joven» (*Das schönste Leben eines jungen Menschen*). En él se cuenta la expropiación de la familia Bönicke al no poder pagar su alquiler y su traslado a la colonia de Kuhle Wampe, grupo de tiendas de campaña situada en los alrededores de Berlín. Anni, la hija de la familia Bönicke y la única que goza de un empleo, descubre su embarazo y Fritz, su novio, se decide sin ningún entusiasmo al matrimonio. Así pues, tiene lugar la fiesta de los esponsales vivida con total desinterés por el prometido. Ante esta situación, la muchacha rompe su compromiso y se marcha a vivir con una amiga, la militante Gerda. El tercer y último apartado titulado «¿A quién pertenece el mundo?» (*Wem gehört die Welt?*), está centrado en los preparativos y la realización de una celebración festiva obrera, plagada de competiciones deportistas y otra serie de actividades de diversión, pero con un fondo social. Pese a que esta parte ha sido privada de su título en las copias actuales, su temática es precisamente ésta: una opción a la pertenencia del mundo en su sentido más amplio. Al concluir la fiesta, tiene lugar un episodio de agitación en el metro que convoca a muchas clases y estamentos sociales. Lanzada la consigna, las masas obreras se desperdigaron por la ciudad.

Aparentemente, pues, nada tan sencillo como esta estructura que nos relata tres fragmentos independientes o, al menos, relativamente autónomos entre sí. Nada, en realidad, sino algunos personajes débilmente historiados une el film. Pero esto sucede en el terreno de la historia, en la narración. Si nos adentramos en la estructura del discurso, pronto descubriremos que existe una sólida construcción y que la disposición de las piezas está bien calculada. En efecto, los tres apartados de que se compone el film arrancan con una suerte de imágenes montadas con celeridad y de vocación documental. Se trata de una sucesión de planos muy semejantes a lo que la terminología técnica norteamericana había denominado *montages*, y aquí se decidió, atendiendo a la dispersión de las imágenes y la falta de engarces, llamarlo por su metáfora pictórica: *collage*. Este procedimiento fue recogido de la vanguardia experimental, pero está dotado en Kuhle Wampe de un especial efecto constructivo, en las antípodas del uso que le otorgó poco más tarde el cine norteamericano. Veamos cada uno por separado.

El primero de ellos presenta una serie de imágenes en rápida sucesión: la inicial, un contrapicado de la puerta de Brandenburgo, a continuación distintas instantáneas de la ciudad de Berlín, desde las fábricas hasta el tren pasando por los complejos suburbanos berlineses y las *Mietskasernen*. Repentinamente, una serie de primeras planas de períodos empiezan a desfilar ante nuestros ojos anunciando un desplazamiento del motivo que se centra en la progresión ascendente del número de parados. Acompañando este rapidísimo desfile de números, una música plagada de acentuaciones y grandes intervalos. Si meditamos ahora un instante antes de proseguir, descubriremos en acción la economía discursiva que definió nuestro modelo analítico-constructivo, pues no se trata —como en el uso que Hollywood imprimiría al collage— de narrativizar los contrastes, sino de construir un enunciado teórico por medio de imágenes que se complementan sin encadenarse de modo lineal. Devolvamos, pues, este procedimiento constructivo a su efecto espectacular y encontraremos la visibilidad del montaje por shock, el cual con mano bien palpable, aúna las imágenes más heterogéneas a fin de producir un sentido inesperado y siempre dirigido. A pesar de todo, el sentido de progresión expresa un trayecto y no se queda en el mero contraste.

Pasemos ahora revista al segundo apartado. También éste arranca con una sucesión de

<sup>7</sup> El guión, con los distintos cortes sufridos por la censura y las numerosas indicaciones de escena, viene recogido en Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke. Supplement I. Texte für Filme 1920-1956*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, pp. 117-182.

imágenes documentales de un lugar inverso al anterior: el campo y la naturaleza, las arboledas y los bosques, el trigo y los lagos son ahora acompañados por una música suave que va acelerándose poco a poco. Y el último apartado presenta la misma textura de imágenes, si bien centradas en la industria y las fábricas berlinesas, mientras el fondo está organizado por los compases del himno obrero «Solidaritätslied». Si reparamos ahora en el conjunto de estos tres fragmentos, advertiremos que las correspondencias son mucho mayores de lo que pensamos en un primer momento. Tres canciones también, tres motivos sonoros acompañan a estas situaciones presentadas en cada uno de esos apartados: el primero tiene un bellísimo motivo, profundo connotador de tristeza y sutil operador con el melodrama, en la tonadilla que una pareja de músicos ambulantes extraen de un organillo y una sierra. La llegada a casa del joven Bönicke, su desolación una vez transcurrida la veloz e inútil carrera en bicicleta, rítmicamente acompañada por los escabrosos compases de Eisler, está marcada por esta melodía melancólica. Cuando todavía floten en el aire sus ecos y resonancias, él ya se habrá quitado la vida.

La segunda parte comienza con la representación de un idilio: antes de que la familia Bönicke se ponga en camino hacia la colonia Kuhle Wampe, se suceden las imágenes campestres, los árboles, los paseos, el trigo mecido por el viento, los lagos, el mar. Todo esto lleva el signo de la primavera; una primavera que entra en contradicción muy pronto con el maltrecho estado de la colonia. Fritz y Anni pasean por este resurgir de la naturaleza mientras la voz de Helene Weigel interpreta la canción *Frühjahr* en la cual se reproducen todas las descripciones idílicas y paradisíacas anteriores y que —como sabemos— poco en común tienen con la vida real de los personajes. Su función es, en suma, activar las colisiones en el interior del fragmento, sirviendo al mismo tiempo para contrastar con el clima urbano presentado en el *collage* correspondiente al primer apartado. Del melodrama a lo paradisíaco: ésta es sólo la parte más trivial de un itinerario repleto de contradicciones a cada instante. Pero dejemos esto por ahora. El tercer apartado, dedicado a las fábricas, y por metonimia a los obreros, condensa el más interesante viraje del film. Su estructura es sumamente compleja, pues introduce los festejos deportivos, dotados de ritmo y nervio, junto a una representación teatral excéntrica y paródica y todo ello organizado por un fondo sonoro repetido hasta la saciedad: en ocasiones, unos compases y, en otras, el completo himno obrero *Solidaritätslied*. Es evidente cuál es el punto de llegada, el punto en el que se resuelven dialécticamente todos los conflictos anteriores. Por ello un episodio de *agit-prop* cerrará el film.

Detengámonos un instante para advertir cómo en una estructura tan compacta se nos han colado modelos absolutamente dispares, sin apenas coherencia lógica: la estética del melodrama, las técnicas del documental y de reportaje, el montaje didáctico y dirigista, la agitación y propaganda, la parodia... Podríamos extendernos algo más en la recolección, pero lo dicho basta y sobra para tomar conciencia de la disparidad de materiales y códigos con los que el film trabaja. La aparente simplicidad se tornó pronto elaborada complejidad, precisamente porque no importa qué cantidad de elementos exista, lo importante es que todos ellos están interviniendo activamente. E, igualmente, los tres apartados presentan una sucesión de universos y connotaciones que apuntan al esquema de clase social en donde se encierra la posibilidad de resolución: del paro urbano y la muerte a la huida primaveral y, de ahí, a la dispersión de motivos obreros para su explosión propagandística final.

## Límites del melodrama

De estos ciclistas a gran velocidad pasamos a una plazoleta donde dos músicos, uno con acordeón y otro con sierra, interpretan una melodía de tristes resonancias. El joven Bönicke permanece unos instantes ante ellos, como embriagado por esta música que tan bien expresa su estado de ánimo. Un encadenamiento sonoro nos deposita en el interior del hogar de los Bönicke. El padre lee el periódico mientras el resto de la familia —madre, hijo e hija— hacen su ordenada aparición. La cena reúne a estos personajes en torno a una humilde

pitanza. Los comentarios de todos ellos versan sobre el paro, sobre la necesidad de encontrar trabajo. Sin embargo, dos extrañezas interceptan el ambiente melodramático y aún imponen el estupor del espectador: en primer lugar, los personajes hablan como sesgando sus frases del contexto, como si no hubiese contexto alguno de la conversación al que referirlas; desprovistas de tono, de convicción, casi de implicación, como si enumeraran consignas aprendidas o enunciaran hechos documentales. Es decir, recordando el modelo de interpretación brechtiano, diríamos que estos personajes citan sus textos, sin necesidad de creer en ellos. En segundo lugar, en medio de estas frases aisladas entre sí marcados silencios, sólo un personaje —el hijo— permanece callado, sin responder a los reproches de su padre y sin sentirse tampoco agradecido por la defensa que de él hace su hermana. Silencio y, es más, mirada perdida: ni un gesto humano hay en su rostro. Dadas estas circunstancias, difícil resulta aceptar la existencia de un mecanismo melodramático, aunque la escena desde su comienzo parezca insinuar sus códigos.

Dispersada la reunión familiar, queda el joven solo ante la mesa, sentado, sin emoción alguna y sin haber pronunciado palabra. Un plano lo filma frontalmente, en profundidad de campo desde la sopera. Su rostro gira y lee un cartelito: «No te quejes de la mañana que te da penas y trabajo. Es tan hermoso para los hombres ocuparse de quien se ama»<sup>8</sup>. Acto seguido, se levanta con decisión. La cámara lo sigue hasta la ventana manteniéndolo de espaldas, impidiéndonos ver su rostro. El joven mira a través de la ventana y abre los dos batientes. Entonces, desvía su mirada hacia su muñeca izquierda reparando en el reloj. La cámara inicia un travelling hasta mostrarlo en primer plano. Con extremo cuidado, el joven se lo quita de la muñeca y lo deposita, también seguido por la cámara, en una mesita situada a la izquierda. Y, en seguida, vuelve acompañado por la cámara hasta la ventana. Ahora estamos muy cerca de él, todavía de espaldas. Aparta con esmero las macetas con flores situadas sobre la repisa y se encarama a la ventana. Corte: escalera por donde sube la madre. Un plano de detalle de la mano izquierda de Bönicke que se encuentra amarrada al marco de la ventana hasta que se suelta precipitándose al vacío. Solo entonces, un grito femenino penetrante rasga el espacio sonoro y nos percatamos súbitamente que todo había estado dominado por el silencio.

Ahora el montaje se dispara en una serie de asociaciones de objetos: las macetas, el reloj que, inexorable, marca las seis en punto de la tarde, los ciclistas recorriendo la ciudad y la

<sup>8</sup> La semejanza formal de este cartel con el que anuncia la felicidad cotidiana de Mamá Krause en *Mutter Krausens führt ins Glück* (véase capítulo décimo-séptimo) es evidente. Al presentar la indicación resignada ante el maltrecho personaje, se activa la veta melodramática. En cambio, Brecht y Dudoew resuelven con gélida radicalidad la secuencia, huyendo de la resolución melodramática.



150. Kuhle Wampe

bicicleta de Bönicke colgada y ya inútil. Un picado desde la ventana muestra el escenario de la caída mientras el cuerpo se encuentra ya públicamente cubierto. La voz irrumpe ahora en la escena, pero lo hace del modo más descriptivo posible: nada de acentos, nada de llantos, neutralidad absoluta. Las mujeres comentan la caída, el episodio de su reloj, los niños se preguntan curiosos e indiferentes de dónde puede haber caído el cuerpo. Ni siquiera las frases, como ya sucedió poco antes, parecen encadenadas como tampoco parece ajustado su orden temporal. Están más bien aisladas, son de nuevo citas que hablan del caso.

He aquí, por tanto, lo que Brecht hace con el melodrama. Todos sus mecanismos están ahí presentes: la desolación individual, el objeto convenientemente resaltado, pronto repleto de sentimiento, los contrastes, el detalle, el fetiche, lo inútil... Pero estas piezas no están al servicio de un espectáculo que implica empáticamente al espectador hacia su compasión; antes bien, se hallan interrumpidas a cada momento, están «citadas» y, por tanto, distanciadas. La cámara filma las espaldas, rehúye la expresión del rostro, ni siquiera luego se preocupa de la pérdida. «Un parado menos», dice con voz neutra una mujer. Enorme es la distancia que separa este suicidio cometido por Mamá Krause en el film de Piel Jutzi, *Mutter Krausens fährt ins Glück*. Un cuadro, una mirada, una frase, un acto de lucidez. Más allá, la poética brechtiana impone este distanciamiento que no hace menos intensa la situación, pero sí propone —ésta es la palabra— otra relación, en el fondo inversa a la anterior, con el espectador.

## Collages, montajes y sonido

Dijimos poco más arriba que las tres partes en que se divide el film respondían a una estructura constructiva del montaje en la que la más que inspiración soviética se percibía la transcripción cinematográfica de la concepción brechtiana. Conviene ahora ser más exactos. En efecto, Brecht y Dudow dotan a sus imágenes de un sentido de procesualidad en donde las muestras de heterogeneidad, renuncia al *raccord*, al engarce entre planos y demás, son momentos propicios para colocar una idea o evocar ante el espectador universos en contraste; pero siempre en función de una estructura de conjunto y, por tanto, sin dejarse agotar por los shocks excéntricos momentáneos.

En consecuencia, Kühle Wampe no sólo recurre a dichos procedimientos en los momentos señalados, sino que lo hace también en otros y dotándolos de una función algo distinta. Mientras el juez decreta la expropiación de la familia Bönicke, su voz es compartida con una imagen que nos muestra el abandono de la casa. Acto seguido, Anni, la hija, recorre las calles en busca de alojamiento, pero siempre obtiene la misma respuesta. Planos de la joven caminando con rapidez por la calle se combinan con otros en los que vemos abrirse diferentes puertas, tras las cuales las gentes repiten siempre el gesto negativo. El valor sintético de estos planos modifica la narratividad dominante para incidir precisamente en la materialidad de algo que podía ser elidido en una estética melodramática. Pero, además, las rimas internas entre las imágenes potencian la idea de inexorabilidad. La semejanza con el collage norteamericano de los años treinta es muy grande en esa ocasión, pero allí donde el cine hollywoodense convertía estos instantes en momentos de transición, Brecht/Dudow les otorgan una importancia relacional no menor a la de cualquier otra escena o, incluso, mayor por intensidad y violencia hacia el espectador.

Hay otro instante algo más complejo pues los autores hacen intervenir la voz. El vehículo que debe transportar a los Bönicke a Kühle Wampe, cargado hasta los topes, se pone en marcha. Una voz radiofónica comienza a relatar la historia de la colonia, su formación, su crecimiento, el tipo de vida comunitaria en el que se desenvuelven sus habitantes... y todo ello sucede al tiempo que la familia Bönicke, conducida por Fritz, se dirige a su nuevo alojamiento. En este fragmento, la voz opera una suerte de resumen y se convierte en guía de la temporalidad del film, de aquella dimensión que antes sólo le estaba confiada a la imagen. Es, sin embargo, en otro instante en donde se advierten las capacidades de conflicto más ela-

boradas. Se trata de un acto —el cuarto— que Brecht, en su guión, tituló *Die Geschichte von der Tänzerin Mata Hari* (La historia de la bailarina Mata Hari).

Sentados alrededor de una mesa se encuentran el padre y la madre Bönicke. El primero tiene en su mano derecha un puro y en la izquierda un periódico. Frente a él, la madre tiene una librerita y un lápiz con el que escribe. Dos personajes y una situación familiar tópica. El canal sonoro nos ofrece, desde muy pronto, la voz del padre que lee la historia de la famosa espía. Con neutralidad, como si recitara, refiere el individuo una extensa historia ajena por completo a su vida, pero —eso sí— plagada de exotismo. Mientras tanto, la mujer, en primer plano, repasa las cuentas del día con minucia. Y, de repente, en medio de este contraste de situaciones —lo espectacular y la realidad social—, la imagen nos ofrece distintos productos alimenticios con sus precios respectivos y los planos van sucediéndose como disparados y sin control alguno, perdiendo la ordenación espaciotemporal, pero manteniendo indefectiblemente en la banda sonora la voz del padre Bönicke. Los contrastes, así, se agudizan y todo lo que podía haber sido simplemente sugerido e instantáneo se convierte en dirigido y ordenado para un fin. La imagen y el sonido, todos los componentes de que consta cada uno de ellos, se ponen al servicio de un discurso de enunciación visible basado en el principio del montaje. Aquí, más aún que en los restantes lugares, el montaje de la imagen es utilizado en contradicción con el montaje sonoro, pero —como es fácil detectar— ningún componente del film se comporta de modo parasitario en el discurso de Brecht/Dudow, todos, en cambio, contribuyen al conflicto y, por tanto, al sentido.

Mención aparte merece el episodio final del film, construido según el mejor modelo de agit-prop trotskista. Si señalamos más arriba que lo valioso del film residía en la cantidad de referencias y recursos, en la audaz búsqueda de modelos de representación dispares que se organizan en función de una cuidada estructura (melodrama social, excentrismo, reportaje, collage...), el carácter militante y político del film se plasma emblemáticamente en la secuencia final, entendiéndolo por tal carácter militante no el contenido político de las consignas, sino la operación formal con la que se construyen, operación que, precisamente por la necesidad de inmediatez corre el riesgo de incurrir en lo más plano. Brecht y Dudow presentan a los obreros regresando de una manifestación, en el interior de un vagón del metro en compañía de otros ciudadanos burgueses. Este acto octavo presenta una curiosa progresión. En un primer momento, la discusión se centra en torno a una anécdota exótica: un periódico relata la gran cantidad de café que se ha destruido en Brasil. Información periodística espectacular, es de todo punto ajena —como lo era el episodio de Mata Hari antes citado— a la vida de los personajes. Y, con todo, va a ser entronizado por la enunciación en el mismo corazón del conflicto. En otras palabras, va a revelarse la conexión profunda que anuda este hecho aparentemente intrascendente y las condiciones de vida de los presentes. Se trata, pues, de un ejercicio de contextualización, de captación de leyes sociales que a menudo permanecen inadvertidas. En este sentido, se pone en funcionamiento una cadena significante milimétricamente medida. Los burgueses conversan en torno a la noticia, mientras las mujeres, sus esposas, enuncian también sus preocupaciones relacionadas con el tema a través de referencias al peligro de que el café hierva y otras similares. Unos y otros, por tanto, definen sin darse cuenta los círculos de representaciones en los que se inscribe cotidianamente la noticia. La razón de la destrucción del café —parecen concluir— está en los precios. así lo deducen estos burgueses que animan la discusión. Y —¿cómo no?— estos precios tienen que ver con la política, ya que implican a la economía colonial. Es entonces cuando el burgués más razonable, con una idea mejor formada, expone su lógica impecable, si bien ordenada y basada en una expresión: «Nosotros». Es el momento indicado para que Kurt, el novio de Gerda, cuestione este «nosotros» y ponga, así, el dedo en la llaga. La conversación se tensa, no ya por el objeto de la discusión anterior, sino por la fractura que la misma ha provocado entre los contertulios: es este «nosotros» lo que no funciona. Y Brecht, en su guión, introduce acotaciones que recalcan el tono de agitación con el que los obreros pronuncian sus frases.

