

## CAPÍTULO PRIMERO

### Predisposición de los alemanes al expresionismo

¡Los alemanes son, por lo demás gente rara! Con sus pensamientos profundos, con las ideas que constantemente buscan y que introducen en todas partes, se complican realmente demasiado la vida. ¡Eh! Tened pues el valor de entregaros a vuestras impresiones... y no penséis siempre que todo lo que no sea idea, pensamiento abstracto, es inútil.

GOETHE (Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, año 1827).

Singular época en Alemania la de los años que siguen a la primera guerra mundial: el espíritu germánico se repone con malestar del derrumbamiento del sueño imperialista, los más intransigentes intentan hacerse dueños de la situación en un movimiento de revuelta, pero éste es sofocado inmediatamente. Esta atmósfera llega al paroxismo en el momento de la inflación que provoca la caída de todos los valores. La inquietud innata de todos los alemanes toma proporciones gigantescas.

Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que los alemanes se han entregado con complacencia en todo momento, habían florecido ante la muerte en los campos de batalla. Las hecatombes de jóvenes a los que se les ha arrebatado la vida precozmente parecían alimentar la nostalgia de los supervivientes. Y los fantasmas, que ya habían poblado el romanticismo alemán, revivían como las sombras del Hades cuando han bebido sangre.

Es así como se encuentra provocada la eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa llamada «Grübeleien» que desemboca en la doctrina apocalíptica del expresionismo.

La miseria, la constante preocupación por el mañana han contribuido a lanzar de manera impetuosa a los artistas alemanes en este movimiento que había tendido, desde 1910, a hacer tabla rasa de los principios que hasta entonces estaban en la base del arte.

Para analizar el fenómeno del expresionismo en toda su complejidad, en toda su ambigüedad, es mejor, por muy paradójico que esto pueda parecer, seguir la huella de este movimiento en las declaraciones literarias de la época, que estudiarlo en el campo plástico o gráfico. Esto, porque para los alemanes —ese «pueblo de pensadores y poetas»— toda manifestación artística enseguida se convierte en dogma; la ideología sistemática de su «Weltanschauung» va acompañada principalmente de una interpretación didáctica del arte.

El penetrar en la maraña de la fraseología expresionista alemana no es cosa fácil. Ya la lengua clásica de Thomas Mann, con sus frases largas e indescifrables por el dédalo de las proposiciones secundarias, no se presta bien a la traducción en francés, lengua inexorablemente precisa. ¿Qué se puede entonces decir del lenguaje de los expresionistas alemanes, vehemente y entrecortado, en el que está trastocado el orden de la sintaxis, en el que se han eliminado deliberadamente los pronombres y los artículos? De hecho, es casi inaccesible para una mentalidad latina.

A primera vista, el expresionismo, con un estilo telegráfico, lleno de frases cortas y con exclamaciones breves, parece haber simplificado el modo de expresión complicado de los alemanes, pero esta claridad aparente es falsa. Es el deseo de ampliar la significación «metafísica» de las palabras lo que domina la fraseología expresionista. Se juega con expresiones vagas, se crean cadenas de palabras con combinaciones osadas, se inventan alegorías místicas, desprovistas de lógica, llenas de insinuaciones y que se reducen a poca cosa en cuanto intentamos traducirlas. Este lenguaje, lleno de símbolos y metáforas, es oscuro de propósito, con el fin de que tan sólo los iniciados puedan entenderlo. Es un terreno sembrado de trampas: para atravesarlo indemne hay que conocer la consigna.

Escuchemos, por ejemplo, el ditirambo entonado en 1919 por el ferviente teórico de este estilo, Kasimir Edschmid, en su obra

*El expresionismo en la literatura y la poesía moderna*. En él descubrimos, de manera más tangible que en cualquier otra parte, la clave de la concepción expresionista.

El expresionismo, declara Edschmid, reacciona en contra de la «disgregación atómica» del impresionismo que refleja los equívocos cambiantes de la naturaleza, su diversidad inquietante, sus matices efímeros; al mismo tiempo lucha contra la calcomanía burguesa del naturalismo y contra la meta que éste busca para fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana. El mundo está ahí y sería absurdo reproducirlo tal cual es, pura y simplemente<sup>1</sup>.