La cuestión, aquí el subtítulo del film cobra toda su importancia, reside en «¿quién va a cambiar el mundo?». Kurt descalifica a los burgueses, quienes aman el mundo tal y como



151. *Das Testament des Doktor Mabuse*

éste es. Una sucesión de primeros planos ratifica el tipismo de los mismos, esos rostros que reconocimos en el cine social de pocos años antes, si bien esta vez se encuentran escorados hacia una abstracción mucho mayor, particularmente gracias a la voz que dirige nuestra mirada, los valora y condena. Entonces, Gerda, en primer plano, con voz declamativa, distanciada y —digámoslo de nuevo— «citada», pronuncia la respuesta a esa pregunta: «Aquellos a quienes no les gusta» (*Die, denen Sie nicht gefällt*). Y, dicho esto, los obreros salen del metro y se dispersan entre las gentes mientras suenan como confirmación de la toma de conciencia los compases de «Solidaritätslied».

<sup>9</sup> Las diferencias de metraje entre ambas copias son notables y afectan también al ritmo del relato. La francesa presenta una concisión mayor y reduce al mínimo, particularmente, las largas secuencias que detallan la relación amorosa entre los protagonistas, en cuyo tratamiento es prolija la copia alemana. De hecho, tales secuencias suponen a menudo un descenso del trepidante ritmo y vienen a integrarse, aunque con menos torpeza que en ocasiones anteriores, en la imaginaria de la guionista Thea von Harbou.

## El otro doctor

*Das Testament des Doktor Mabuse* se ha convertido en signo de una época. La conclusión de su factura coincidió con el ascenso nazi y su prohibición por el Ministerio del Interior con la oferta a su realizador por parte de Goebbels de la dirección general de la cinematografía del Reich. Al día siguiente, Lang había abandonado Alemania en dirección a París, lugar donde fue montada una de las dos copias resultantes del doble rodaje del film <sup>9</sup>. Estas circunstancias parecen conferir a *Das Testament des Doktor Mabuse* un valor de frontera. Dicho en pocas palabras, si *Das Cabinet des Doktor Caligari* sirvió para nombrar sinecdóquica y metafóricamente a un tiempo la pantalla inicial de Weimar, sus demoníacas sombras y sus historias delirantes, su inestabilidad narrativa y su tortuosa iconografía, el que ahora nos ocupa puede ser utilizado en el mismo sentido para denominar el cierre de esta época: histórica, pues coincide con la subida al poder del nazismo, del que la película es incluso presa; cinematográfica también, pues consume —que no comienza— la diáspora, a partir de ahora masiva, de artífices del cine hacia el exterior; pero aun más, es representativa porque cierra un círculo demoníaco sobre el cine de Weimar, un anillo siniestro que, pese a haber acallado sus voces inquietantes en momentos intermedios, ahora las recupera, sentenciando el fin de un trayecto.



Toda la historia del cine clásico alemán queda, por tanto, comprendida entre estos dos doctores y ello —que sólo es una metáfora— resulta tanto más llamativo cuanto que el precedente de nuestro actual Mabuse (*Doktor Mabuse. Der Spieler*) carecía del carácter demoníaco que domina por doquier en *Das Testament des Doktor Mabuse*. Pero, además, esta situación resulta extraña por representar un viraje insospechado en el interior de un género narrativo tan efectista y «kitsch» como es el folletín. Desde luego, un folletín parece poco propicio al demonismo y a lo siniestro. Las palabras de Fritz Lang, pronunciadas en Nueva York en 1943, con motivo de la presentación del film, parecen si no oportunistas, sí al menos provistas de una claridad que sólo la distancia histórica y la guerra mundial podían otorgarle, pero difíciles de creer en un sentido literal y, en todo caso, incapaces de agotar la significación de la película. Sin negar que algo de esto fuera perceptible en ella —la prohibición del Reich debió oler también estos peligros—, no puede aceptarse sin más —pronto lo veremos— el contenido alegórico de *Das Testament des Doktor Mabuse* tal y como expone Lang: «Este film —dice— quería mostrar, como una parábola, los métodos terroristas de Hitler. Los eslogans y los credos del III Reich eran puestos en boca de criminales. O intentaba también denunciar las doctrinas que disimulaban la intención de destruir todo aquello que estaba en el corazón del pueblo»<sup>10</sup>.

## Sonido e imagen

No puede resultar nada original decir que *Das Testament des Doktor Mabuse* presenta una compleja relación entre imagen y sonido. Ha sido anotado en numerosas ocasiones y, sea como fuere, nada podía extrañar, después del análisis de *M*, la idea de una significativa asincronía entre las dos bandas que constituyen la película. Pero es que esta relación en *Das Testament...* se torna, además, extraña. Noël Burch, por ejemplo, señala con insistencia la superioridad del montaje sonoro de *M* sobre *Das Testament...* Con todo, reconoce al último ciertos valores en la compleja relación que él denomina de «rima» visual y sonora. Así pues, los encadenamientos sonoros, los *raccords* intersecuenciales, las motivaciones entre distintas palabras pronunciadas de secuencia en secuencia, las imágenes que tienen automáticamente su respuesta en la secuencia siguiente, las pistas que nos conducen a través de estos signos, en su sistematicidad, incluso en su abuso, pueden contarse como éxitos de la película. Más dudoso, no obstante, sería hablar de ellos tratándolos como originales.

Ahora bien, lo que Burch olvida es la consideración de otro fenómeno sonoro que condensa todo el trabajo de ordenación enunciativa y que no coincide con el objetivo de *M*<sup>11</sup>. El bello arranque del film puede darnos una pista de qué se trata. Un travelling se desplaza por las paredes de una habitación vacía. La cámara evoluciona sin dirección fija, móvil, como si buscara algo, apuntando ora a unas botellas que se tambalean, ora a los muros desnudos. Y esta mirada vacilante aparece acompañada de un estruendo ensordecedor de máquinas. Nos encontramos, pues, ante dos rasgos llamativos en esta época todavía temprana del sonoro: la agilidad de la cámara y el sonido de difícil localización. El temblor del espacio, la misma vibración de las botellas o incluso el nervioso movimiento de esta cámara en mano no son ajenos a un estrépito que parece sobrecoger la estancia por completo. A su vez, el sonido tampoco es uniforme; estas máquinas emiten sonidos compuestos, crean un ritmo interno y brutal en la banda sonora. No nos encontramos, pues, únicamente ante un cruce de imagen y sonido ni ante una asincronía simple, sino más bien frente a una interrelación compleja donde los dos canales aportan sus signos, ya debidamente estratificados.

De repente, la cámara vira en brusca panorámica hasta descubrir —en realidad, lo iba buscando— a un individuo escondido y visiblemente aterrorizado. Todo lo que sigue se rige por minuciosos procedimientos de montaje mudo. En efecto, nadie habla, los ruidos motivados desde el interior del campo están cuidadosamente silenciados. Dos nuevos personajes penetran en esta especie de sala de máquinas y advierten la presencia del espía por un pie que queda al descubierto. Uno de ellos toma en sus manos una herramienta contundente para deshacerse del intruso, pero su compañero le hace ademán de dejarlo. Ningún movi-

<sup>10</sup> Citado por Lotte H. Eisner en *Fritz Lang*, ya cit., p. 157. De hecho, no debe olvidarse que Thea von Harbou, nazi plenamente convencida, firmó junto a su entonces marido el guión.

<sup>11</sup> Véase Noël Burch: «*Fritz Lang*», en *Itinerarios...*, ya cit.



152. Das Testament  
des Doktor Mabuse

miento de los que vemos genera ruido y aquella maquinaria, aquel conjunto de utensilios infernales, siguen impidiendo oír la mínima palabra. Cuando los dos individuos salen, el espía queda fijo con su pistola apuntando hacia donde ya no hay nadie. Tras la puerta, los otros siguen escuchando sus movimientos. Por fin, el espía, preparado para librar la batalla, abre violentamente la puerta presto a disparar, pero nadie le espera en el exterior.

La riqueza de la secuencia procede de su constante rechazo hacia lo previsible y la solución funcional por la que opta. En este gesto puede descubrirse un principio sistemático. En primer lugar, la estructura sonora ha renunciado a su elemento vertebrador, a ese eje que organiza todo el material: la voz humana. Nadie habla y, aun más, ningún ruido surge de lo que nos llega por la vista. En otras palabras, la secuencia se comporta como si fuera muda, pero con una notable salvedad: el sonido ensordecedor que reina en el espacio, cuya procedencia —esto es de suma importancia— es irreconocible. En segundo lugar, este canal sonoro, privado de ruidos diegéticos, sirve igualmente para estructurar el contenido interno de la secuencia, pues los personajes se escuchan, se espían con el oído, se reconocen por el efecto sonoro de movimientos que, en realidad, no ven. He ahí planteada y profundizada una disyunción completa entre la imagen y el sonido, no en un sentido didáctico de enfrentamiento o asincronía, sino en su uso más productivo. Retengamos, por el momento, la falla, el agujero, sobre el que hasta ahora se vertebra este sonido, pues la voz humana todavía no ha aparecido.

En el exterior, asistimos a una mutación del ruido: ahora es el motor de un camión lo que suena. En un plano contiguo, el personaje acorralado abandona el local y sale a la calle. Silen-

cio absoluto. Las agresiones inmediatas vienen combinadas por el canal sonoro y el visual, pero ello no sucede ni de un modo sincrónico y parasitario ni tampoco de modo virtuosamente discordante, sino en interrelación rítmica. Su paso lento por la acera intenta simular una normalidad que es interceptada con prontitud por la caída de unos objetos desde un tejado produciendo una repentina convergencia entre imagen y sonido. Su mirada, aterrorizada, se dirige al frente donde tres figuras estáticas, simétricas, están aguardándolo, entre la bruma. Sale huyendo y su carrera nos conduce a otro lugar donde dos hombres, desde la parte superior de un camión, lanzan una bombona que se desliza por el suelo en busca de la víctima. El ruido del artefacto acaba en una poderosísima explosión, detonante sonoro que, tras el resplandor, sume la pantalla en negro. Una voz humana se escucha entonces: «Magia del fuego». Cuando la imagen vuelve a abrirse ante nuestros ojos, nos encontramos en la comisaría de policía donde el comisario Lonmann silba unos compases de la Valkiria de Wagner.

## Una voz, un cuerpo

Hemos hablado de renuncia a la voz humana, de empleo del sonido con otras variantes, de combinaciones sinuosas con la imagen. Todo esto es cierto por un motivo que justifica la falla: la ausencia de la voz humana. Pues ésta —como dijo con agudeza Michel Chion— estructura la banda sonora y la articula del mismo modo que el cuerpo humano lo hace con la imagen<sup>12</sup>. Se trata, pues, de comprobar si este vacío de la voz humana obedece a un sistema textual o es gratuito y, en un segundo momento, qué pautas de comportamiento sigue su uso en relación con la continuidad visual: en pocas palabras, nos proponemos dar cuenta la estructura enunciativa de la película a la luz de los hallazgos anteriores.

Hay en *Das Testament des...* una voz y un cuerpo capaces de organizar respectivamente la materia sonora y visual, pero, al mismo tiempo, susceptibles de estructurar sus mutuas y complejas relaciones en una perspectiva enunciativa de conjunto. Se trata de la voz y el cuerpo del doctor Mabuse. Lo primero que de él sale a nuestro encuentro es un nombre. Hofmeister, el espía de la secuencia inicial, se muestra incomprensiblemente incapaz de pronunciarlo hasta el final de la película, pese a que vive intentando espetarlo durante todo el relato. Tan sólo consigue escribirlo invertido, como si de un jeroglífico se tratara, sobre un cristal. El doctor Baum, psiquiatra encargado del tratamiento de Mabuse, expone con delectación a sus alumnos los prodigios del cerebro de este fantástico criminal. Estas dos formas de nombrar a Mabuse se diferencian por los sentimientos de los que nacen, pero coinciden en algo: aterrorizado o fascinado, ningún personaje, ni Hofmeister ni Baum, vive con normalidad ante ese «Mabuse». Y bien, guiados por la enfebrecida voz de Baum, sigue una imagen estática del enfermo doctor, una fotografía del temible asesino postrado en su celda del hospital. Infatigablemente, sin descanso —insiste afanosamente Baum—, Mabuse redacta unos signos ininteligibles que constituyen su testamento. Y éste —prosigue el médico— obedece a una irreprochable lógica, a un método riguroso y demoníaco. He aquí planteada la figura de Mabuse por medio de todo el abanico retórico: por sus efectos sobre los personajes, por los signos que su mano escribe, por su nombre, por una imagen inerte. En todo ello falta algo: la voz de Mabuse, el cuerpo en acto de Mabuse. O, mejor todavía: la voz que nace de un cuerpo identificable, el cuerpo que encuentra su discurso en una voz. Sólo si así fuera, Mabuse podría considerarse humano.

Y es curioso lo que nos espera, pues el cuerpo de Mabuse jamás emite palabra. O, matizando algo más tal afirmación, este cuerpo permanecerá siempre silencioso, mecanizado en su escritura constante o bien inmóvil, tal vez en trance, tal vez ya cadáver. Y, en contrapartida, algo que parece ser su voz se oye en repetidas ocasiones: una voz que resuena tras las cortinas de su cuartel general, una voz que susurra a Baum los nuevos planes criminales, una voz que se repite en el despacho de su doctor alienista a fin de preservarse de los molestos visitantes. Todas estas voces son, antes o después, atribuidas a Mabuse, pero justamente por

<sup>12</sup> Michel Chion: *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma/L'étoile, 1982. Aquí se desarrolla la idea del «acúsmetro» y se aplica a algunos films entre los que destaca un valioso análisis de *Das Testament des Doktor Mabuse*.

ello ninguna es él. En suma, lo que se ha escindido es la relación existencial del cuerpo con la palabra. En su ensayo citado, Michel Chion hablaba de una figura que denominaba el «acúsmetro integral»: aquel que todavía no ha sido visto, pero es susceptible de aparecer en cualquier momento. Precisamente, de esto se trata: la fractura entre el cuerpo y la palabra, la dispersión de esta última en otros cuerpos y en sus ausencias, nos permite apuntar —recogiendo de nuevo la aportación de Chion— sus características y poderes, a saber: la ubicuidad (el acúsmetro, aquel que habla sin ser visto, está en todo lugar, pues su cuerpo es insustancial), el panoptismo (puesto que desde un lugar puede verlo todo), la omnisciencia (como extensión mítica de lo anterior, también lo sabe todo) y la omnipotencia (derivado de las tres características anteriores, también se le atribuye un extremo poder).

Todas estas características enunciadas por Chion concuerdan perfectamente con los atributos de ese Gran Otro del que nos habla el psicoanálisis lacaniano y —claro está— con el discurso de la paranoia: nacido de la escisión entre el cuerpo y la voz, a causa de la dimensión no centrada de ésta, desdoblados simbólicamente los cuerpos tanto como las voces, la puesta en escena se rige por un discurso muy semejante al terror paranoico, a la emergencia en cualquier sonido y en cualquier lugar del perseguidor. Pongamos los puntos sobre las íes: un demiurgo que ordena el espacio, que se cierne sobre él, que habla en él sin que su voz sea apresada en cuerpo alguno de modo estable ni, en el fondo, pueda identificarse con él; un cuerpo, por otra parte, silencioso que mecánicamente redacta signos ininteligibles para todos pero que obedecen a una lógica y, es más, van cumpliéndose misteriosamente. Los diferentes cuerpos y las diferentes voces no son sino emanaciones, significantes que llevan el sello de este demiurgo: otro secreto visitante se perfila en todas las escenas, junto a los personajes sin ser visto ni oído. ¿Qué descubrimos detrás de todo esto sino el discurso contagioso y delirante del modelo hermético-metafórico, aunque no comparta su concepción del plano? Demiurgia, clave jeroglífica, inestabilidad de las identidades. Agreguemos a ello las rimas intersecuenciales, el encadenamiento especular, las inconexiones e inverosimilitudes. Nada más actualizado aquí que el lejano universo metafórico al que se han añadido ahora todas las complejidades del material sonoro: la voz, sus desdoblamientos, su mecanización, los ruidos, la ausencia humana, todo esto viene a combinarse con los procedimientos de montaje antes en vigor y a contribuir activamente a esta puesta en escena de vocación demiúrgica tanto tiempo olvidada.

El antiguo criminal Hofmeister es representante privilegiado de los efectos del discurso psicótico por los que se rige el film. En plano medio frontal, lo encontramos literalmente enganchado al teléfono, intentando por todos los medios mantener la comunicación con el comisario Lohmann. Su voz crispada, desprovista de ritmo, asedia al que lo escucha. Se resiste a relatar lo que sabe, suspende su discurso, retrocede, anuncia la presencia de un nombre que mueve los hilos del crimen. Su fin no es narrar nada, sino ser escuchado, mantener abierto el canal. Su mensaje está enteramente organizado en torno a la función fática del lenguaje. Pero cada vez que está cerca de pronunciarlo, este significante parece desencadenar efectos imprevisibles y provoca siempre la regresión. De repente, toma una pistola en su mano y apunta fuera de campo, hacia la izquierda. La imagen, no obstante, permanece firme en su elección anterior: no cambia de plano, se niega a ofrecer la visión de aquello que asedia al personaje o, acaso, no hay nada que ver, pues la amenaza no está en ningún lugar externo. Un salto de 45°, desde más atrás, coincide con una repentina oscuridad que cae sobre la habitación. Alguien —dice Hofmeister— está ahí o, mejor, «él está ahí». A través del teléfono, la voz de Lohmann intenta reanudar el contacto. Sólo unos fogonazos y su estruendo movilizan a un tiempo los dos canales. Primer plano del teléfono vacío. Corte al otro extremo de la línea, junto a Lohmann: la voz de Hofmeister, aguda y alienada, entona una canción. Ha enloquecido.

En esta formalización de los espacios que concluye en una pantalla en negro germina la locura, donde el terror se anuncia y la palabra sólo sirve para garantizar el contacto umbilical. Pues bien, Hofmeister se limitará durante todo el resto del film a repetir compulsivamente lo acontecido o fantaseado en esta escena, ora alucinando una confesión telefónica con el comisario Lohmann, ora huyendo de la amenaza con su huida de la razón.



153. Das Testament  
des Doktor Mabuse

## El vacío y la ocupación

En el cuartel general de Mabuse hay una habitación vacía con una enorme cortina, casi un telón teatral. En este lugar las distintas secciones de la organización reciben las órdenes del diabólico doctor. Nada, sin embargo, nos autoriza a atribuir a este espacio la categoría de centro neurálgico de las operaciones de Mabuse, pues pronto iremos descubriendo otros lugares en los que las mismas u otras órdenes son proferidas. Tal es el caso del despacho de Baum o la celda en donde yace el cuerpo de Mabuse. Pero, en todo caso, las órdenes más concretas e inteligibles (hay otras —como veremos— que precisan de transcripción) son dictadas en esta habitación. La voz metálica del doctor añade en diversas ocasiones apreciaciones que demuestran su pleno conocimiento de todo lo que acontece en el exterior, de las reacciones de los personajes o, incluso, de aquello que sucede en su fuero interno. En suma, todo nos confirma aquellas características de las que hablamos arriba, con lo cual deducimos que esta voz actúa y se comporta como algo más que una voz, con atributos visuales y con sabiduría. Veámosla en acción.

Kent, el protagonista masculino, no acude a una cita nocturna en la que debía cometer un asesinato ordenado por Mabuse. En realidad, ésta era una prueba de fuego para demostrar su fidelidad al doctor. La intercesión de Lily, su amada, le resuelve a abandonar la organización criminal. No obstante, es prendido por dos secuaces de Mabuse que lo conducen en presencia de su jefe junto con la muchacha. Un campo vacío presenta, desde el interior, la puerta de la estancia. Esta se abre y, de espaldas y encañonados, entran Kent y Lily. Aún no se ha cerrado la puerta cuando la pareja se precipita sobre ella. Una voz los llama. Es —por supuesto— una voz que ve, pero que no permite designar un cuerpo. Metalizada, con un ritmo tan firme como inhumano, suena al otro lado de la cortina y enuncia su acusación según una lógica que culmina rápidamente con la sentencia de muerte. Antes de concluir su frase, un contracampo nos presenta frontalmente esa cortina, como si de una alternancia plano/contraplano se tratara. De nuevo, vuelta al plano inicial. Kent pide la libertad para la mujer. La voz, inflexible, responde: «Ni usted ni esa mujer abandonarán vivos esta habita-

ción». Kent, entonces, saca su revólver y dispara al frente repetidas veces. Nuevo contraplano de la cortina recibiendo los impactos de balas. Y he aquí que tiene lugar una extrañísima confusión espacial debida al montaje: Kent abre la cortina y aparece acompañado por la muchacha, pero —fíjese bien el lector— desde atrás. Ha habido una rotunda inversión en la mirada, pues lo que creíamos contraplano se revela mantenimiento del mismo eje. Y, con todo, el equívoco efecto producido sobre el espectador es el de un doble salto de eje, con lo cual se consume una curiosa reversibilidad de la mirada.

Pero hay algo más. El contraplano subjetivo que sigue, con un ligero retraso respecto a las aterrizadas miradas de los dos protagonistas, nos confirma que había —tal vez sigue habiéndola— una mirada que sostenía este plano, una mirada que, tampoco aquí, nace de un cuerpo localizable en el espacio, del mismo modo que la voz no emerge de él. El contraplano al que ahora aludimos nos muestra una silueta, tal vez una sombra, junto a una mesa. A su lado, un altavoz. Vuelta al plano de la pareja mirando sin salir de su asombro. Súbitamente, la voz reitera sin cambio alguno de tono ni volumen, maquinal e inflexible, su sentencia de muerte: «Ni usted ni esa mujer abandonarán vivos esta habitación». Ninguna variación, ningún enfado o irritación: sólo una implacable sentencia. Un primer plano del altavoz continúa: «tres horas les quedan para morir». Así, la limitación espacial y de poder que le atribuimos a esa voz ha dado paso a un dominio absoluto por indeterminado, por rebasar las restricciones humanas. Vuelta a los amantes. Ahora el silencio dominante deja percibir en la banda sonora la consecuencia del anuncio hecho: un tic-tac comienza a oírse al fondo, desatado por este plazo enunciado por la voz para la cita con la muerte. Lo mecánico, lo inhumano se han apoderado de la imagen y del sonido y la escisión entre la voz y el cuerpo han ido tejiendo una trama que sólo puede hallar una explicación en la lógica de la psicosis<sup>13</sup>.

Pero no sólo se trata de esa voz que resuena desde el vacío, de ese cuerpo insustancial que está ironizado en una silueta incorpórea. Y no sólo se trata de esto porque hay, en realidad, otro lugar desde donde actúa el demiurgo, otra suerte de cuartel general equivalente al que hemos visto desvanecerse en cuanto origen primero. Nos referimos al despacho de Baum. Entre ambos —porque tampoco aquí está el centro neurálgico— la celda de Mabuse y, poco más tarde, el depósito de cadáveres donde yace el cuerpo del criminal. Henos ahora en el despacho del doctor Baum, ese psiquiatra fascinado por la personalidad arrrolladora de Mabuse y, sobre todo, por su lógica, por su método.

Mabuse ha muerto súbitamente. Con su defunción inesperada parece haber desaparecido el motor del relato y la fuente del terror. Plano general, en picado, de la banda esperando nuevas órdenes. El clima es tenso, el humo domina el ambiente. Suena un timbre y los hombres entran en la habitación de la cortina. Tras ella, la silueta. Salto indeterminado y nos hallamos ante el primer plano de un cuaderno de notas: *Aufzeichnungen des Doktor Mabuse* (Apuntes del doctor Mabuse), fechadas entre el 16 de febrero y el 31 de marzo. Una mano pasa la primera página y observamos una serie de dibujos trazados con mano infantil e irregular en donde se lee la palabra «gas». El plano siguiente, un picado sobre el escritorio de Baum, a 45° respecto a la frontalidad y con una portentísima iluminación, presenta al doctor Baum leyendo. Un plano medio, frontal, filma a Baum con una lámpara a derecha que proyecta una intensísima luz sobre el manuscrito colocado en la mesa. De repente, un plano de unas máscaras grotescas que no es posible localizar en el espacio. Un nuevo plano de unas calaveras que, sólo más tarde, seremos capaces de descubrir sobre unas vitrinas de la misma habitación. Todo es incierto: ¿se trata de planos subjetivos? ¿son objetos situados en la misma habitación? ¿son, por el contrario, artificios del discurso? ¿son incluso alucinaciones de esta mente fascinada?

La planificación nos devuelve frente a Baum, quien sigue pasando las páginas del manuscrito. Otro primer plano, ahora de unas medallas, aparece con la misma imprecisión que los anteriores. Nuevas máscaras. Contrapicado sobre un cuadro que representa inquietantes rostros surgiendo de una neblina. Regreso al plano frontal. Un primer plano muestra, por fin, el verdadero testamento: *Herrschaft des Verbrechens*, escrito con caracteres que denotan un pulso poco firme. Al fondo, se distinguen distintos dibujos de figuras inciertas mientras

<sup>13</sup> ¡Qué distinto y pobre resulta, en cambio, el ensayo del último film langiano a su vuelta a Alemania! *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse* justifica el panoptismo, la omnipotencia y la ubicuidad mediante la existencia de ocultas cámaras distribuidas estratégicamente en un hotel por sus antiguos ocupadores, los nazis. Así, el terror incierto se diluye dando paso a una artimaña virtuosa. Lo que se pierde en este postrer trabajo de Lang es lo más importante en el que ahora examinamos: la lógica de un discurso.

la palabra *Verbrechen* (crimen) puede leerse en la parte superior repetidas veces a modo de un eco. La voz de Baum pronuncia: *Herrschaft des Verbrechens*. En ella se expresa el estado hipótico en que está inmerso. Nuevo plano frontal; Baum dirige su mirada a la cámara, mientras repite, todavía más extasiado: *Herrschaft des Verbrechens*. Y ahora, impulsado por una fuerza inexplicable, comienza en voz alta la lectura de las indicaciones contenidas en el testamento: «El alma de los hombres debe ser llenada de angustia por crímenes en apariencia absurdos...». Un primer plano de las notas nos permite seguir su lectura al mismo tiempo que continuamos oyendo sus palabras. De nuevo regresamos al plano medio frontal que, desde el principio, sirvió para articular la secuencia y, entretanto Baum prosigue su lectura, la cámara se aproxima lentamente a su rostro hasta ofrecérsenos en primer plano. Su mirada apunta abajo, donde está el manuscrito. La voz cambia de tono: en la inflexión de una frase, aquélla se metamorfosea convirtiéndose en un susurro, pronunciado casi al oído y, entonces, nos damos cuenta de que los labios de Baum han quedado inmóviles. No es él quien habla: «...porque el fin último del crimen —continúa la voz— es preparar la dominación total del crimen...». Baum abre los ojos mientras la voz continúa susurrando. Un contracampo, el primero de la secuencia, descubre en sobreimpresión al doctor Mabuse, sentado frente a Baum, con su rostro iluminado hasta casi no distinguirse sus rasgos faciales. Así pues, es Mabuse quien ha tomado la palabra. Y, ahora, identificamos el sentido último de este emplazamiento frontal de cámara ante Baum, este plano medio que nos parecía torpe y primitivo: era el contracampo lo que se había estado gestando en toda la secuencia porque en él se juega la inversión completa o, mejor, la reversión de la mirada. Como sucedía en el mencionado plano de la cortina, este contracampo es mucho más que una figura aguda de montaje: es, en el fondo, un contracampo del contracampo, es la formalización de una doble ausencia, el lugar donde la coherencia, siempre tan geometrizable, se torna su contrario.

Un primerísimo plano deja ver cómo el terror se esboza en el rostro de Baum, de nuevo frontal y mirando ante sí. Y este plano es contestado por otro primerísimo plano del rostro iluminado de Mabuse. La deformación de sus ojos, la imagen borrosa, su constante susurro, lo han convertido en un espectro. Es este contraste brutal de plano/contraplano, esta figura reversible, lo que precede a la fusión, lo que está ya preparado para convertirse en lo mismo. Un plano lateral de conjunto, a 90° exactamente, muestra a ambos personajes a sendos lados de la mesa: Mabuse a la derecha, en sobreimpresión; Baum a la izquierda. La voz de Mabuse viene acompañada por un efecto sonoro muy agudo que subraya el clima hipnótico y alucinatorio de la secuencia. Entonces, del cuerpo de Mabuse, surge en una nueva sobreimpresión otro cuerpo idéntico que se alza lentamente y se coloca tras Baum sin que el primer Mabuse abandone su puesto y continúe interpellando a su psiquiatra. Esta segunda figura, enésimo desdoblamiento del demoníaco doctor, entrega a Baum un manuscrito y se sienta en su silla fundiéndose con él y ocupando plenamente su lugar hasta desaparecer. Baum es ya Mabuse, pero no todo él.

En este ritual de apropiación, de posesión, se ha sancionado un desplazamiento y un desdoblamiento que, sin embargo, no dejan sin efecto otros posteriores. Detrás de Mabuse hay sólo un nombre, si bien el activo centro motor de las operaciones, al menos el visible, está ocupado por Baum. Por esto, cuando, al final de la película, Baum se presenta en la celda de Hofmeister con el nombre de Mabuse, el terror que éste conlleva a oídos de Hofmeister puede desaparecer y creerse él capaz, sin dramatismos de ningún tipo, de pronunciarlo ante el comisario Lohmann. Pero nada ha sido extirpado con esta terapia en realidad, tan sólo una de las mudas de Mabuse ha vuelto a su celda, ha recuperado su vida para volver a iniciar su testamento<sup>14</sup>.

He aquí, por tanto, el motivo último de este testamento: unos signos ininteligibles escritos por Mabuse, como señalamos más arriba. En efecto, pues aquí reside la clave y el caos de la película: estos signos sólo son interpretados como un testamento por Baum, porque él posee la cifra secreta de ese cerebro. Sólo su transcripción mecanográfica levanta las sospechas de un compañero del psiquiátrico, pues su lectura en el estado en que fue entregado por Mabuse es de todo indescifrable. Es la superposición de esta voz que susurra y expone su método lo que domina la transcripción y la intimidad con Baum la que determina que

<sup>14</sup> Al lector le ha de resultar sencillo reconstruir en la lectura de este testamento y en todo el proceso de desdoblamientos que desencadena su conocimiento aquella secreta clave narrativa que estudiamos a propósito del modelo herméutico-metafórico y que, de un modo u otro, hemos visto a menudo atravesar las páginas de este libro.



154. Das Testament  
des Doktor Mabuse

éstas sean claves de nuevos crímenes. Pero si es así: ¿quién traducía los encargos de Mabuse antes de tomar el cuerpo de Baum? ¿de dónde emerge esta voz que es reconocida como la de Baum antes de que Mabuse tomara su cuerpo? Responder a estas preguntas es tan absurdo como criticar por inconexo el discurso de un psicótico. No puede ser un error aquello que organiza la totalidad de un discurso con absoluta coherencia: es, precisamente eso, un discurso. Y, como vemos, después de tantos años de melodrama y realismo, de verosimilitud y transparencia, de documental y ecos de montaje constructivo, tal vez el azar quiso que el discurso con el que emblemáticamente se abría el cine weimariano —*Das Cabinet des Doktor Caligari*— obtuviera ahora una insólita, pero plena, correspondencia: que un nuevo doctor estuviera llamado a encarnar un discurso tan demoníaco como aquél, pero que fatalmente fuera el último escalofrío que había de recorrer la pantalla clásica alemana.





**Filmografia**



## Filmografía:

El objetivo de la presente filmografía consiste exclusivamente en servir de ayuda al lector para moverse con mayor facilidad a lo largo de las páginas de este libro. En consecuencia, la selección ha privilegiado aquellas películas de las que se habla más en extenso. Sin embargo, no existe pretensión alguna de exhaustividad ni deseo de proponer una documentación definitiva. En otro orden de cosas, consignamos el metraje en metros en el caso del cine mudo; en el sonoro, indicamos duración en minutos, puesto que la velocidad de proyección se estandariza. Por último, cuando se realizaron dos o más versiones de un film cualquiera —lo que es frecuente en el sonoro— escogemos siempre la versión alemana.

### 1913: Der Student von Prag, Ein romantisches Drama (*El estudiante de Praga*)

Producción: Deutsche Bioscop, Berlín.

Dirección: Stellan Rye.

Guión: Hanns Heinz Ewers.

Fotografía: Guido Seeber.

Decorados: Robert A. Dietrich, Klaus Richter.

Música: Josef Weiss.

Intérpretes: Paul Wegener (*Baldwin y el 'otro yo'*), Grete Berger (*condesa Margit*), Lyda Salmonova (*Lydusckka*), John Gottowt (*Scapinelli*), Fritz Weidemann (*barón Waldis-Schwarzenberg*), Lot-har Körner (*conde von Schwarzenberg*).

Metraje: 1.538 m.

\* \* \*

### 1919: Die Augen der Mummie Mâ (*Los ojos de la momia*)

Producción: Projektions-A.G. Union, Berlín.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Guión: Hanns Kräly, Emil Rameau.

Fotografía: Alfred Hansen.

Decorados: Kurt Richter.

Intérpretes: Pola Negri (*Mâ*), Emil Jannings (*Radu*), Harry Liedtke (*Alfred Wendland, el pintor*), Max Laurence (*conde Hohenfels*).

Rodaje: Studio Union y exteriores, Berlín-Tempelhof.

Metraje original: 1.221 m.

Estreno: 3.10.1918, U.T. Kurfürstendamm, U.T. Nollendorfplatz, Berlín.

\* \* \*

### 1919: Unheimliche Geschichten

Dirección: Richard Oswald.

Guión: Robert Liebmann, Richard Oswald, según historias de Edgar Allan Poe, Anselma Heine, Robert Louis Stevenson, Robert Liebmann.

Fotografía: Carl Hoffmann.

Decorados: Julius Hahlo.

Intérpretes: Anita Berber, Reinhold Schünzel, Conrad Veidt, Hugo Döblin, Paul Morgan, Georg John.

\* \* \*

### 1919: Die Austerprizessin (*La princesa de las ostras*)

Producción: Projektions-A.G. Union, Berlín-Tempelhof.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Guión: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Dirección técnica: Kurt Waschneck.

Decorados: Kurt Richter.

Intérpretes: Victor Janson (*el señor Quaker, 'rey de las ostras' de América*) Ossi Oswald (*Ossi, su hija*), Harry Liedtke (*Príncipe Nucki*), Julius Falkenstein (*Josef, amigo de Nicki*), Max Kronert (*Seligson, agente matrimonial*), Curt Bois (*capellán*), Gerhard Ritterband (*pinche de cocina*), Albert Paulig, Hans Junkermann.

Metraje: 1.144 m.

Estreno: 20.6.1919, U.T. Kurfürstendamm, Berlín.

\* \* \*

### 1919: Madame Dubarry (*Madame Dubarry*)

Producción: Projektions-A.G. Union, Berlín.

Dirección: Ernst Lubitsch.

Guión: Fred Orbing (=Norbert Falk), Hanns Kräly.

Fotografía: Theodor Sparkuhl.

Segundo operador: Fritz Arno Wagner.

Dirección técnica: Kurt Waschneck.

Dirección musical: Alexander Schirman.

Decorados: Kurt Richter, en colaboración con Karl Machus.

Vestuario: Ali Hubert.

Dirección de producción: Carl Moos.

Intérpretes: Pola Negri (*Jeanne Vaubernier, luego Madame Dubarry*), Emil Jannings (*Luis XV*), Reinhold Schünzel (*duque de Choiseul, ministro de Estado*), Harry Liedtke (*Armand de Foix*), Eduard von Winterstein (*conde Dubarry*), Karl Platen (*Guillaume Dubarry*), Paul Biensfeldt (*Lebel, sirviente de cámara del rey*), Magnus Stifter (*Don Diego, embajador español*), Willy Kaiser-Heyl (*comandante de la guardia*), Elsa Berna (*condesa de Gramont*), Fred Immler (*conde de Richelieu*), Gustav Czimeg (*conde de Aiguillon*), Alexander Ekert (*Paillet*), Marga Köhler (*Madame Labille*), Bernhard Goetzke, Robert Sortsch-Plá.

Rodaje: Studio Union, Berlín-Tempelhof; exteriores de la U.F.A., Berlín-Tempelhof; parque del castillo Sanssouci, Postdam.

Metraje original: 2.280 m.

Estreno: 18.9.1919, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

### 1919: Die Spinnen: Der goldene See (primera parte)

Producción: Decla-Film.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Fritz Lang.

Fotografía: Emil Schünemann.

Decorados: Hermann Warm, Otto Hunte, Carl Ludwig Krimse.

Asesor técnico: Heinrich Umlauff.

Intérpretes: Carl de Vogt (*Kay Hoog*), Lil Dagover (*Naela, sacerdotisa del rey Sol*), Ressel Orla (*Lio Sha*), Georg John (*doctor Telphai*), Paul Morgan (*un experto*), Paul Biensfeldt, Friedrich Kühne, Harry Frank, Rudolf Lettinger.

Metraje: 1.951 m.  
Estreno: 3.10.1919.