El expresionista ya no ve, tiene «visiones». Según Edschmid, «la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre», no existe; tan sólo existe la visión interior que provocan. Los hechos y objetos no son nada por sí mismos: hay que profundizar en su esencia, discernir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que «a través de ellos se apodera de lo que está detrás de ellos» y la que hará que se conozca su verdadera forma, liberada de la sofocante sujeción de una «falsa realidad». El artista expresionista, no receptivo aunque sí verdaderamente creador, busca la «eterna significación» de los hechos y objetos en vez de un efecto momentáneo.

Los expresionistas dicen que hay que desligarse de la naturaleza y esforzarse en desprender de un objeto «su expresión más expresiva». Bela Balazs explicó sus reglas un poco confusas del expresionismo en su libro *El hombre visible*; se puede estilizar un objeto acentuando su «fisionomía latente».

Así es como penetraremos en su aura visible.

\* \* \*

Edschmid proclama que la vida humana, sobrepasando al individuo, participa de la vida del universo; nuestro corazón late al mismo ritmo que el mundo y está ligado a cualquier acontecimiento: ¡el cosmos es nuestro pulmón! El hombre ha dejado de ser un individuo atado a un deber, a una moral, a una familia, a una sociedad; la vida del expresionista escapa a toda lógica mediocre y al resorte de las causalidades. Liberado de todo remordimiento burgués, admitiendo tan sólo el prodigioso baró-

<sup>1</sup> Los expresionistas también se agarran a esta reacción típicamente alemana contra el naturalismo y el neorromanticismo, al que consideran afeminado, sensualista e individualista en exceso.

metro de su sensibilidad, se entrega a sus impulsos. La imagen del mundo se refleja en él en su primitiva pureza, la realidad ha sido creada por nosotros, la imagen del mundo tan sólo existe en nosotros<sup>2</sup>.

He aquí muchos contrastes y contradicciones. Por una parte, el expresionismo representa un subjetivismo llevado al máximo; y por otra parte, esta afirmación de un yo totalitario y absoluto, que crea el mundo, está próximo a un dogma que comporta la abstracción completa del individuo<sup>3</sup>.

La naturaleza no es la única en ser cuestionada en esta gran confusión: la psicología, esa complaciente sirvienta del naturalismo, está igualmente condenada. Con ella mueren las leyes y concepciones de una sociedad conformista y las tragedias que provocan las mezquinas ambiciones sociales.

Prima el intelecto. Edschmid proclama la «dictadura del espíritu», el cual tiene por misión el conformar la materia; exalta «la actitud de la voluntad constructiva», una revisión total del conjunto del comportamiento del hombre. Cuando ojeamos la literatura expresionista alemana, encontramos siempre el mismo vocabulario estereotipado: son palabras y frases tales como «tensión interior», «fuerza de expansión», «inmensa acumulación de concentración creadora» o «juego metafísico de las intensidades y de las energías»; encontramos igualmente, puestas de manifiesto, expresiones como «dinamismo», «densidad» y sobre todo la pala-

<sup>2</sup> Este exacerbado deseo por perder toda individualidad en una expansión total y de sentirse invadido por el destino universal es una característica común de muchos intelectuales alemanes hacia finales de la primera guerra mundial. La mayoría de ellos empezaban a maldecir las absurdas matanzas; muy pronto, los poetas alemanes que deseaban, al igual que antaño Schiller, abrazar toda la humanidad, cantarán, como ya lo hizo Werfel en 1910: «Mi única felicidad, oh hombre, es sentirme tu prójimo.»

<sup>3</sup> Los alemanes, que están inmersos en la contradicción, han sentido la necesidad de un compromiso. Es así como uno de sus críticos de arte, Paul Fechter, en una obra *Der Expressionismus* (1914) distingue «un expresionismo intensivo» caracterizado por un individualismo extremo, como el de un pintor como Kandinsky que ignora deliberadamente el mundo exterior. Fechter opone a éste «el expresionismo extensivo» de un Pechstein, empujado a la creación por el desbordamiento de un sentimiento cósmico. Por otra parte, los expresionistas distinguían dos corrientes opuestas: desde 1910, uno de los dos grupos que se habían unido en Berlín en torno a dos revistas, había tomado el nombre de *Aktion*. Este grupo, dirigido por Franz Pfemfert, se oponía a los expresionistas estáticos puros y estaba orientado hacia metas sociales y políticas antiburguesas y promulgaba un intelectualismo absoluto bajo la fórmula «Gehirnlichkeit», lo que quiere decir «cerebralidad». El otro grupo había tomado el nombre de *Sturm*, es decir «Tempestad» y tenía un programa más artístico; promulgaba el dogma expresionista de la creación estática, según la cual las visiones toman cuerpo. El jefe de este grupo, Herwart Walden, escribe en un folleto *L'Art Nouveau* (1919): El expresionismo no es ni una moda, ni una tendencia, sino una «Weltanschauung» —lo que quiere decir «concepción del mundo».