\* \* \*

### 1919: Die Puppe (La muñeca)

Producción: Projektions-A.G. Union, Berlín.  
Dirección: Ernst Lubitsch.  
Guión: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, adaptación libre de A.E. Willner.  
Fotografía: Theodor Sparkuhl.  
Dirección técnica: Kurt Waschneck.  
Decorados y vestuario: Kurt Richter.  
Intérpretes: Ossi Oswald (Ossi, hija del fabricante de muñecas Hilarius), Hermann Thimig (Lancelot, sobrino del barón de Chantrelle), Víctor Janson (Hilarius, fabricante de muñecas), Jacob Tiedtke (abad), Gerhard Ritterband (empleado de Hilarius), Marga Köhler (esposa de Hilarius), Max Kronert (barón de Chantrelle), Josefine Dora (ama de llaves de Lancelot), Paul Morgan, Arthur Weinschenk, Herr Lapitski, Ernst Lubitsch (accensorista en la primera secuencia).  
Rodaje: Studio Union, Berlín-Tempelhof.  
Metraje: 1.374 m.  
Estreno: 4.12.1919, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

### 1920: Die Spinnen: Das Brillantenschiff (segunda parte)

Título de rodaje: Das Sklavenschiff.  
Producción: Decla-Film.  
Dirección: Fritz Lang.  
Guión: Fritz Lang.  
Fotografía: Karl Freund.  
Decorados: Hermann Warm, Otto Hunte, Carl Ludwig Kirmse.  
Asesor técnico: Heinrich Umlauff, (suministrados por el Museo Etnográfico I.F.G. Umlauff de Hamburgo).  
Intérpretes: Carl de Vogt (Kay Hoog), Ressel Orla (Lio Sha), Georg John (el maestro), Rudolf Lettinger (Terry London, el rey del diamante), Thea Zander (Ellen, su hija), Reiner Steiner (el capitán), Friedrich Kühner (All-Hab-Mah, el yogui), Edgar Pauly (John 'cuatro dedos'), Meinhard Maur (chino), Paul Morgan (judío), K.A. Römer.  
Metraje: 2.219 m.  
Estreno: 4.2.1920.

\* \* \*

### 1919: Das Cabinet des Doktor Caligari (El gabinete del Dr. Caligari).

Producción: Erich Pommer para Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co, Berlín.  
Dirección: Robert Wiene.  
Guión: Carl Mayer, Hans Janowitz.  
Fotografía: Willy Hamcister.  
Decorados: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig.  
Vestuario: Walter Reimann.  
Intérpretes: Werner Krauss (Doctor Caligari), Conrad Veidt (Cesare, el sonámbulo), Friedrich Fehér (Franz), Lil Dagover (Jane), Hans Heinz von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olson, padre de Jane), Rudolf Klein-Rogge (criminal), Ludwig Rex, Elsa Wagner, Henri Peters-Arnolds, Hans Lanser-Ludloff.

Metraje: 1.427 m.  
Estreno: 27.2.1920, Berlín.

\* \* \*

### 1920: Sumurun (Sumurun)

Producción: Projektions-A.G. Union, Berlín.  
Dirección: Ernst Lubitsch.  
Guión: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, según la pantomima orientalista de Friedrich Freksa.  
Fotografía: Theodor Sparkuhl.  
Segundo operador: Fritz Arno Wagner.  
Dirección técnica: Kurt Waschneck.  
Música: Victor Hollander.  
Dirección musical: Bruno Schulz.  
Decorados: Kurt Richter, con la colaboración de Ernö Metzner.  
Vestuario: Ali Hubert.  
Intérpretes: Pola Negri (la bailarina), Jenny Hasselquist (Zuleika 'Sumurun', la favorita del caído), Aud Egede Nissen (Haidée, su sirvienta), Margarete Kupfer (la vieja), Paul Wegener (el viejo caído), Carl Clewing (el viejo caído), Carl Clewing (el joven caído), Harry Liedtke (Nur-al-Din, mercader de tejidos), Jacob Tiedtke (el jefe eunuco), Ernst Lubitsch (el jorobado), Paul Graetz (primer sirviente), Max Kronert (segundo sirviente), Paul Biensfeldt (Achmed, el mercader de esclavos).  
Metraje: 2.400 m.  
Estreno: 1.9.1920, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

### 1920: Der Golem. Wie er in die Welt Kam (El Golem)

Producción: Projektions-A.G. Union, Berlín.  
Dirección: Paul Wegener, Carl Boese.  
Guión: Paul Wegener, Henrik Galeen, según una vieja leyenda.  
Fotografía: Karl Freund.  
Decorados: Hans Poelzig.  
Música: Hans Landsberger.  
Vestuario: Rochus Gliese.  
Intérpretes: Paul Wegener (el Golem), Albert Steinrück (rabino Löw), Lyda Salmonova (Miriam), Ernst Deutsch (ayudante del rabino), Hanns Sturm (viejo rabino Jehudá), Otto Gebühr (emperador), Lothar Müthel (Florian), Max Kronert, Dore Patzdold, Greta Schröder, Loni Nest.  
Estreno: 29.10.1920.

\* \* \*

### 1920: Anna Boleyn (Ana Bolena).

Producción: Messter-Film GmbH, Berlín, Prohektion-A.G. Union, Berlín.  
Dirección: Ernst Lubitsch.  
Guión: Fred Orbig (Norbert Falk), Hanns Kräly.  
Fotografía: Theodor Sparkuhl.  
Dirección técnica: Kurt Waschneck.  
Música de acompañamiento: Kapellmeister E. Prasch (?), director musical Dr. Landsberger (?).  
Decorados: Kurt Richter.  
Vestuarios: Ali Hubert.  
Intérpretes: Emil Jannings (Rey Enrique VIII), Hedwig Pauli (La reina Catherine), Hilde Müller (la princesa María), Ludwig Hartau (el duque de Norfolk), Henny Porten (Anna Bolena, su sobrina), Paul Hartmann (el caballero Heinrich Norris), Aud Egede Nissen (Jeanne Seymour), María Reisenhofer (Lady Rochford), Fer-

dinand von Alten (*Marc Smeton*), Adolf Klein (*el cardenal Wolsey*), Wilhelm Diegelmann (*el cardenal Campeggio*), Friedrich Kühnc (*el arzobispo Cranmer*), Paul Biensfeldt (*Jester, el bufón del rey*), Karl Platen (*el médico del rey*), Ering Hanson (*el conde Percy*), Sophie Pagay (*la nodriza*), Josef Klein (*Sir William Kingston, comandante de la Torre*).

Rodaje. Studio Ufa, Berlin-Tempelhof; exteriores Ufa, Berlin-Tempelhof; lago de Liepnitz.

Metraje: 2.795 m.

Estreno: 3-12-1920. Reform-Lichtspiele, Weimar.

Primera representación en Berlín: 14-12-1920, Ufa-Palast am Zoo, con motivo de una gala de la Asociación de la prensa berlínesa.

\* \* \*

### 1920: **Torgus.**

Producción: Union-Film der U.F.A., Berlín.

Dirección: Hanns Kobe.

Guión: Carl Mayer.

Fotografía: Karl Freund.

Decorados: Robert Neppach.

Intérpretes: María Leyko (*Anna*), Eugen Klöpfer (*Torgus*), Adele Sandrock (*la ífa, Turid*), Hermine Strassmann-Witt (*Groah, la comadróna*), Gerd Fricke (*John*), Käthe Richter, Prof. Grerori.

Estreno: ?-3-1921.

\* \* \*

### 1920: **Danton. (Danton)**

Producción: Wörner-Film, Berlín.

Dirección: Dimitri Buchowetzki.

Guión: Carl Mayer, Dimitri Buchowetzki, según la obra de Georg Büchner.

Fotografía: Arpad Viragh.

Decorados: Hanns Dreier.

Intérpretes: Emil Jannings (*Danton*), Werner Krauss (*Robespierre*), Ossip Runitsch (*Camille Desmoulins*), Robert Schulz (*Saint-Just*), Ferdinand von Alten, Eduard von Winterstein, Charlotte Ander, Maly Delschaft, Hilde Wörner, Hugo Döblin, Friedrich Kühnc.

\* \* \*

### 1921: **Schloss Vogelöd.**

Producción: Decla-Bioscop.

Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau.

Guión: Carl Mayer, Berthold Viertel, según la novela de Rudolf Stratz.

Fotografía: Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer.

Decorados: Hermann Warm.

Consejero técnico: Graf Montgelas.

Intérpretes: Arnold Korff (*el castellano von Vogelschrey auf Vogelöd*), Lulu Keyser-Korff (*Cena von Vogelschrey, su esposa*), Lothar Mehnert (*conde Johann Oetsch*), Paul Hartmann (*conde Peter Paul Oetsch, primer marido de la baronesa*), Hermann Valentin (*Juez retirado*), Julius Falkenstein (*el hombre temeroso*), Rudolf Leffler (*mayordomo*), Walter Kurt Kuhle (*un sirviente*), Victor Blütnier (*padre Faramund*), Georg Zawatzky (*pinche de cocina*).

Estreno: 8-4-1921, Marmorhaus, Berlín.

\* \* \*

### 1921: **Scherben**

Producción: Rex-Film GmbH, Berlín.

Dirección: Lupu Pick.

Guión: Carl Mayer, Lupu Pick.

Fotografía: Friedrich Weinmann, Guido Seeber.

Música: Giuseppe Becce.

Intérpretes: Werner Krauss (*el padre y guardavías*), Edith Posca (*la hija*), Paul Otto (*inspector*) Hermine Strassmann-Witt (*la madre*), Lupu Pick (*un viajante*).

Estreno: 27-5-1921.

\* \* \*

### 1921: **Der müde Tod (Las tres luces)**

Producción: Decla-Bioscop.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang.

Fotografía: Erich Nitzschmann, Hermann Saalfrank (parte alemana), Fritz Arno Wagner (episodio veneciano, árabe y chino).

Iluminación: Robert Hegerwald.

Decorados: Robert Herlth (episodio chino, con excepción del palacio imperial), Walter Röhrig (parte alemana con excepción de la colina de los sauces), Hermann Warm (episodios árabe y veneciano, palacio imperial chino, colonia de los sauces).

Intérpretes: Bernhard Goetzke (*la muerte, el extranjero*), Lil Dagover (*la joven*), Walter Jansen (*el joven*), Hans Sternbert (*el alcalde*), Ernst Rückert (*el pastor*), Max Adalbert (*el notario*), Erich Pabst (*el médico*) Hermann Picha (*sastre*), Georg John (*mendigo*), Marie Wismar (*anciana*), Aloisia Lehnert (*la madre del niño*); episodio árabe: Rudolf Klein-Rogge (*derwicbe*), Eduard von Klein-Rogge (*Girolamo*), Lewis Brody (*moro*), Lothar Mützel (*el mensajero*), Lina Paulsen (*nodriza*); episodio chino: Paul Bienfeldt (*A Hi, el mago*), Karl Huzsar (*emperador*), Max Adalbert (*dueño del tesoro*), Nuemann-Schüller (*verdugo*).

Metraje: 2.311 m.

Estreno: 7-10-1921.

\* \* \*

### 1921: **Die Hintertreppe**

Producción: Henny Porten Filmgesellschaft, Berlín

Dirección: Leopold Jessner y Paul Leni.

Guión: Carl Mayer.

Fotografía: Karl Hasselmann y Willy Hamcister.

Música: Hans Landsberger.

Intérpretes: Henny Porten (*la sirvienta*), Wilhelm Dieterle (*el amante*), Fritz Kortner (*el cartero*).

Estreno: 22-12-1921.

\* \* \*

### 1921: **Doktor Mabuse, Der Spieler. (El doctor Mabuse).**

Doktor Mabuse, Der Spieler-Ein bild der Zeit (primera parte).

Inferno-Menschen der Zeit (segunda parte).

Producción: Ullstein-Uco-Film/Decla-Bioscop-UFA.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou y Fritz Lang, según la novela de Norbert Jacques.

Fotografía: Carl Hoffmann y Erich Nitzschmann (para el segundo negativo).

Decorados: Carl Stahl-Urach (fallecido durante el rodaje de la primera parte), Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht.

Música: Konrad Elfers.

Vestuario: Vally Reinecke.

Intérpretes: Rudolf Klein Rogge (*doctor Mabuse*), Alfred Abel (*conde Told*), Aud Egede Nissen (*Cara Carozza, la bailarina*), Gertrud Welcker (*condesa Lucy Told*), Bernhard Goetzke (*procurador von Wenck*), Robert Forster-Larinaga (*Spoerri, el secretario*), Paul Richter (*Edgar Hull*), Hans Adalbert von Schlettow (*Georg, el chófer*), Georg John (*Pesch*), Grete Berger (*Fine, la criada*), Julius Falkenstein (*Karsten, el amigo de Wenck*), Lydia Potechina (*la mujer rusa*), Anita Berber (*bailarina*), Paul Bienfeldt (*el hombre del revólver*), Karl Platen (*criado de Told*), Karl Huzsar-Puffy (*Hawasch, jefe del taller de falsificación de monedas*), Edgar Pauly (*bombre grueso*), Julius Hermann (*Schramm*), Julie Brandt, August Prasch-Grevenberg, Adele Sandrock, Max Adalbert, Gustav Botz, Heinrich Gotho, Leonhard Haskel, Werner Hübsch, Gottfried Huppertz, Hans J. Junkermann, Alfred Klein, Erich Pabst, Hans Sternberg, Olaf Storm, Erich Welter, Lil Dagover, Willy Schmidt-Gentner, Julius Hermann.

Metraje: 3.496 m. (primera parte), 2.560 m. (segunda parte).

Estreno: 27-4-1922 (primera parte), 26-5-1922 (segunda parte).

\* \* \*

### 1923: Schatten. Eine nächtliche Halluzination (Sombras).

Producción: Pan-Film de Dafu-Film-Verleih GmbH, Berlín.

Dirección: Arthur Robison.

Fotografía: Fritz Arno Wagner.

Decorados: Albin Grau.

Vestuarios: Albin Grau.

Música: Ernst Riege.

Intérpretes: Fritz Kortner (*el conde*), Ruth Weyher (*la condesa*), Gustav von Wangenheim (*el amante*), Alexander Granach (*el exhibidor de sombras*), Fritz Rasp (*el mayordomo*), Ferdinand von Alten, Max Gülstorff (*caballeros*), Karl Platen, Lilli Herder.

Metraje: 2.002 m.

Estreno: 16-10-1923, Theater am Nollendorfplatz.

\* \* \*

### 1923: Die Strasse

Producción: Stern-film GmbH, Berlín.

Dirección: Karl Grüne.

Guión: Karl Grüne, Julius Urgiss, según un proyecto de Carl Mayer.

Fotografía: Karl Hasselmann.

Decorados: Karl Görge, Ludwig Meidner.

Intérpretes: Eugen Klöpfer (*el hombre*), Aud Egede Nissen, Lucie Höflich, Leonhard Haskel, Anton Edthofer, Max Schreck, Hans Trautner.

Metraje: 2.057 m.

Estreno: 29-11-1923, Ufa-Theater Kurfürstendamm.

\* \* \*

### 1923: I.N.R.I. Ein Film der Menschlichkeit (I.N.R.I.).

Producción: Neumann-Produktion GmbH, Berlín.

Dirección: Robert Wiene.

Guión: Robert Wiene.

Fotografía: Axel Graatkjaer, Ludwig Lippert, Reimar Kuntze.

Decorados: Ernö Metzner.

Vestuario: Ernö Metzner.

Intérpretes: Gregori Chmara (*el Cristo*), Henny Porten (*María*), Asta Nielsen (*María Magdalena*), Werner Krauss (*Poncio Pilato*), Alexander Granach (*Judas*), Emanuel Reicher (*Caisás*), Theodor Becker, Robert Taube, Bruno Ziener, Hans Heinz von Twardowski, Emil Lind, Max Kronert, H. Magnus, Walter Neumann, Guido Herzfeld, Wilhelm Nagel, Leo Reuss, Eduard Kandel.

Metraje: 3.444 m./2.782 m.

Estreno: 25-2-1923, Mozartsaal Marmorhaus, Schauburg.

Estreno: 29-11-1923, Ufa-Theater Kurfürstendamm.

\* \* \*

### 1923: Sylvester. Tragödie einer Nacht.

Producción: Rex-film AG, Berlín.

Dirección: Lupu Pick.

Guión: Carl Mayer.

Fotografía: Karl Hasselmann (interiores), Guido Seeber (escenas de la calle).

Decorados: Robert A. Dietrich, según bosquejos del profesor Klaus Richter.

Música: Klaus Pringsheim.

Intérpretes: Edith Posca (*la esposa*), Eugen Klöpfer (*propietario del café*), Frieda Richard (*la madre*), Karl Harbacher, Julius E. Hermann, Rudolf Blümmer.

Metraje: 1.229 m.

Estreno: 3-1-1924, Ufa-Theater Kurfürstendamm.

\* \* \*

### 1923/24: Helena. Der Raub der Helena (primera parte) (La Iliada o el Sitio de Troya).

Producción: Bavaria-Film AG, Munich.

Dirección: Manfred Noa.

Ayudante de dirección: Hans Schönmetzler.

Guión: Hans Kysner, libre adaptación de La Iliada.

Fotografía: Gustave Preiss, Ewald Daub.

Decorados: Otto Völckers, Peter Rochelsberg.

Vestuarios: Prof. Leo Pasetti.

Intérpretes: Edy Darleca, Hanna Ralph, Adele Sandrock, Albert Steinrück, Wladimir Gaidarow, Carl de Vogt, Albert Bassermann, Carlo Aldini, Fritz Ulmer, Karl Wüstenhagen, Karel Lamac, Rudolph Meinhard, Otto Kronburger, Ferdinand Martini.

Metraje: 2.198 m.

Estreno: 21-1-1924, Mozartsaal, Berlín.

\* \* \*

### 1923/24: Helena. Der Untergang Trojas (segunda parte) (La Iliada o el Sitio de Troya).

Producción: Bavaria-Film AG, Berlín.

Dirección: Manfred Noa.

Guión: Hans Kysner, libre adaptación de La Iliada.

Fotografía: Gustave Preiss, Ewald Daub.

Decorados: Otto Völckers, Peter Rochelsberg.

Intérpretes: Edy Darclea, Hanna Ralph, Adele Sandrock, Albert Steinrück, Wladimir Gaidarow, Carl de Vogt, Albert Bassermann, Carlo Aldini, Fritz Ulmer, Karl Wüstenhagen, Karel Lamac, Rudolph Meinhard, Otto Kronburger, Ferdinand Martini.

Metraje: 2.904 m.

Estreno: 4-2-1924, Mozartsaal, Berlín.

\* \* \*

1923/24: **Carlos und Elisabeth. Ein Drama von Liebe und Eifersucht.**

Producción: Richard Oswald-Film AG, Berlín.

Dirección: Richard Oswald.

Guión: Richard Oswald.

Fotografía: Karl Hasselmann, Karl Puth, Karl Vass, Theodor Sparkuhl.

Decorados: Oscar Friedrich Werndorff.

Vestuario: Oscar Friedrich Werndorff.

Música: Schmidt-Gentner.

Intérpretes: Conrad Veidt (*Carlos*), Eugen Klöpfer (*Felipe II*), DAgny Servaes (*Elisabeth de Valois*), Aud Egede Nissen, Wilhelm Dieterle, Adolf Klein, Martin Herzberg, Robert Taube, Friedrich Küne, Rudolf Biebrach.

Metraje: 3.153 m.

Estreno: 26-2-1924, Richard-Oswald Lichtspiele.

\* \* \*

1923/24: **Lebende Buddhas.**

Producción: Paul Wegener-Film AG, Berlín.

Dirección: Paul Wegener.

Guión: Paul Wegener, Hans Sturm.

Fotografía: Guido Seeber, Reimar Kuntze, J. Rona.

Decorados: Profesor Hans Poelzing, Botho Höfer.

Vestuario: Berti Rosenberg.

Música: Schmidt-Gentner.

Intérpretes: Paul Wegener (*Buda*), Asta Nielsen, Käthe Haack, Gregori Chmara, Carl Ebert, Friedrich Kühne, Max Pohl, Heinrich Schroth, Hans Sturm, Eduard Rothauser.

Metraje: 2.547 m.

Estreno: 12-5-1925, Theater am Nollendorfplatz.

\* \* \*

1923/24: **Die Nibelungen. Siegfried (primera parte) (Los Nibelungos).**

Producción: Decla-Bioscop AG, Berlín.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou.

Fotografía: Carl Hoffmann, Günther Rittau, Walter Ruttmann (el sueño del halcón).

Fotofija: Horst von Harbou.

Decorados: Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettelhut.

Vestuario: Paul Gerd Gudesian, Anne Willkomm.

Maquillaje: Otto Genath.

Música: Gottfried Huppertz.

Intérpretes: Paul Richter (*Siegfried*), Margarete Schön (*Krimbild*), Hanna Ralph (*Brunbild*), Gertrud Arnold (*la reina Ute*), Theodor Loos (*el rey Gunther*), Hans Carl Müller (*Gerent*),

Erwin Biswanger (*Giselber*), Bernhard Goetzke (*Volker von Alzey*), Hans Adalbert Schlettow (*Hagen Tronje*), Hardy von François (*Dankwart*), Georg John (*Mime, el herrero, y Alberich, el nibelungo*), Georg Jurowski (*el sacerdote*), Iris Roberts (*paje*), Frieda Richard.

Metraje: 3.216 m.

Estreno: 14-2-1924, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1923/24: **Die Nibelungen. Kriemhilds Rache (segunda parte) (Los Nibelungos).**

Producción: Decla-Bioscop AG, Berlín.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou.

Fotografía: Carl Hoffmann, Günther Rittau.

Fotofija: Horst von Harbou.

Decorados: Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettelhut.

Vestuario: Paul Gerd Gudesian, Anne Willkomm.

Maquillaje: Otto Genath.

Música: Gottfried Huppertz.

Intérpretes: Paul Richter (*Siegfried*), Margarete Schön (*Krimbild*), Hanna Ralph (*Brunbild*), Gertrud Arnold (*la reina Ute*), Theodor Loos (*el rey Gunther*), Hans Carl Müller (*Gerent*), Erwin Biswanger (*Giselber*), Bernhard Goetzke (*Volker von Alzey*), Hans Adalbert Schlettow (*Hagen Tronje*), Hardy von François (*Dankwart*), Georg John (*tres papeles distintos*), Georg Jurowski (*el sacerdote*), Iris Roberts (*paje*), Frieda Richard, Grete Berger, Hubert Heinrich, Rudolf Rittner, Fritz Alberti, Georg August Koch.

Metraje: 3.576 m.

Estreno: 26-4-1924, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1924: **Das Wachfigurenkabinett (El hombre de las figuras de cera)**

Producción: Neptun-Film A.G., Berlín.

Dirección: Paul Leni.

Guión: Henrik Galcen.

Fotografía: Helmar Lerski.

Decorados: Paul Leni, realizados por Fritz Maurischat.

Vestuario: Ernst Stern.

Intérpretes: Emil Jannings (*Harun al Raschid*), Conrad Veidt (*Ivan el terrible*), Werner Krauss (*Jack el destripador*), Wilhelm Dieterle (*el escritor, el panadero, el novio, el enamorado*), Olga Belajeff (*la hija del propietario de la barraca de feria, la mujer del panadero, la novia, la enamorada*), John Gottowt (*el propietario del Panoptikum*), Ernst Legal, Georg John.

Metraje: 2.147 m.

Estreno: 13.11.1924, Ufa-Theater Kurfürstendamm.

\* \* \*

1924: **Der letzte Mann (El último)**

Producción: Ufa, Berlín (Union-Film de Ufa).

Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau.

Guión: Carl Mayer.

Fotografía: Karl Freund; ayudante: Robert Baberske.

Decorados: Robert Herlth, Walter Röhrig.

Música: Giuseppe Becce.

Intérpretes: Emil Jannings (*portero del hotel*), Maly Delschaft (*su hija*), Max Hiller (*prometido de la hija*), Emilie Kurz (*la tía*),



Hans Unterkircher (*gerente del hotel*), Olaf Storm (*joven cliente*), Hermann Valentin (*otro cliente*), Emmy Wyda (*vecina*), Georg John (*vigilante nocturno*), Erich Schönfelder, Neumann-Schüler.  
Metraje: 2.036 m.  
Estreno: 23.12.1924, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1925: **Die freudlose Gasse (*Bajo la máscara del placer*)**

Producción: Sofar-Film-Produktion GmbH, Berlín.  
Dirección: Georg Wilhelm Pabst.  
Guión: Willy Haas, según la novela de Hugo Bettauer.  
Fotografía: Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach.  
Decorados: Hans Sohnle, Otto Erdmann.  
Intérpretes: Asta Nielsen (*Marie Lescher*), Greta Garbo (*Grete Rumpf*), Werner Krauss (*el carnicero*), Einar Hanson (*teniente Davy*), Jaro Fürth, (*consejero Franz Rumpf*), Gräfin Agnes Esterhazy (*Regina Rosenow*), Henry Stuart (*Egon Stimer*), Robert Garrison (*Alfonso Canez*), Gregori Chamara (*el dependiente*), Valeska Gert (*Frau Greifer*), Tamara Tolstoi (*Lia Leidt*), Kl. Loni Nest (*Rosa Rumpf*), Mario Cusmish, Gräfin Tolstoi, Frau Markstein, Ilka Grüning, Hertha von Walter, Max Kohlhas, Sylvia Torf, Karl Etlinger, Alexander Murski, Otto Reinwald, Raskatoff, Krafft-Rashing.  
Metraje: 3.738 m.  
Estreno: 7.5.1925, Mozartsaal, Berlín.

\* \* \*

1925: **Tartüf, Herr Tartüff (*Tartufo o El hipócrita*)**

Producción: Ufa, Berlín.  
Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau.  
Ayudante de dirección: Erich Holder.  
Guión: Carl Mayer, según la obra de Molière.  
Fotografía: Karl Freund.  
Decorados: Robert Herlth y Walter Röhrig.  
Vestuario: Robert Herlth.  
Música: Giuseppe Becce.  
Intérpretes: Hermann Picha (*el anciano*), Rosa Valetti (*el ama de llaves*), André Mattoni (el nieto), Emil Jannings (*Tartüff*), Werner Krauss (*Orgon*), Lil Dagover (*Elmire*), Lucie Höflich (*Dorine*).  
Metraje: 1.876 m.  
Estreno: 25.1.1926, con ocasión de la apertura del Gloria-Palast, Berlín.

\* \* \*

1925: **Varieté (*Varieté*)**

Producción: Ufa, Berlín.  
Dirección: Ewald André Dupont.  
Guión: Ewald André Dupont, según motivos de la novela Der Eid des Stephens Huller, de Friedrich Hollaender.  
Fotografía: Karl Freund.  
Decorados: Oscar F. Werndorff.  
Música: Ernö Rapée  
Intérpretes: Emil Jannings (*Boss*), Maly Delschaft (*su esposa*), Lya de Putti (*una joven buérfana*), Warwick Ward (*Artinelli*), Alice Hechy, Georg John, Kurt Gerron, Paul Rehkopf, Charles Lincoln.  
Metraje: 2.844 m.  
Estreno: 16.11.1925, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1924/26: **Die Abenteur des Prinzen Achmed, Wak-Wak, ein Märchenzauber.**

Producción: Comenius-Film, Berlín y Potsdam.  
Dirección y cámara: Lotte Reiniger, ayudada por Carl Koch, Walther Ruttman, Bertolt Bartosh, Alexander Kardan, Walter Türck.  
Guión: Lotte Reiniger, según *Las mil y una noches*.  
Música: Wolfgang Zeller.  
Metraje: 1.811 m.  
Estreno: 7.8.1926, Gloria-Palast, Berlín.

\* \* \*

1925/26: **Faust. Eine deutsche Volkssage (*Fausto*).**

Producción: Ufa, Berlín.  
Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau.  
Guión: Hans Kyser, según la obra de Goethe.  
Fotografía: Carl Hoffmann.  
Música: Werner R. Heymann.  
Decorados, vestuario y paisajes: Robert Herlth y Walter Röhrig.  
Intérpretes: Gösta Ekman (*Faust*), Camilla Horn (*Gretchen*), Emil Jannings (*Mephisto*), Frieda Richard (*madre de Gretchen*), Wilhelm Dieterle (*Valentin*), Yvette Guilbert (*Martha*), Eric Barclay (*duque de Parma*), Hanna Ralph (*duquesa*), Werner Fuetterer (*el arcángel*), Hans Rameau, Hertha von Walter, Emmy Wyda.  
Metraje: 2.844 m.  
Estreno: 14.10.1926, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1925/26: **Geheimnisse einer Seele. Ein Psychoanalytischer Film (*El misterio de un alma*).**

Producción: Neumann-Film-Produktion, Berlín.  
Dirección: Feog Wilhelm Pabst.  
Guión: Colin Ross, Hans Neumann.  
Asesores: Dr. Karl Abraham, Dr. Hans Sachs.  
Fotografía: Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach.  
Decorados: Ernö Metzger.  
Música: Giuseppe Becce.  
Intérpretes: Werner Kraus (*profesor Mathias*), Ruth Weyher (*su esposa*), Ilka Grüning (*la madre del profesor*), Jack Trevor (*el primo de la esposa*), Pawel Pawlow (*el psicoanalista*), Hertha von Walter (*la ayudante*), Renate Brausewetter (*la criada*).  
Metraje: 2.214 m.  
Estreno: 24.3.1926, Gloria-Palast, Berlín.

\* \* \*

1926: **Menschen untereinander. Acht Akte aus einem interessanten Hause**

Producción: Gerhard Lamprecht-Film-Produktion GmbH, Berlín.  
Dirección: Gerhard Lamprecht.  
Guión: Louise Heilborn-Körbitz, Gerhard Lamprecht, Eduard Rothauer.  
Fotografía: Karl Hasselmann.  
Decorados: Otto Moldenhauer.  
Música: Giuseppe Becce.  
Intérpretes: Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Eduard Rothauer, Renate Brausewetter, Berthold Reissig, Paul Bildt, Elsa Wagner, Mathilde Sussin, Andreas Bull, Max Maximilian,

Käte Haack, Erika Glässner, Margarete Kupfer, Lydia Potchina, Grit Haid, Olga Limburg, Hermine Sterler, Aribert Wäscher, Erich Kaiser-Titz, Karl Platen, Heinrich Schroth, Hugo Finck, Kurt Vespermann, Hans Junkermann, Julie Serda, Hermann Picha, Georg Basel, Hilde Schewior, Hubert von Meyerinck, Didier Aslan, Albert Paulig, Luise Werckmeister, Maria Forescu, Sera Achmed.

Metraje: 2.526 m.

Estreno: 3.4.1926, Tauentzien-Palast.

\* \* \*

### 1926: **Metrópolis (Metropolis).**

Producción: Ufa, Berlín.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou, basado en una novela propia.

Fotografía: Karl Freund, Günther Rittau. Efectos especiales: Eugen Schüfftan.

Decorados: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.

Esculturas: Walter Schultze-Mittendorf.

Vestuario: Aenne Willkomm.

Música: Gottfried Huppertz.

Intérpretes: Brigitte Helm (*Maria y la criatura-máquina*), Alfred Abel (*Job Frederesen*), Gustav Fröhlich (*Freder, hijo de Job Frederesen*), Rudolf Klein-Rogge (*Rotwang*), Fritz Rasp (*el hombre de negro*), Theodor Loos (*Joseph/Josaphat*), Erwin Biswanger (*obrero número 11.811*), Heinrich George (*Groth, encargado de la máquina central*), Olaf Storm (*Jan*), Hans Leo Reich (*Marinus*), Heinrich Gotho (*el maestro de ceremonias*); Margarete Lanner (*mujer del coche*), Max Dietze, Georg John, Walter Kuhle, Arthur Reinhard, Erwin Vater (*trabajadores*), Grete Berger, Olly Böheim, Ellen Frey, Lisa Gray, Rose Lichtenstein, Helene Münchhofen, Hilde Woitscheff (*mujeres de los jardines eternos*), Fritz Alberti.

Metraje: 4.189 m.

Estreno: 10.1.1927, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

### 1927: **Berlin, die Sinfonie der Grosstadt.**

Producción: Deutsche Vereins-Film AG, Berlín.

Dirección: Walther Ruttmann.

Guión: Walther Ruttmann, Karl Freund, según una idea de Carl Mayer.

Fotografía: Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer.

Decorados: Erich Kettelhut.

Música: Edmund Meisel.

Intérpretes: ningún actor profesional ni identificado.

Estreno: 23.9.1927. Tauentzien-Palast.

\* \* \*

### 1927: **Dirnentragödie.**

Producción: Pantomim-Film AG, Berlín.

Dirección: Bruno Rahn.

Guión: Ruth Goetz, Leo Heller, según una pieza teatral de Wilhelm Braum.

Fotografía: Guido Seeber.

Decorados: Carl Ludwig Kirmse.

Música: Felix Bartsch.

Intérpretes: Asta Nielsen (*Auguste, la vieja prostituta*), Hilde Jennings (*la joven prostituta*), Oskar Homolka (*Anton*), Werner Pittschau (*Felix*), Hedwig Pauly-Winterstein (*la madre*), Otto Kronburger (*el padre*), Hermann Picha (*el músico*).

Metraje: 2.388 m.

Estreno: 14.4.1927, Primus-Palast.

\* \* \*

### 1927/28: **Spione (Spione).**

Producción: Fritz Lang-Film der Ufa, Berlín.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou, según su propia novela.

Fotografía: Fritz Arno Wagner.

Decorados: Otto Hunte, Karl Vollbrecht.

Música: Werner R. Heymann.

Intérpretes: Rudolf Klein-Rogge (*Haghi*), Gerda Maurus (*Sonja*), Lien Dyers (*Kitty*). Louis Ralph (*Hans Mornier*), Willy Fritsch (*el detective número 326*), Lupu Pick (*doctor Matsumoto*), Fritz Rasp (*coronel Ivan Stefanov Jellusic*), Hertha von Walther (*señora Leslane*), Craighall Sherry (*Burton Jason, jefe de policía*), Paul Hörbiger (*Franz, el chofer*), Julius Falkenstein (*gerente del hotel*), Georg John (*conductor de tren*), Hermann Vallentin (*empleado del ferrocarril*), Grete Berger, Paul Rehkopf, Hans Heinz on Twardowski, Rosa Valetti.

Metraje: 4.364 m.

Estreno: 22.3.1928, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

### 1928: **Vormittagsspuk.**

Producción: Tobis.

Dirección: Hans Richter.

Guión: Hans Richter.

Fotografía: Reimar Kuntze.

Música: Paul Hindemith.

Fotografía: Reimar Kuntze.

Intérpretes: Darius Milhaud, Jean Oser, Walter Gronostay, Werner Graeff, Paul Hindemith, Hans Richter.

\* \* \*

### 1928/1929: **Asphalt (Asfalto)**

Producción: Joe May-Film de Erich Pommer Produktion para Ufa, Berlín.

Dirección: Joe May.

Guión: Fred Majo, Hans Szekeley, Rolf E. Vanloo, según una novela fílmica de Rolf E. Vanloo.

Fotografía: Günther Rittau.

Decorados: Erich Kettelhut.

Vestuario: Renée Hubert.

Intérpretes: Gustav Fröhlich (*Alber Holk*), Betty Amann (*Elsa Kramer*), Albert Steirnück (*sargento Holk*), Else Heller (*la madre*), Hans Adalbert von Schlettow (*el cónsul*), Hans Albers, Paul Hörbiger (*comparsas*), Arthur Duarte, Trude Lieske, Karl Platen, Rosa Valetti, Hermann Vallentin, Kurt Vespermann.

Metraje: 2.575 m.

Estreno: 12.3.1929, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

### 1929: **Die Büschse der Pandora.**

Producción: Nero-Film AG, Berlín.

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Ayudante de dirección: Mark Sorkin.

Guión: Ladislaus Vajda, según las obras de Frank Wedekind *Erdgeist* y *Büschle der Pandora*.  
 Fotografía: Günther Krampf.  
 Decorados: Andrei Andriev, Gottlieb Hesch.  
 Vestuario: Gottlieb Hesch.  
 Dirección de producción: Georg C. Horsetzky.  
 Intérpretes: Louise Brooks (*Lulu*), Fritz Kortner (*Dr. Peter Schön*), Daisy d'Ora (*Maria de Zamiko*), Franz Lederer (*Alwa Schön*), Gustav Diessel (*Jack, el destripador*), Siegfried Arno (*director teatral*), Alice Roberts (*condesa Anna Geschwitz*), Carl Goetz (*Schigolch*), Kraft-Rasching Rodrigo Quast), Michael von Newlinski (*marqués Casti-Piani*).  
 Metraje: 3.254 m.  
 Estreno: 9.2.1929, Gloria-Palast, Berlín.