bra «Ballung», noción casi imposible de traducir que se podría reproducir por «cristalización intensiva de la forma».

Es conveniente decir aún algunas palabras con respecto a la «abstracción» evocada tan a menudo por los teóricos del expresionismo. Wilhelm Worringer, especie de Oswald Spengler de la historia del arte y tan místico como él, en su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung*, publicada en 1907, anticipa muchos preceptos del expresionismo, lo que prueba hasta qué punto estos axiomas estéticos están próximos de la «Weltanschauung» alemana.

Worringer declara que la abstracción alemana nace de la gran inquietud que siente el hombre aterrorizado por los fenómenos que constata en torno suyo y de los que no es capaz de descifrar las relaciones, los contrapuntos misteriosos. Esta angustia primordial del hombre frente a un espacio ilimitado suscita en él el deseo de sacar los objetos del mundo exterior de su contexto natural, o, mejor aún, liberar el objeto de sus vínculos con otros objetos; en definitiva convertirlo en «absoluto».

El nórdico, nos explica Worringer, siempre siente la presencia de un «velo entre él y la naturaleza»; es por ello por lo que aspira a un arte abstracto. Los pueblos afligidos por una discordancia interior y que buscan obstáculos casi insuperables necesitan lo patético inquietante que lleva a «la animación de lo inorgánico»<sup>4</sup>.

El hombre mediterráneo, tan armonioso, jamás conocerá este éxtasis de «la abstracción expresiva».

He aquí por tanto la fórmula paradójica que predica la inquietud mística del expresionismo.

Edschmid exige además que es necesario que todo siga en un estado de esbozo y vibre de tensión inmanente, que se salvaguarden una eferescencia y una excitación perpetuas. Este paroxismo que los alemanes toman por dinamismo, se encuentra en todos los dramas de esta época a la que más tarde se le dio el nombre de la *O Mensch Periode*, es decir, «la época del Hombre». Refiriéndose al *Mendigo* de Reinhard Sorge, obra escrita en 1912 y prototipo del género, un crítico hace una observación que es

<sup>4</sup> Según Worringer, el deseo de abstracción del nórdico llega a su apogeo en «la abstracción de ningún modo pasada» del arte gótico, en ese «dinamismo extensivo» de las energías, en esa intensidad de la expresión que lo arrastra, «beatificado y vibrante por un éxtasis espasmódico, bajo el imperio de una vertiginosa embriaguez, hacia el cielo que le descubre una orquestación fulgurante de fuerzas mecánicas».

válida para todas las obras de esta época: el mundo se ha vuelto tan «permeable» que en todo momento parece que surgen a la vez el espíritu, la visión y los fantasmas; continuamente hechos exteriores se transforman en elementos internos y se exteriorizan incidentes psíquicos. ¿Acaso no es precisamente esta atmósfera la que encontramos en las películas clásicas del cine alemán?

## CAPÍTULO II

### Génesis del film expresionista

Hablemos de *Caligari*. Su ritmo determina el film. Primero lento, voluntariamente laborioso, intenta enervar la atención. Luego cuando las olas dentadas de la Kermesse se ponen a girar, aumenta el ritmo, se activa, fluye y no nos abandona hasta la palabra «fin», violenta como una bofetada.

LOUIS DELLUC, *Cinéa*, año 1962.

*El gabinete del doctor Caligari* (1919)

*Del alba a medianoche* (1920)

*Von Morgens bis Mitternacht* (*Del alba a medianoche*) (1920)

*Torgus* (1920)

*Raskolnikoff* (1923)

El gusto por los contrastes violentos, que han sido traspuestos por la literatura expresionista en fórmulas confeccionadas rudamente, al igual que la nostalgia del claroscuro y de las sombras, nostalgia innata en los alemanes, han encontrado en el arte cinematográfico un modo ideal de expresión. Las visiones provistas de un estado de ánimo vago y confuso no podían encontrar un modo más adecuado, concreto e irreal a la vez.