\* \* \*

1929: **Die Frau im Mond (La mujer en la luna)**.  
 Producción: Fritz Lang-Film der Ufa, Berlín.  
 Dirección: Fritz Lang.  
 Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang.  
 Fotografía: Curt Courant, Otto Kanturek, Konstantin Tschetwerikoff, Oskar Fischinger.  
 Decorados: Otto Hunte, Emil Hasler, Karl Vollbrecht.  
 Música: Schmidt-Gentner.  
 Intérpretes: Gerda Maurus (*Frieda Venten*), Willy Fritsch (*profesor Wolf Helius*), Gustav von Wangenheim (*Hans Windegger*), Klaus Pohl (*profesor Georg Mansfeldt*), Fritz Rasp (*el hombre que se hace llamar Walt Turner*), Gustl Stark-Getttenbaur (*Gustav*), Tila Durieux, Hermann Valletin, Max Zilzer, Mahmud Terja Bey, Borwin Walth (*cinco financieros*), Margarete Kupfer (*señora Hipolt, ama de llaves*), Max Maximilian (*Großjan, chef*), Alca von Porembsky (*vendedora de violetas*), Karl Platen (*técnico*), Gerhard Dammann (*capataz*), Heinrich Gotho (*inquilino del segundo piso*), Alfred Loretto, Edgar Pauly (*dos espectadores*).  
 Metraje: 4.356 m.  
 Estreno: 15.10.1929, Ufa Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1929: **Mutter Krausens fährt ins Glück**.  
 Producción: Prometheus-Film-Verleih und Vertrieb GmbH, Berlín. Bajo el protectorado de Käthe Kollwitz, Hans Baluschek, Otto Nagel.  
 Dirección: Piel Jutzi.  
 Guión: Dr. Döll, Jan Fethke, Prometheus Kollektiv, según relatos de Heinrich Zille, referidos por su amigo Otto Nagel.  
 Fotografía: Piel Jutzi.  
 Decorados: Robert Scharfenberg, Karl Haacker.  
 Intérpretes: Alexandra Schmitt (*Mamá Krause*), Holmes Zimmermann (*su hijo Paul*), Ilse Trauschold (*su hija Erna*), Vera Sacharowa (*muchacha de la calle*), Friedrich Gnass (*el obrero Max*), Fec Wachsmuth (*la niña*), Gerhard Bienert.  
 Metraje: 3.297 m.  
 Estreno: 7.12.1929, Alhambra, Schöneberg.

\* \* \*

1929: **So ist das Leben (Takoy je zivot)**.  
 Producción: Bukakc, Pistek (rodado en Praga).  
 Dirección: Carl Junghans.  
 Guión: Carl Junghans.  
 Fotografía: Lazlo Schäffer.

Decorados: Ernst Weiwers.  
 Intérpretes: Vera Baranovskaia (*la mujer*), Theodor Pistek (*el marido*), Manja Zeniskova (*la hija*), Heinrich Plachta (*el sastre*), Edith Lederer (*su esposa*), Uli Tridenskaja (*la vecina*), Wolfgang Zilzer (*el amante*), Eman Fiala (*el pianista*), Valeska Gert (*la sirvienta*), Manja Kellerova, Ludvik Veverka, Franz Krenzmann.

\* \* \*

1929: **Melodie des Herzens (Melodía del corazón)**.  
 Producción: Ufa.  
 Dirección: Hanns Schwarz.  
 Guión: Hans Szekeley.  
 Fotografía: Günther Rittau.  
 Decorados: Erich Kettelhut.  
 Música: Werner R. Heymann.  
 Música: Fritz Thierry. (Se trata del primer film totalmente hablado del cine alemán). Klangfilm.  
 Intérpretes: Dita Parlo (*Julia Balog*), Willy Fritsch (*Janos Garas*), Marcsa Simon (*madre Garas*), Janos Körmendi (*padre Garas*), Juliska D. Ligeti (*padre Kovacs*), Gero Maly, Ilka Gruning (*señorita Czibulka*), Tomy Endrey, Laszlo Deszefeli.  
 Metraje: 90'.  
 Estreno: 7.12.1929

\* \* \*

1929: **Menschen am Sonntag. Das Dokument der Gegenwart (Los hombres del domingo)**.  
 Producción: Filmstudio 1929, Leitung Moritz Seeler, Berlín.  
 Dirección: Robert Siodmak, Edgar Georg Ulmer, Glochus Gliese (no acreditado).  
 Guión: Billy Wilder, basado en una idea original de Kurt Siodmak.  
 Fotografía: Eugen Schüfftan; ayudante de fotografía Fred Zinnemann.  
 Director de producción: Moritz Seeler.  
 Música: Otto Stensel.  
 Intérpretes: Brigitte Borchert (*Brigitte, vendedora de discos*), Christl Ehlers (*Christ, maniquí*), Annie Schreyer (*Annie, amiga de Erwin*), Wolfgang von Waltershausen (*Wolfgang, representante de vinos*), Erwin Splettösser (*Erwin, taxista*), Heinrich Greter (*paseante*), Valeska Gert, Kurt Gerron, Ernst Verebes (*bañistas fotografiados*).  
 Metraje: 2.014 m.  
 Estreno: 4.2.1930, Ufa-Theater Kurfürstendamm.

\* \* \*

1930: **Der blaue Engel (El ángel azul)**.  
 Producción: Erich Pommer para Ufa.  
 Dirección: Josef von Sternberg.  
 Guión: Carl Zuckmayer, Karl Vollmoeller y Robert Liebmann, según la novela *Professor Unrath*, de Heinrich Mann. (Sternberg eliminó del genérico los nombres de estos guionistas, atribuyéndose la autoría).  
 Fotografía: Günther Rittau y Hans Schneeberger.  
 Decorados: Otto Hunte, Emil Hasler.  
 Montaje: Sam Winston.  
 Sonido: Fritz Thierry.  
 Música: Friedrich Holländer.  
 Intérpretes: Emil Jannings (*profesor Inmanuel Rath*), Marlene Dietrich (*Lola-Lola*), Kurt Gerron (*Kipert, el prestidigitador*).

Rosa Valetti (*Guste, su mujer*), Hans Albers (*Mazzepa*), Eduard von Winterstein (*director del instituto*), Reinhold Bernt (*payaso*), Hans Roth (*conserje*), Rolf Müller (*Angst*), Roland Verno (*Lobmann*), Carl Bollhaus (*Erizum*), Robert Klein-Lörk (*Goldstaub*), Karl Huszar-Puffy (*patrón del cabaret*), Wilhelm Diegelmann (*capitán*), Gerhard Biencert (*policía*), Ilse Fürstenberg (*sirvienta de Rath*).

Duración: 93'. (2.920 m).

Estreno: 31.3.1930.

\* \* \*

### 1930: *Westfront 1918 (Cuatro de infantería)*.

Producción: Nero-Film AG.

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Guión: Ladislav Vajda, Peter Martin Lampel y Arthur Strawn, según la novela de Ernst Johannsen *Vier von der Infanterie*.

Fotografía: Fritz Arno Wagner y Charles Métain.

Decorados: Ernö Metzner.

Intérpretes: Gustav Diessel (*Karl*), Hanna Hoerschich (*su esposa*), Hans Joachim Moebis (*el estudiante*), Claus Clausen (*el teniente*), Fritz Kampers (*el bávaro*), Jackie Monnier (*Ivette*), Gustav Plutjer (*el hamburgués*), Else Heller (*madre de Karl*), Carl Balhaus (*el carnicero*), Aribert Mog, André Saint-Germain.

Duración: 97'. (2.672 m).

Estreno: 30.5.1930. Capitol. Berlín.

\* \* \*

### 1930: *Die Drei der Tankstelle (El trío de la bencina)*.

Producción: Erich Pommer para Ufa, Berlín.

Dirección: Wilhelm Thiele.

Guión: Frank Schulz y Paul Frank.

Fotografía: Franz Planer.

Decorados: Otto Hunte.

Coreografía: Heinz Linger.

Sonido: Hermann Fritzsching. Klangfilm.

Música: Werner R. Heymann.

Intérpretes: Lilian Harvey (*Lilian Cossmann*), Willy Fritsch (*Willy*), Oskar Karlweiss (*Kurt*), Heinz Rühmann (*Hans*), Olga Tschekowa (*Edith von Turf*), Fritz Kampers (*cónsul Cossmann*), Kurt Gerron (*Dr. Kalmus*), Gertrud Wolle (*su secretaria*).

Duración: 88'.

Estreno: 30.10.1930, Gloria-Palast, Berlín.

\* \* \*

### 1931: *Die Dreigroschenoper (La comedia de la vida)*.

Producción: Seymour Nebenzahl-Rosenthal para Warner Bros., Frist national, Tobis-Klang-Film, Nero Film. (Se trata de una triple versión en alemán, inglés y francés).

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Guión: Leo Lania, Béla Balázs, Ladislav Vajda, según la obra de Bertolt Brecht, inspirada a su vez en la *Beggar's Opera*, de John Gay.

Fotografía: Fritz Arno Wagner.

Decorados: Andrei Andreiev.

Música: Kurt Weill, orquestación de Theo Mackeben.

Intérpretes: Rudolf Forster (*Mackie Messer*), Carola Neher (*Polly Peachum*), Reinhold Schünzel (*Tiger Brown, jefe de la policía*), Fritz Rasp (*Peachum, rey de los mendigos de Londres*),

Valeska Gert (*señora Peachum*), Lotte Lenya (*Jenny*), Hermann Thimig (*el reverendo*), Bill-Bocketts (*cantante ambulante*), Vladimir Sokolov (*carcelero Smith*), Arthur Duarte (*secuaz de Mackie*), Paul Kemp (*aprendiz de mendigo*), Gustav Pütjer, Oskar Höcker, Kraft Raschig, Herbert Grünbaum.

Duración: 113'. (3.097 m).

Estreno: 19.2.1931, Berlín.

\* \* \*

### 1931: *Ariane. (Ariane, la joven rusa)*

Producción: Nero-Film.

Dirección: Paul Ciznner.

Guión: Paul Ciznner, Carl Mayer, según la novela de Claude Anct.

Fotografía: Adolf Schlasy, Adolf Jansen.

Decorados: Erich Zander.

Director de producción: George C. Horsetzky. Tobis Klangfilm.

Intérpretes: Elisabeth Bergner (*Ariane*), Rudolf Forster (*Konstantin*), Annemarie Steinsieck (*tía Warwara*), Hertha Guthmar (*Olga*), Theodor Loos (*el profesor*), N. Wassiljeff (*estudiante*), Alfred Gerasch (*el doctor*).

Duración: 78'.

Estreno: 26-2-1931, Capitol, Berlín.

\* \* \*

### 1931: *Kameradschaft (Carbón)*.

Producción: Nero Film y Gaumont Franco Film-Aubert.

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Ayudante de dirección: Herbert Rappoport.

Guión: Ladislav Vajda, Karl Otten y Peter Martin Lampel, según una idea de Karl Otten.

Fotografía: Fritz Arno Wagner y Robert Baberske.

Decorados: Ernö Metzner y Karl Vollbrecht.

Sonido: Adolf Jansen.

Montaje: Hans Oser.

Intérpretes: Fritz Kampers (*Wilderer*), Alexander Granach (*Kasper*), Gustav Pütjer (*el delgado*), Andrée Ducret (*Françoise*), Marguerite du Dos (*su madre*), Daniel Mendaille (*Jean, hermano de Françoise*), Georges Charlia (*Emile*), Alex Bernard (*el abuelo*), Pierre Louis (*Georges, su nieto*), Elisabeth Wendt (*su esposa*), Oskar Höcker (*capataz*), Georges Tourrel, Marcel Duhamel, Ernst Busch (*Wittkopf*).

Duración: 93'.

\* \* \*

### 1931: *Das Lied vom Leben (La canción de la vida)*.

Producción: Film-Kunst AG, Tonbild Syndikat AG.

Dirección: Alexis Granowski.

Guión: Victor Trivas, H. Lechner y Walter Mehring.

Fotografía: Viktor Trinkler y Heinrich Belasch.

Montaje: Mark Asarow.

Música: Franz Weihmayr, Friedrich Holländer y H. Adams.

Sonido: Dr. Hans Bittmann, Ernst Schütz. Tobis Klangfilm.

Intérpretes: Aribert Mog (*Igor*), Margot Ferra (*Erika*), Fritz Busch, Lee Monosson.

Duración: 54'.

Estreno: 1.5.1931, Mozartsaal, Berlín.

\* \* \*

1931: **M (M).**

Producción: Nero-Film AG/Star Film GmbH.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang.

Fotografía: Fritz Arno Wagner, Gustav Rathje.

Operador: Karl Vash.

Decorados: Karl Vollbrecht, Emil Hasler.

Montaje: Paul Falkenberg.

Sonido: Adolf Jansen.

Música: fragmentos de Peer Gynt, de Edward Grieg.

Intérpretes: Peter Lorre (*Becker, M*), Otto Wernicke (*comisario Karl Lohmann*), Gustav Gründgens (*Schränker, el ciego*), Theo Linggen (*Bauenfänger*), Theodor Loos (*comisario de policía Grober*), Georg John (*el vendedor ciego*), Ellen Widmann (*señora Beckmann, la madre*), Inge Landgut (*Elsie Beckmann*), Ernst Stahl-Nachbaur (*jefe de la policía*), Paul Kemp (*ratero*), Franz Stein (*ministro*), Rudolf Blümmer (*el defensor*), Karl Plater (*vigilante nocturno*), Gerhard Bienert (*secretario de la policía criminal*), Rosa Valetti (*propietaria del café*), Hertha von Walther (*prostituta*), Fritz Gnass (*ladrón*), Fritz Odemar (*el jugador tramposo*), Josef Almas, Carl Ballhaus, Hans Behal, Josef Damen, Hugo Döblin.

Metraje: 117'. (La mayor parte de las copias actuales tienen una duración de 89'.)

Estreno: 11.5.1931, Berlín.

\* \* \*

1931: **Berlin Alexanderplatz (Hampa).**

Producción: Allianz-Tonfilm GmbH.

Dirección: Piel Jutzi.

Guión: Alfred Döblin, Hans Wilhelm, basado en la novela de Alfred Döblin.

Diálogos: Karl Heinz Martin.

Fotografía: Nicolaus Farkas, Erich Giese.

Sonido: Fritz Secker. Tobis Klangfilm.

Música: Allan Gray, Arthur Guttman.

Director de producción: Dr. Wilhelm Szekely.

Intérpretes: Heinrich George (*Franz Biberkopf*), Maria Bard (*Gilly*), Margarete Schlegel (*Mietze*), Bernhard Minetti (*Reinhold*), Paul Westermeier (*Hanschke*), Gerhard Bienert, Albert Florath, Oskar Höcker, Hans Deppe, Käthe Haack, Julius Falkenstein, Jakob Tiedtke, Siegfried Berisch, Arthur Mainzer, Karl Stepanek, Ernst Behmer, Paul Rehkopf.

Metraje: 86'.

Estreno: 15.10.1931, Capitol, Berlín.

\* \* \*

1931: **24 Stunden aus dem Leben einer Frau.**

Producción: Nero-Porten Film.

Dirección: Robert Land.

Guión: Harry Kahn, Friedrich Raff, según la novela de Stefan Zweig.

Fotografía: Otto Kanturek, Friedel Behn-Grund.

Sonido: Erich Lange. Tobis Klangfilm.

Director de producción: Dr. Wilhelm v. Kauffmann.

Intérpretes: Henny Porten (*señora van Rob*), Walter Rilla, Friedrich Kayssier, Margo Lion, Hermine Sterler, Maria Loppenhöfer, Walter Steinbeck.

Metraje: 76'.

Estreno: 17.10.1931, Titania Palast, Berlín.

\* \* \*

1931: **Der Kondress Tänz (El congreso se divierte).**

Producción: Erich Pommer-Ufa.

Dirección: Erik Charrel.

Ayudante de dirección: Paul Martin.

Guión: Norbert Falk y Robert Liebmann.

Sonido: Fritz Thierry. Klangfilm.

Música: Werner R. Heymann.

Texto de canciones: Robert Gilbert.

Fotografía: Carl Hoffmann.

Decorados: Walter Röhrig y Robert Herlth.

Vestuario: Prof. Ernst Stern.

Montaje: Viktor Getler.

Intérpretes: Lilian Harvey (*Christel, vendedora de zapatos*), Willy Fritsch (*Alexander, zar de Rusia*), Conrad Veidt (*Metternich*), Lil Dagover (*la condesa*), Alfred Abel (*rey de Sajonia*), Eugen Rex (*ministro sajón*), Carl Heinz Schoroth (*Pepi, secretario confidencial de Meternich*), Julius Falkenstein (*ministro de finanzas*), Paul Hörbiger.

Metraje: 95'.

Estreno: 1.11.1931, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1932: **Das blaue Licht (La luz azul o el monte de los muertos).**

Producción: Leni Riefensthal Studio Produktion.

Dirección: Leni Riefensthal.

Guión: Leni Riefensthal, Bela Balázs.

Fotografía: Hans Schneeberger.

Decorados: Leopold Blonder.

Sonido: Dr. Bittmann. Tobis Klangfilm.

Música: Giuseppe Becce.

Director de producción: Karl Buchholz.

Intérpretes: Leni Riefensthal (*Junta*), Mathias Wiemann (*el pintor*), Benl Feuhr, Max Holzbörg, Franz Maldacea, Martha Mair.

Metraje: 77'.

Estreno: 30.03.1932, Ufa-Palast am Zoo, Berlín.

\* \* \*

1932: **Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt. (Kuhle Wampe)**

Producción: Praesens Film GmbH.

Dirección: Slatan Th. Dudow.

Guión: Bertolt Brecht y Ernst Ottwald.

Fotografía: Günther Krampf.

Decorados: Robert Scharfenberg y C. P. Haacker.

Director de producción: Georg M. Höllering y Robert Scharfenberg.

Música: Hanns Eisler.

Toma sonora: Tobis Melofilm System Tobis-Klangfilm.

Sonido: Kroschke Michelis.

Montaje sonoro: Peter Meyrowitz.

Dirección musical: Josef Schmid.

Orquesta: Lewis Ruth.

Baladas: Helene Weigel, Ernst Busch.

Intérpretes: Hertha Thiele (*Anni*), Martha Wolter (*Gerda*), Ernst Busch (*Fritz*), Adolf Fischer (*Kurt*), Erwin Geschonnek (*obrero deportista*), Max Sablotzkit, Alfred Schäfer, Lili Schönborn.

Metraje: 2.008 m.  
Estreno: ?5.1932, Berlín.

\* \* \*

1932/1933: **Das Testament des Doktor Mabuse**  
(*El testamento del doctor Mabuse*).

Producción: Fritz Lang para Nero-Film-Constantin-Deutsche Universal.

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang.

Fotografía: Fritz Arno Wagner.

Operador: Karl Vash.

Decorados: Emil Hasler, Karl Vollbrecht.

Música: Hanns Erdmann.

Intérpretes: Rudolf Klein-Rogge (*doctor Mabuse*), Oskar Beregi (*profesor Baum, director del manicomio*), Theodor Loos (*doctor Kramm, ayudante del doctor Baum*), Otto Wernicke (*comisario Karl Lehmann*), Klaus Pohl (*secretario de la policía criminal Müller*), Wera Liessem (*Lilli*), Gustav Diessl (*Thomas Kent*), Karl Meixner (*Hofmeister*), Camilla Spira (*Juwelen Anna*), Rudolf Schundler (*Hardy*), Theo Lingen (*Karetzky*), Paul Oskar Höcker (*Bredow*), Paul Henckels (*el litógrafo*), Georg John (*sirviente del profesor Baum*), A. E. Licho (*doctor Hauser*), Gerhard Bienert (*inspector de la policía criminal*), Josef Dahmen, Anna Goltz, Heinrich Gotho, Heinrich Gretler, Michael von Newlinski, Karl Platen, Paul Rehkopf, Franz Stein, Eduard Wesener, Bruno Ziener, Paul Bernd.

Metraje: 122' (copia alemana), 95' (copia francesa).  
Estreno: 12.5.1933, Viena (prohibido en Alemania el 29.3.1933 y autorizado para la exportación).

\* \* \*

1933: **Viktor und Viktoria. (El... es ella)**

Producción: Ufa.

Dirección: Reinhold Schünzel.

Guión: Reinhold Schünzel.

Fotografía: Konstantin Irmen-Tschet.

Decorados: Benno von Arent, Arthur Günther.

Música: Franz Doelle.

Letras de canciones: Bruno Balz.

Coreografía: Sabine Röss.

Sonido: Fritz Thierry, Walter Tjaden.

Montaje: Arnfried Heyne.

Intérpretes: Renate Müller (*Susanne Lohr*), Hermann Thimig (*Viktor Hempel*), Adolf Wohlbrück (*Robert*), Hilde Hildebrand (*Ellinor*), Fritz Odemar (*Douglas*), Friedel Pisetta (*Lillian*), Aribert Wäscher (*F.A. Punkertin*), Karl Harbacher, Raffles Bill, Herbert Paulmüller, Jakob Sinn, Ewald Wenck, Gertrud Wolle, Trude Lehmann, Franz Sutton.

Metraje: 2.772 m.

Estreno: 28.12.1933, Gloria-Palast, Berlín.

\* \* \*



**Indices**





## INDICE FILMOGRAFICO

**Abenteuer des Prinzen Achmed, Die** .....336, 340-342, 341, 464  
**Abschied** ..... 362  
**Acorazado Potiomkin, El** ..... 72  
**Alraune** ..... 69  
**Andere, Der** ..... 99  
**Ana Bolena** ..... Vid. **Anna Boleyn**  
**Angel azul, El** ..... Vid. **Blaue Engel, Der**  
**Anna Boleyn** ..... 179,187-191, 188, 460, 461  
**Arañas, Las** ..... Vid. **Spinnen, Die**  
**Ariane** ..... 420, 421, 467  
**Asfalto** ..... Vid. **Asphalt**  
**Asphalt** ..... 232, 240, 255-260, 257, 259, 262, 368, 371, 387, 398, 465  
**Augen der Mumie Ma, Die** ..... 179-184, 181, 187, 189, 192, 459  
**Austernprinzessin, Die** ..... 192, 204-208, 205, 207, 211, 459

**Bajo la máscara del placer** ..... Vid. **Freudlose Gasse, Die**  
**Ballet mécanique** ..... 93, 396  
**Baruch** ..... 137  
**Berlin Alexanderplatz** ..... 240, 260-264, 263, 368, 387, 468  
**Berlin, die Symphonie einer Grosstadt** ..... 93, 94, 96, 256, 261, 368, 371, 386, 397-402, 399, 401, 465  
**Berg des Schicksals, Der** ..... 336  
**Beyond a Reasonable Doubt** ..... 276  
**Bild der Zeit, Ein** ..... Vid. **Doktor Mabuse. Der Spieler.**  
**Blaue Engel, Der** ..... 33, 426-433, 427, 430, 433, 438, 466, 467  
**Blaue Licht, Das** ..... 336, 338-340, 339, 468, 469  
**Blonder Traum, Ein** ..... 407  
**Brillantenschiff, Das** ..... Vid. **Spinnen, Die**  
**Büchse der Pandora, Die** .... 83, 214, 229-237, 231, 234, 236, 465, 466

**Cabinet des Doktor Caligari, Das** .... 20, 23, 24 25, 48, 59, 64, 67, 78, 101, 110-124, 113, 114, 119, 127, 128, 131, 132, 135-138, 140, 169, 177, 183, 208, 209, 212, 279, 280, 300, 314, 315, 318, 329, 332, 447, 455, 460

**Canción de la vida, La** ..... Vid. **Lied vom Leben, Das**  
**Carbón** ..... Vid. **Kameradschaft**  
**Carlos und Elisabeth** ..... 185-187, 186, 463  
**Carmen** ..... 179, 192  
**Chien andalou, Un** ..... 396  
**City Girl** ..... 195  
**Comedia de la vida, La** ..... Vid. **Dreigroschenoper, Die**  
**Congreso se divierte, El** ..... Vid. **Kongress Tanzt, Der**  
**Coquille et le clergyman, La** ..... 396  
**Cuatro de infantería** ..... **Westfront 1918**

**Danton** ..... 184, 185, 185, 187, 461  
**Design for Living** ..... 191  
**Diagonale Symphonie** ..... 93, 386-388  
**Dirnentragödie** ..... 240, 249-255, 251, 254, 258, 359, 465  
**Docks of New York, The** ..... 428  
**Doctor Mabuse, El** ..... Vid. **Doktor Mabuse. Der Spieler**  
**Doktor Mabuse. Der Spieler** ..... 67, 68, 266, 267, 273-282, 275, 277, 281, 284-286, 303, 448, 461, 462  
**Drei von der Tankstelle, Die** ..... 406-408, 408, 467  
**Dreigroschenoper, Die** ..... 406, 412-418, 415, 417, 467

**El... es ella** ..... Vid. **Viktor und Viktoria**  
**Elf Schil'schen Offiziere, Die** ..... 406  
**Emil und die Detektive** ..... 407  
**Entr'acte** ..... 396  
**Erdgeist** ..... 137  
**Estudiante de Praga, El** ..... Vid. **Student von Prag, Der**

**Faust** .... 59, 65, 69, 69, 175, 194, 195, 199, 292, 300, 311, 321, 324-332, 327, 329,331, 333, 334, 464

- Fausto** ..... Vid. **Faust**  
**Filmstudie** ..... 390-392, 391  
**Finanzen des Grossherzogs, Die** ..... 204  
**Frau im Mond, Die** ... 336, 343, 354, 355, 356, 357, 466  
**Freudlose Gasse, Die** ..... 55, 56, 72, 95, 240, 243-249, 243, 247, 248, 251, 359, 362-364, 464  
**Fuchsjagd (ó Abenteuer) im Engadin** ..... 336  
**Fünfte Stand, Die** ..... Vid. **Verrufenen, Die**
- Gabinete del Dr. Caligari, El** ..... Vid. **Cabinet des Doktor Caligari, Das**  
**Geheimnisse einer Seele** ..... 213, 222-228, 223, 225, 228, 464  
**Genuine** ..... 26, 120-124, 121, 176, 177  
**Goldene See, Der** ..... Vid. **Spinnen, Die**  
**Golem, Der (1914)** ..... 99, 101, 299  
**Golem, El** ..... Vid. **Golem, Der**  
**Golem und die Tänzerin, Der (1917)** ..... 99, 299  
**Golem, Wie er in die Welt Kam, Der (1920)** ... 60, 100, 291, 297-303, 298, 301, 305, 326, 330, 347, 460
- Hampa** ..... Vid. **Berlin Alexanderplatz**  
**Haus ohne (Fenster und Türen) Tür, Das** ..... 99  
**Heilige Berg, Der** ..... 336  
**Helena** ..... 178, 179, 462, 463  
**Hintertreppe** ..... 56, 64, 71, 71, 136, 137, 142-149, 143, 159, 162, 219, 240, 461  
**Hipócrita, El** ..... Vid. **Tartüff**  
**Hoffmanns Erzählungen** ..... 99  
**Hombre de las figuras de cera, El** ..... Vid. **Wachsfigurenkabinett, Das**  
**Hombres del domingo, Los** ..... Vid. **Menschen am Sonntag**  
**Homunculus** ..... 99, 100
- I.N.R.I.** ..... 65, 127-131, 128, 131, 177, 462  
**Ich Küsse ihre Hand, Madame** ..... 407  
**Ihre Hoheit Befiehlt** ..... 407  
**Íliada, La** ..... Vid. **Helena**  
**Im Kampf mit dem Bergen (o Berg)** ..... 336  
**Indische Grabmal, Das (1918)** ..... 175, 266, 266  
**Indische Grabmal, Der (1958)** ..... 175  
**Inferno. Menschen der Zeit** ..... Vid. **Doktor Mabuse. Der Spieler**  
**Inflation** ..... 96, 386, 393-395, 395  
**Iván el Terrible** ..... 134
- Jakovlje Zivot** ..... Vid. **So ist das Leben**  
**Jenseits der Strasse** ..... 359
- Kameradschaft** ..... 361, 382-384, 383, 384, 467, 468  
**Kapital, Das** ..... 393  
**Komposition in Blau** ..... 386  
**Kongress tanzt, Der** ..... 409, 409, 410, 468  
**Kriemhilds Rache** ..... Vid. **Nibelungen, Die**  
**Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt** ..... 94, 359, 386, 426, 427, 441-447, 444, 469
- Last Command, The** ..... 428  
**Lebende Buddhas** ..... 65, 177, 178, 180, 463  
**Letzte Droschke von Berlin, Die** ..... 137  
**Letzte Kompagnie, Die** ..... 406  
**Letzte Mann, Der** ... 55, 56, 71, 79-82, 79, 136, 137, 145, 149, 150, 159-168, 161, 163, 165, 167, 170, 173, 194-197, 202, 213, 240, 244, 245, 249, 251, 252, 283, 330, 362, 364 432, 463, 464  
**Liebelei** ..... 407  
**Lied vom Leben, Das** ..... 387, 402-404, 468  
**Lohnbuchalter Kremke** ..... 96, 361  
**Love Parade, The** ..... 409  
**Luiise, Königin von Preussen** ..... 406  
**Luz azul, La** ..... Vid. **Blaue Licht, Das**
- M** ..... 273, 354, 355, 426, 427, 432-441, 435, 438, 441, 448, 468  
**Madame Dubarry** ..... 179, 185, 187-192, 190, 191, 459  
**Mädchen in Uniform** ..... 407  
**Madre, La** ..... 368, 375, 376  
**Mann, der seinen Mörder sucht, Der** ..... 406  
**Melodía del corazón** ..... Vid. **Melodie des Herzens**  
**Melodie der Welt** ..... 406  
**Melodie des Herzens** ..... 418-420, 466  
**Menschen am Sonntag** ..... 95, 361, 366-370, 367, 369, 376, 466  
**Menschen Untereinander** ..... 95, 361-366, 365, 464, 465  
**Metropolis** ..... 60, 61, 69, 194, 282, 283, 303, 336, 343, 346-355, 347, 349, 352, 353, 465  
**Michael** ..... 137  
**Misterio de un alma, El** ..... Vid. **Geheimnisse einer seele**  
**Monna Vanna** ..... 177  
**Monte Carlo** ..... 409  
**Monte de los muertos, El** ..... Vid. **Blaue Licht, Das**

- Mörder unter uns ..... Vid. M  
Müde Tod, Der ..... 43, 59, 64, 110, 132, 175, 177, 291-297, 291,  
293, 295, 297, 317, 319, 321, 325, 330, 461  
Mujer en la luna, La ..... Vid. Frau im Mond, Die  
Muñeca, La ..... Vid. Puppe, Die  
Mutter Krausens fährt ins Glück ..... 95, 361, 369-377, 373,  
444, 445, 466
- Nibelungen, Die ..... 60, 94, 194, 282, 291, 303-314, 307, 309, 311,  
313, 340, 343, 347, 463  
Nibelungos, Los ..... Vid. Nibelungen, Die  
Nju. Eine unverständene Frau ..... 136  
Nosferatu ..... 59, 64, 67, 68, 108, 110, 212, 292, 302, 314-324, 315,  
318, 321, 323, 330, 350
- October ..... 378  
Ojos de la momia, Los ..... Vid. Augen der Mummie Ma, Die  
One Hour with You ..... 409  
Opus ..... 93, 386, 388-390  
Opus I ..... 389, 390  
Orlacs Hände ..... 120
- Passion ..... Vid. Madame Dubarry  
Pest in Florenz, Die ..... 175  
Phantom ..... 213, 213  
Princesa de las ostras, La ..... Vid. Austernprinzessin, Die  
Puppe, Die ..... 192, 204, 208-211, 209, 460
- Raskolnikow ..... 122, 123, 123, 128, 213  
Rausch ..... 204  
Rennsymphonie ..... 96, 386, 392, 393, 395  
Rythmus ..... 93, 386, 388-390  
Rythmus 21 ..... 388, 389  
Rythmus 23 ..... 388  
Rythmus 25 ..... 388
- Schatten ..... 65, 213, 217-220, 218, 221, 222, 341, 462  
Scherben ... 64, 71, 136-142, 140, 145, 149, 151, 159, 163, 252, 461
- Schloss Vogelöd ..... 203, 336, 342-346, 345, 461  
Siegfrieds Tod ..... Vid. Nibelungen, Die  
Smiling Lieutenant, The ..... 409  
So ist das Leben/Jakovyje Zivot ..... 95, 361, 370, 375-379, 377, 466  
Sombras ..... Vid. Schatten  
Spinnen, Die ..... 266-274, 270, 272, 276, 282, 288, 303, 459, 460  
Spione .... 67, 266, 267, 273, 276, 279, 281-289, 283, 286, 289, 303,  
354, 355, 433, 434, 465  
Strasse, Die ..... 72, 95, 96, 238-243, 241, 462  
Student von Prag, Der (1913) .... 99, 100-110, 103, 106, 183, 459  
Student von Prag, Der (1926) ..... 69, 109  
Student von Prag, Der (1935) ..... 105  
Stürm über (dem) Mont Blanc ..... 336-338  
Stürme der Leidenschaft ..... 406  
Sumurun ..... 192, 193, 193, 460  
Sunrise ..... 195  
Sylvester ..... 137, 149-159, 151, 158, 169, 462
- Tartüff ... 65, 175, 194-204, 195, 197, 200, 203, 304, 344, 464  
Tartufo ..... Vid. Tartüff  
Testament des Doktor Mabuse, Das ... 65, 67, 266, 267, 273, 276,  
277, 283, 284, 287, 426, 427, 438, 447-455, 447, 449, 452,  
455, 469  
Testamento del doctor Mabuse, El ..... Vid. Testament des  
Doktor Mabuse, Das  
Tiger von Eschnapur, Der ..... 175  
Torgus ..... 124-127, 234, 461  
Tres luces, Las ..... Vid. Müde Tod, Der  
Trío de la bencina, El ..... Vid. Drei der Tankstelle, Die
- Überfall ..... 213, 239, 240  
Ultimo, El ..... Vid. Letzte Mann, Der  
Unehelichen, Die ..... 360, 361  
Unheimliche Geschichten (1919) ..... 213-217, 217, 459  
Unheimliche Geschichten (1932) ..... 213
- Vampires, Les ..... 267  
Variété ..... 55, 72, 81, 81, 136, 137, 167-173, 168, 171, 172, 245,  
283, 364, 365, 464  
Veritas Vincit ..... 175  
Verlorene Schatten, Der ..... 102  
Verrufenen, Die/Fünfte Stand, Die ..... 359-361, 359  
24 (vierundzwanzig) Stunden aus dem Leben einer Frau ... 420-  
425, 423, 468

<b>Viktor und Viktoria</b> .....	410-412, 411, 469	<b>Westfront 1918</b> .....	361, 379, 380-383, 381, 467
<b>Von Morgens bis Mitternacht</b> .....	49, 61, 61, 120	<b>Wunder des Schneeschuhs, Das</b> .....	336
<b>Vormittagsspuk</b> .....	96, 386, 396, 465		
<b>Voruntersuchung</b> .....	406		
		<b>York</b> .....	406
<b>Wachsfigurenkabinett, Das</b> ...	65, 65, 131-135, 133, 134, 213, 347, 463		
<b>Walzerkrieg</b> .....	407		
<b>Weber, Die</b> .....	361, 362		
<b>Weisse Hodille vom Piz Pallü, Die</b> .....	336, 337	<b>Zwei Herzen und ein Schlag</b> .....	407

## INDICE ONOMASTICO

Abraham, Karl .....	213, 222-224
Adorno, Theodor W. ....	36, 96
Aldorfer, Albrecht .....	325
Althusser, Louis .....	28
Amo, Antonio del .....	76
Andreiev, Andrei .....	123, 124
Anz, Thomas .....	37
Argullol, Rafael .....	295
Arnheim, Rudolf .....	441
Artaud, Antonin .....	396
Aumont, Jacques .....	91
Bahr, Hermann .....	37
Balázs, Béla .....	96, 336, 338
Balzac, Honoré de .....	265
Bang, Hermann .....	137
Baranowskaia, Vera .....	375
Bardèche, Maurice .....	22
Barlow, John D. ....	19
Barthes, Roland .....	84
Bartosh, Bertolt .....	340, 464
Baudelaire, Charles .....	42
Benet, Vicente J. ....	297
Benjamin, Walter .....	36, 41, 42, 44, 45, 91, 96, 238, 361, 416
Berger, Ludwig .....	406, 407
Bernhardt, Kurt .....	406
Bertetto, Paolo .....	387, 388, 390
Bertonati, Emilio .....	240
Best, Otto F. ....	37
Bettauer, Hugo .....	243
Bloch, Ernst .....	36, 38, 96
Boccioni, Umberto .....	261
Boese, Carl .....	137, 299, 303, 460
Bolten-Baeckers, Heinrich .....	204
Borde, Raymond .....	22, 23, 55, 360, 361
Bordwell, David .....	31, 74
Borges, Jorge Luis .....	47
Braque, Georges .....	87
Brasillach, Robert .....	22
Bravo-Villasante, Carmen .....	210
Brecht, Bertolt .....	38, 39, 44, 85, 94, 96, 359, 406, 412-414, 416-418, 427, 441, 442, 444-446
Bretéque, François de la .....	265, 266
Breton, André .....	39, 88
Brooks, Louise .....	235
Bruck, Moeller van der .....	40
Buache, Freddy .....	22, 23, 25, 55, 360, 361
Büchner, Georg .....	184, 185, 187
Buchowetzki, Dimitri .....	175, 184, 185, 187, 461
Buda .....	175
Buñuel, Luis .....	346, 396
Burch, Noël .....	30-34, 74, 84, 284, 285, 448
Bürger, Peter .....	36
Calendoli, Giovanni .....	49
Caravaggio (Michelangelo Amerighi ó Merisi) .....	59
Chagall, Marc .....	37
Chamisso, Adelbert von .....	101-103, 106
Chaplin, Charlie .....	396
Charrell, Erik .....	409, 468
Chiarini, Paolo .....	149
Chion, Michel .....	450, 451
Clair, René .....	396
Clément, Catherine .....	119, 120
Cleopatra .....	222
Collotti, E. ....	43
Comolli, Jean-Louis .....	27, 28
Conze, Werner .....	41
Courtade, Francis .....	22, 23, 26, 55, 122, 360, 361
Czinner, Paul .....	136, 420, 467