De esta manera, cineastas como Robert Wiene y Richard Oswald, los cuales tan sólo resultaron ser artistas de segundo orden, han podido producir ilusiones en sus comienzos filmando

películas que, en su momento, parecieron tener notables cualidades. En estas obras, la morbosidad de una disección psicológica marcada de freudismo y la exaltación expresionista iban bien con las fantasías románticas de Hoffmann y de Eichendorff. Para el alma torturada de la Alemania contemporánea estas películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo.

En 1817, en una carta a Rahel Varnhagen, personaje romántico, Adolphe Coustine escribía: «Detrás de los alemanes siempre hay, ya escriban, ya vivan, un mundo misterioso en el que sólo la luz parece atravesar el velo de nuestra atmósfera, y los espíritus que están dispuestos a remontar hacia este mundo que acaba con el comienzo de éste, siempre serán extranjeros aquí.»

Esta extraña fantasmagoría, que atrae y repugna a la vez, ha formado la reputación del cine alemán en el extranjero.

\* \* \*

La realización de *Caligari* ha estado marcada por incidentes que han sido referidos de manera muy diversa por los distintos responsables de esta obra ejemplar.

Gracias a las explicaciones dadas por uno de los autores del guión, y que señala Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler*, sabemos que el prólogo y el epílogo de este drama han sido añadidos después y a pesar de la oposición de los dos autores. De esta manera, la acción está falseada y finalmente se reduce a las alucinaciones de un loco. Los autores de la película, Carl Mayer y Hans Janowitz, habían tenido, por el contrario, la intención de descubrir en la persona del doctor Caligari, director de un asilo de locos y prestidigitador de feria, lo absurdo de una autoridad social.

Erich Pommer, que pretende haber «supervisado» *Caligari*, cuenta que los autores le presentaron el guión y le informaron de su intención de encargar los decorados a Alfred Kubin, dibujante y grabador visionario cuyas obras demoniacas parecen surgir de un caos claroscuro. El *Caligari* de Kubin habría estado seguramente lleno de visiones goyescas, y el film mudo alemán, sin desviarse hacia la abstracción, habría tenido inmediatamente la atmósfera tenebrosa y alucinante que le es propia. Esto porque Kubin, originario de Praga, ciudad misteriosa en la que sobrevivía la edad media en sus callejuelas tortuosas del ghetto, al igual que



Anuncio de Otto Stahl-Arpke para *El gabinete del doctor Caligari*, de R. Wiene, 1920.

Janowitz, conocía todos los horrores del mundo intermediario. En unas notas autobiográficas aparecidas en 1922, relata sus paseos por las calles sombrías, preso de una fuerza oscura y hechizadora, que le evocaban casas y paisajes extraños, situaciones terroríficas o grotescas. Luego entra en un pequeño salón de té: todo le resulta insólito, las camareras parecen muñecas de cera movidas por Dios sabe qué mecanismo singular. Tiene la impresión de que su intrusión ha sorprendido a los pocos clientes sentados a sus mesas, totalmente irreales, semejantes a sombras que están tramando complots satánicos. El fondo del salón, adornado con un organillo, le parece sospechoso, una trampa. ¿No hay detrás de este organillo un antro sangriento sumido en el claroscuro? (Ahora se siente que no se le haya encargado a Kubin, pintor de pesadilla vivas, la ejecución de los decorados de *Caligari*.)

Pommer, práctico y realista, refiere que mientras que Mayer y Janowitz le «hablaban de arte», él enfocaba el guión desde un punto de vista muy diferente. En 1947 escribe que «ellos apuntaban hacia la experimentación y yo no pensaba más que en realizar una producción relativamente poco costosa». La ejecución de los decorados en tela pintada en vez de estar hechos en *staff* o en cualquier otra materia suponía una gran economía desde todos los puntos de vista, y facilitaba enormemente la realización de la película en una época en la que el dinero y las materias primas eran escasas. Por otro lado, en Alemania, en un momento en que se sufría aún el contragolpe de una revolución reprimida y que la situación económica era tan inestable como el estado de ánimo, la atmósfera era propicia para tanteos y proyectos audaces. El realizador de *Caligari*, Robert Wiene, ha reclamado más adelante en Londres la absoluta paternidad de la concepción expresionista de la película.