Delaunay, Robert .....	261
Deslandes, Jacques .....	27
Deutsch, Ernst .....	49
Dickens, Charles .....	265
Dietrich, Marlene .....	429
Dix, Otto .....	44
Dmytryck, Edward .....	76
Döblin, Alfred .....	260, 261
Dostoevski, Feodor .....	101, 122
Dreier, Hanns .....	184
Dreyer, Carl Theodor .....	137, 325
Duchamp, Marcel .....	87
Dudow, Slatan .....	94, 359, 427, 442, 444-446, 469
Dulac, Germaine .....	386, 396
Dumont, Hervé .....	366
Dupont, Ewald André .....	80, 136, 137, 167, 169, 464
Edschmid, Kasimir .....	21, 38
Eggeling, Viking .....	22, 85, 93, 386-389, 391
Eibel, Alfred .....	113
Eichberg, Richard .....	175
Eikhenbaum, Boris .....	89
Eisenstein, Sergej Mikhailovich ...	34, 45, 80, 85, 90-92, 96, 134, 325, 361, 371, 373, 374, 393
Eisler, Hanns .....	441, 443
Eisner, Lotte H. ....	18, 19, 21-23, 25, 35, 48-50, 82, 99, 100, 111, 124, 132, 138, 142, 174, 189, 190, 198, 267, 273, 280, 281, 285, 303, 310, 432, 448
Ernst, Max .....	87
Ewers, Hanns Heinz .....	99, 101, 102, 105, 110
Exertier, Sylvain .....	318
Falk, Walter .....	37
Feuillade, Louis .....	265, 267
Fischinger, Oskar .....	93, 386
Fox, William .....	195
Fanck, Arnold .....	335, 336, 338
Frank, Paul .....	406
Frazer, James .....	40
Freud, Sigmund .....	39, 40, 68, 101, 210, 212, 213, 222-224, 226-228
Freund, Karl .....	82, 96, 159, 195, 197, 198, 342, 347, 397, 402
Freundlich, Otto .....	42
Freyer, Hans .....	40
Friedrich, Kaspar David .....	59, 108, 295, 325, 332
Friska, Friedrich .....	192

Fritsch, Willy .....	406
Froelich, Carl .....	406
Galeen, Henrik .....	99, 105, 299, 314
Garbo, Greta .....	244, 246
Garroni, Emilio .....	28
Gay, Peter .....	41
Gliese, Rochus .....	102, 304, 466
Goebbels, Joseph .....	447
Goethe, Johann Wolfgang von .....	103
Goldwyn, Samuel .....	222, 224
González Requena, Jesús .....	68, 84
Görge, Karl .....	240
Gorki, Máximo .....	38
Granach, Alexander .....	222
Granowski, Alexis .....	402, 468
Grau, Albin .....	213
Gregor, Ulrich .....	22
Grieg, Edward .....	437, 438
Griffith, David Wark .....	66, 77, 82, 250
Griffith, Richard .....	22
Grimm, Jakob .....	299
Gropius, Walter .....	44
Grosz, Georg .....	42, 44, 361, 369
Grüne, Karl .....	240, 462
Güttinger, Fritz .....	19
Hagen, Louis .....	340
Hameister, Willy .....	121
Harbou, Thea von ...	137, 266, 283, 304, 336, 343, 346, 353, 354, 357, 447, 448
Hartlaub, Gustav .....	43, 44
Harvey, Lilian .....	406, 407, 409
Hass, Willy .....	243
Hauptmann, Gerhart .....	361
Hausmann, Raoul .....	42
Hawks, Howard .....	80
Heartfield, John (Helmut Herzfelde) .....	42, 44, 85
Heilborn-Körbitz, Luise .....	359, 361
Heine, Heinrich .....	101
Heine, Selma .....	214
Henry, Michael .....	24, 35, 48-50, 58
Herald, Heinz .....	138
Herlth, Robert .....	195, 327
Herzfelde, Wieland .....	44
Hesse, Hermann .....	38
Hiller, Kurt .....	361

Hitler, Adolf .....	20, 41, 273, 448
Hoffmann, Carl .....	327
Hoffmann, E. T. A. ....	101, 209, 210
Hopkins, Miriam .....	191
Hugo, Victor .....	188
Hunte, Otto .....	310, 347
Jacobs, Lewis .....	27, 76
Jacques, Norbert .....	266, 273
Jakobson, Roman .....	91
James, Henry .....	265
Jannings, Emil ...	133, 134, 160-162, 164-167, 169-172, 179, 192, 428
Janowitz, Hans .....	111, 112
Janson, Victor .....	179
Jessner, Leopold .....	136, 137, 142, 147, 461
Johannsen, Ernst .....	361, 380
Joyce, James .....	38, 261
Junghans, Carl .....	361, 370, 373, 375, 377, 378, 466
Jutzi, Piel ...	261, 262, 264, 361, 375, 376, 387, 445, 466, 468
Kafka, Franz .....	37
Kaiser, Georg .....	37, 49
Kandinsky, Vasili .....	37, 50
Kapp, Wolfgang .....	41
Kardan, Alexander .....	340, 464
Karder, Marie .....	361
Keaton, Buster .....	396
Kerenski, Alexandr Feodorovich .....	378
Kettelhut, Erich .....	347
Khlevnikov, (Victor) Velemir Vladimirovich .....	88
Klein, Cesar .....	121, 122
Klein-Rogge, Rudolf .....	313, 350
Kleist, Heinrich von .....	108
Klöpfer, Eugen .....	126, 241, 242
Kobe, Hans .....	124, 461
Koch, Carl .....	340, 341, 464
Kopker, Margarete .....	179
Korda, Alexander .....	190
Kortner, Fritz .....	146-148, 219, 220, 222, 232
Kracauer, Siegfried .....	18-22, 25, 35, 99, 100, 111, 112, 116, 117, 273, 336, 338, 393, 441
Kräly, Hanns .....	179, 209
Kraus, Karl .....	229, 233, 235
Krauss, Werner .....	105, 118, 135, 138
Krell, Max .....	42
Kristeva, Julia .....	28
Kubin, Alfred .....	112, 238
Kurtz, Rudolf .....	21, 22, 37, 118, 122, 135
Kyser, Hans .....	324
Lacan, Jacques .....	227
Lach, Robert .....	223
Lamprecht, Gerhard .....	18, 359, 361, 362, 407, 464
Land, Robert .....	407, 421, 468
Lang, Fritz .....	19, 26, 70, 112, 113, 132, 175, 266, 267, 273, 276, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 287, 303, 304, 306, 308, 310, 325, 336, 348, 353, 354, 357, 427, 432-434, 436-438, 447, 448, 453, 459-461, 463, 465, 466, 468, 469
Lanner, Josef .....	408
Laqueur, Walter .....	41
Lebel, Jean-Patrick .....	27
Lechner, H. ....	402
Léger, Fernand .....	37, 93, 386, 396
Leni, Paul .....	132, 135, 136, 142, 147, 461, 463
Lenin (Vladimir Ilich Uliánov) .....	40, 41
Liebmann, Robert .....	214
Liedtke, Harry .....	179
Lindau, Paul .....	99
Lipps, Theodor .....	21, 39
Lorre, Peter .....	439, 440
Lubitsch, Ernst ...	19, 175, 179, 184, 187-190, 192, 193, 204, 206, 208-211, 407-409, 459, 460
Lukács, George .....	38, 96
Mac Orlan, Pierre .....	242, 243
Mack, Max .....	99
Magritte, René .....	87
Maldonado, Tomás .....	44
Malevich, Kasimir .....	93
Mann, Heinrich .....	38, 432, 433
Marchán, Simón .....	42
Marco Antonio .....	222
Marinetti, Filippo Tommaso .....	39, 88, 96, 261
Martin, Karl Heinz .....	49, 120
Martin, Paul .....	406, 407
Marx, Karl .....	40
Maupassant, Guy de .....	101, 107
May, Joe .....	175, 256, 262, 266, 387, 465
Mayer, Carl ...	82, 96, 111, 112, 121, 136, 137, 142, 149-152, 157-159, 168, 184, 195, 198, 240-242, 249, 343, 386, 397, 402
Mehring, Walter .....	402
Meidner, Ludwig .....	238, 240, 261
Meinert, Rudolf .....	111, 406
Menna, Filiberto .....	88



Messmer, Franz Anton .....	114	Patalas, Enno .....	18, 22
Metz, Cristian .....	28	Picabia, Francis .....	37
Metzner, Ernő .....	129, 131, 223, 240	Picasso, Pablo .....	37, 87
Meyerhold, Vsevolod .....	87	Pick, Lupu .....	24, 82, 136, 137, 142, 149, 159, 160, 163, 168, 227, 249, 375, 461, 462
Meyrinck, Gustav .....	99, 238, 299	Pinthus, Kurt .....	41
Mehring, Walter .....	402	Piscator, Erwin .....	44, 85, 87
Meidner, Ludwig .....	238, 240, 261	Poe, Edgar Allan .....	101, 108, 214-216
Meinert, Rudolf .....	111, 406	Poelzig, Hans .....	299
Menna, Filiberto .....	88	Pommer, Erich .....	111, 137, 195, 266, 407, 409, 428
Messmer, Franz Anton .....	114	Popper, Karl Raimund .....	41
Metz, Cristian .....	28	Porten, Henny .....	147, 148
Metzner, Ernő .....	129, 131, 223, 240	Pudovkin, Vsevolod .....	80, 85, 368, 375, 376, 401
Meyerhold, Vsevolod .....	87	Puységur, Marqués de (Jacques-François Chastenet) .....	114
Meyrinck, Gustav .....	99, 238, 299		
Mittler, Leo .....	359		
Mitry, Jean .....	22-24, 27, 35, 55, 77, 80, 142, 163, 227, 397	Rahn, Bruno .....	249, 252, 465
Moholy-Nagy, László .....	44, 86, 93	Rank, Otto .....	101
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) .....	194, 196-199	Ray, Man .....	93, 386, 396
Murnau, Friedrich Wilhelm ...	19, 24, 26, 70, 72, 79, 80, 82, 136, 137, 142, 149, 159, 160, 165, 168, 170, 175, 194-196, 198, 199, 202-204, 213, 227, 240, 249, 314, 318, 324-328, 330, 331, 336, 342, 343, 346, 432, 461, 463, 464	Reimann, Walter .....	112, 121
Muschg, Walter .....	261	Reinhardt, Max .....	55, 70, 135, 136, 174, 175, 184, 185, 187, 192, 193, 238
Musset, Alfred de .....	107, 108, 110	Reiniger, Lotte .....	94, 336, 340-342, 387, 464
		Reisz, Karel .....	75, 77, 78
		Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn) .....	59, 325, 326
		Renger-Patzsch, Albert .....	361
Narboni, Jean .....	190	Renoir, Jean .....	190
Negri, Pola .....	179, 191-193	Richard, Lionel .....	41
Neppach, Robert .....	49	Richter, Hans .....	22, 85, 88, 93, 179, 386, 388-393, 396, 465
Nielsen, Asta .....	252	Riefenstahl, Leni .....	336, 338, 468
Noa, Manfred .....	178, 462	Riegl, Alois .....	21, 39
Nolde, Emil .....	37	Rippert, Otto .....	99
Novalis (Friedrich von Hardenberg) .....	101	Rittau, Günther .....	347
		Robison, Arthur .....	105, 462
		Rohmer, Eric .....	325, 331
		Röhrig, Walter .....	195, 327
		Rolland, Romain .....	184, 187
Oertel, Curt .....	223	Rotha, Paul .....	22
Ophüls, Max .....	407	Rusconi, Enrico .....	41
Oswald, Richard .....	99, 175, 185, 186, 188, 213, 214, 459, 463	Ruttman, Walter .....	22, 85, 93, 94, 96, 256, 261, 340, 366, 386-391, 397-399, 402, 406, 464, 465
Oswalda, Ossi .....	205	Rye, Stellan .....	99, 102, 103, 110, 183, 459
Pabst, Georg Wilhelm .....	19, 82, 213, 214, 222, 229-231, 243, 246, 249, 336, 361, 380, 382, 383, 406, 413, 416-418, 464, 465, 467	Sachs, Hanns .....	213, 222, 224
Palmier, Jean-Michel .....	21	Sadoul, Georges .....	22, 27, 77, 120
Paracelso (Philippus Aureolus Pheophrastus Bombastus von Hohenheim) .....	114	Sáenz, Miguel .....	261
		Sagan, Leontine .....	407
		Salina, Francesco .....	224

Sánchez, Rafael C .....	76	Ulmer, Edgar Georg .....	361, 366, 466
Scholem, Gershom .....	298, 302	Ungria, Alfonso .....	299
Schmitt, Hans-Jürgen .....	38	Ungria, Celia .....	299
Schneeberger, Hans .....	336, 338		
Schönberg, Arnold .....	37		
Schönfelder, Erich .....	179		
Schüfftan, Eugen .....	347, 366	Vajda, Ladislaus .....	380
Schulz, Franz .....	406	Valentin, Karl .....	211
Schulze-Mittendorf, Walter .....	350	Veidt, Conrad .....	105, 134, 214
Schünzel, Reinhold .....	410, 469	Verdone, Mario .....	49
Schwarz, Hans .....	407, 418, 466	Vermeer, Jan .....	59, 325, 326
Schwitters, Kurt .....	87	Vertov, Dziga .....	85, 366, 401
Seeber, Guido .....	104, 223, 299	Vidor, King .....	80
Sennett, Mack .....	396	Vincent, Carl .....	22, 27
Simmel, Georg .....	41	Vollbrecht, Karl .....	347
Siodmak, Kurt .....	366		
Siodmak, Robert .....	361, 362, 366, 370, 406, 466		
Sklovski, Viktor .....	90		
Sparkuhl, Theodor .....	179		
Staiger, Janet .....	74	Wagner, Fritz Arno .....	343, 380
Stark, Michael .....	37	Wagner, Richard .....	450
Sternberg, Josef von .....	427, 428, 466	Walden, Herwarth .....	37, 112
Stevenson, Robert Louis .....	214, 217	Warm, Hermann .....	112
Stoker, Bram .....	314, 316	Weber, Max .....	40, 41
Stratz, Rudolf .....	342	Wedekind, Frank .....	137, 214, 229-232, 235, 237
Strauss, Johann .....	408	Wegener, Paul .....	78, 99, 101, 106, 110, 177, 178, 299, 326, 340, 460, 463
Sue, Eugène .....	265	Weill, Kurt .....	406, 415, 417, 418
Survage, Léopold .....	386, 387	Weinberg, Hermann G. ....	179
		Weinmann, Friedrich .....	138
		Welles, Orson .....	26, 62
		Wiene, Robert .....	112, 113, 120-122, 124, 127-129, 131, 132, 138, 208, 314, 460, 462
Tarnowski, Jean François .....	82	Wilder, Billy .....	361, 366
Tchekassov, Nikolai .....	134	Willet, John .....	41
Thiele, Wilhelm .....	406, 407, 467	Willkomm, Aenne .....	350
Thompson, Kristin .....	31, 74	Willner, A. E. ....	209
Tieck, Ludwig .....	101	Wolfenstein, Alfred .....	41
Tintoretto (Jacopo Robusti) .....	59, 325	Worms, Rene .....	302
Tirianov, Yuri .....	89	Worringer, Wilhelm .....	21, 22, 39, 40, 300
Tone, Gian Piero .....	79, 186, 197		
Trakl, Georg .....	37		
Trivas, Victor .....	402		
Türck, Walter .....	340, 464		
Tzara, (Tristan) S. Rosenstok .....	39		
		Zelnik, Friedrich .....	361
		Zille, Heinrich .....	358, 359, 361, 366, 369, 370, 374
		Zinnemann, Fred .....	366
		Zola, Emile .....	265
		Zunzunegi, Santos .....	31
		Zweig, Stefan .....	421, 423
Ucicky, Gustav .....	406		
Ullstein, Hnos. ....	273		



## SUMARIO

Agradecimientos .....	7
Introducción .....	9
Parte Primera	
Capítulo primero La historiografía ante el cine de Weimar .....	17
Capítulo segundo Modelos de Representación y Textos Filmicos .....	27
Capítulo tercero Entre la vanguardia y la estabilización .....	35
Capítulo cuarto Los modelos de representación en conflicto .....	46
Capítulo quinto El modelo hermético-metafórico .....	58
Capítulo sexto El modelo narrativo-transparente .....	73
Capítulo séptimo El modelo analítico-constructivo .....	85
Parte Segunda	
Capítulo octavo Fantasmas y demonios entre las hadas .....	99
Capítulo noveno La escuela de Caligari y sus secuelas .....	111
Capítulo décimo De la atmósfera envolvente al dinamismo del montaje. Horizontes del Kammerspielfilm .....	136
Capítulo undécimo Exotismo, trajes, comedias .....	174
Capítulo duodécimo Parámetros del inconsciente. Lo siniestro decorativo, lo pulsional y el símbolo del Psicoanálisis .....	212
Capítulo decimotercero Malas calles. El largo camino hacia el melodrama .....	238
Capítulo decimocuarto Folletines y estructuras de serial .....	265
Capítulo decimoquinto Itinerarios más allá de la frontera: Leyendas amenazantes .....	290
Capítulo decimosexto Aventuras, intrigas y mitos del futuro .....	335
Capítulo decimoséptimo Construcción de lo social y montaje de lo militante .....	358
Capítulo decimoctavo De la plástica al cine experimental .....	385
Capítulo decimonoveno Musicales y melodramas del sonoro .....	405
Capítulo vigésimo Cuatro voces rebeldes .....	426
Filmografía .....	457
Indices .....	471



Los años que transcurren entre el final de la Guerra Europea (1918) y la llegada al poder del partido nazi (1933) constituyen, sin duda, la época dorada del cine alemán. Las profundas convulsiones sociales, políticas y económicas que sufre la República de Weimar configuran un momento de una creatividad cultural excepcional.

**Sombras de Weimar** pretende dar fe de este momento de la historia de la cinematografía alemana, más allá de los lugares comunes con que, las más de las veces, es despachada. parte del análisis pormenorizado de los modelos de representación dominantes y de las tendencias artísticas que se entrecruzan en el cine alemán. Sin atenerse a criterios estrictamente autorales, de modo que la obra de un Lang puede analizarse en capítulos muy distintos, **Sombras de Weimar** hace una lectura directa de las películas más representativas, siempre después de ser vistas en moviola.

Vicente Sánchez-Biosca es profesor de Teoría Literaria e Historia y Teoría del Cine en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Doctor en Filología Hispánica, es autor de **Del otro lado, la metáfora** (Madrid, Hiperión, 1985), **El relato electrónico** (en colaboración, Filmoteca Valenciana, 1989) y **Teoría del montaje cinematográfico** (Filmoteca Valenciana, en preparación). Ha colaborado en diversas revistas especializadas y en libros colectivos. Actualmente se halla investigando los problemas generados en el cine norteamericano por la revolución del sonoro en la University of Wisconsin, en Madison, U. S. A.

*Vicente Sánchez-Biosca*

**SOMBRAS DE WEIMAR**  
contribución a la historia  
del cine alemán 1918-1933