Kracauer y Erich Pommer han sido sin embargo traicionados por su memoria al evocar recuerdos tan antiguos.

He aquí cómo Hermann Warm<sup>1</sup> nos cuenta la verdadera historia de *Caligari*: no fue Erich Pommer, de quien no queremos para nada minimizar su importancia, el director de producción, sino Rudolf Meinert, realizador de películas de las que apenas sabemos gran cosa, tales como *El perro de los Baskerville*, *Asilo de noche*, *Rosenmontag*, *María Antonieta*.

<sup>1</sup> En un manuscrito enviado al editor del *Der neue Film* con ocasión de una publicación de Ernst Jaeger.



*El gabinete del doctor Caligari.*



*El gabinete del doctor Caligari.*

ej. 1. 10-0-100-00

Por tanto es Meinert, y no Pommer, el que, según las costumbres de producción alemana de esta época en la que primaba el decorado sobre el resto, confió el desglose escénico de *Caligari* al decorador Warm. Este lo estudió con dos amigos, empleados como pintores por los estudios: Walter Röhrig y Walter Reimann.

«Leímos este curioso desglose escénico hasta la caída de la noche —escribe Warm—. Comprendimos que un tema como ese necesitaba un decorado poco habitual, irreal. Reimann, pintor entonces de tendencia expresionista, nos propuso ejecutar decorados expresionistas. Empezamos sobre la marcha a dibujar bocetos dentro de este estilo.»

Al día siguiente Wiene dio su aprobación. Rudolf Meinert, más circunspecto, pidió un día de reflexión. Luego les dijo: «¡Ejecuten estos decorados de la manera más loca posible!»

No es el gusto por la anécdota lo que nos lleva a relatar aquí los incidentes acaecidos a lo largo de la realización de *Caligari*, pero es que esto nos desvela claramente uno de los principios del cine alemán: el papel esencial que juegan el autor, el decorador y el equipo técnico. Estos datos han contribuido igualmente al hecho de que no existe en el cine mudo alemán —con excepción del film abstracto— una vanguardia propiamente dicha como la que existió en Francia. En Alemania, la industria ha acaparado inmediatamente todos los elementos artísticos, contando con que a la larga producirían dinero.

El decorado de *Caligari*<sup>2</sup>, al que a menudo se le ha reprochado ser demasiado plano, presenta sin embargo una cierta profundidad debido a perspectivas voluntariamente falseadas y a callejuelas que se entrecortan oblicuamente de manera brusca, en ángulos imprevistos; a veces esta profundidad viene dada por una tela de fondo que prolonga estas callejuelas con líneas onduladas. Plástica ésta atrevida, reforzada por los cubos inclinados de casas deterioradas. Sobre una gran extensión, convergen hacia el fondo carreteras oblicuas, curvas o rectilíneas: un muro a lo largo del que se extiende la silueta del sonámbulo, Cesare, las finas tejas del tejado sobre las que se abalanza con su presa, los senderos abruptos que escala en su huida.

Pero estas curvas, estas líneas que se extienden oblicuamente,

<sup>2</sup> Un autor inglés, Messel, en su libro *This Film Business*, refiriéndose a *Caligari* hace un juego de palabras intraducible al español: el *background* —en el fondo, lo más lejano— se coloca en el *foreground* —primer plano; en efecto, el decorado tiene aquí un papel predominante.



*El gabinete del doctor Caligari.*

tienen, como nos indica Rudolf Kurtz, el autor de *Expressionismus und Film*, un significado claramente metafísico: la línea oblicua produce en el espectador un efecto totalmente distinto al que produce la línea recta, y curvas inesperadas provocan una reacción psíquica totalmente distinta a la que provocan líneas de trazo armonioso. Finalmente, las subidas bruscas y las pendientes escarpadas desencadenan en el ánimo reacciones que difieren totalmente de las que provocan una arquitectura rica en transiciones.

Lo importante es crear inquietud y terror. Por tanto, la diversidad de planos se convierte en algo secundario.

En *Caligari*, la interpretación expresionista ha conseguido con raro éxito evocar la «fisionomía latente» de una pequeña ciudad medieval de callejuelas tortuosas y sombrías, pasadizos estrechos con casas desmoronadas cuyas fachadas inclinadas no dejan nunca pasar la luz del día. Puertas cuneiformes con densas sombras y ventanas oblicuas con sus marcos deformados parecen corroer los muros. Ante la extraña exaltación que domina este decorado sintético de *Caligari*, recordemos una declaración de Edschmid: «el expresionismo evoluciona en una excitación perpetua». Esa casa o ese pozo apenas esbozado en el ángulo de una callejuela parecen en efecto vibrar con una vida interior extraordinaria. «El carácter antediluviano de los instrumentos se aviva», dice Kurtz. Henos aquí ante lo patético inquietante que es creado, según Worringer, por la animación de lo inorgánico.

Esta impresión no sólo emana de un don extraño que tienen los alemanes, acostumbrados a las leyendas salvajes, para dar vida a los objetos. En la sintaxis normal de su lengua, los objetos tienen una vida activa, completa: para hablar de ellos se emplean los adjetivos y los verbos que se utilizan para hablar de los seres vivos, se les conceden las mismas cualidades; actúan y reaccionan igual. Mucho antes del expresionismo, este antropomorfismo se ha llevado ya al extremo. En 1879, un escritor alemán, Friedrich Vischer, habla de manera bastante seria en su novela *Auch Einer* de la «perfidia del objeto» que acecha con alegría maligna nuestros esfuerzos vanos por dominarlos<sup>3</sup>. Es bajo este día como aparecen ya los objetos hechizados del universo obsesivo de Hoffmann. (El

<sup>3</sup> Según Vischer, el objeto vigila, con «Schadenfreude» (término intraducible y típicamente alemán en el que se mezcla la idea de persistencia diabólica y de alegría maligna ante la desgracia ajena) nuestros esfuerzos vanos por dominarlo, como por ejemplo los botones de cuello que se deslizan bajo un armario o se rompen bajo nuestros dedos con el fin de retrasarnos o de destrozar nuestra carrera.



Raskolnikoff.

objeto animado dominará siempre el narcisismo alemán.) Bajo la fraseología del expresionismo, la personificación del objeto aumenta: la metáfora se desarrolla y mezcla personas y objetos<sup>4</sup>.

Así, para los autores de lengua alemana, la calle resulta ser frecuentemente diabólica: en *El Golem* de Gustav Meyrink, las casas del ghetto de Praga, colocadas en cualquier lugar, igual que malas hierbas, parecen tener una vida páfida y hostil «cuando la niebla de las tardes de otoño se estanca en las calles y vela su imperceptible mueca». Tienen el poder de privarse de su vida y de sus sentimientos durante el día; las prestan entonces a sus habitantes, criaturas enigmáticas que viven en lo más profundo de su alma y erran sin voluntad, animados débilmente por la presencia de una corriente magnética invisible. Pero, durante la noche las casas reclaman su vida con un interés usurario a sus habitantes irreales: se ponen en guardia con rostros llenos de maldad indecible. Las puertas se convierten en bocas abiertas y en gargantas capaces de arrojar llamadas estridentes.

Kurtz declara que «la fuerza dinámica de los objetos grita su exigencia de ser creados». Esto es lo que explica la obsesión que impregna el hechizado decorado de *Caligari*.

¿Está la deformación de los objetos, esencial en el arte expresionista, provocada únicamente por algunas condiciones de luz, por efluvios atmosféricos, o por los imponderables de la distancia?

No hay que subestimar el poder de la abstracción que se suma a la visión expresionista. Georg Marzynski nos enseña en su libro *Méthode des Expressionismus* (1921) que gracias a una deformación seleccionada y creadora el artista dispone de medios que le permiten representar con intensidad la complejidad psíquica: enlazándola a una complejidad óptica puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su «alma»<sup>5</sup>. Los expresionistas tan sólo recurren a imágenes depositadas en la memoria y es así como llegan a parar de manera natural a esos muros oblicuos que no poseen ninguna realidad. El representar los objetos oblicuamente, vistos desde arriba, es una de las características de las

<sup>4</sup> Así, por un lado, el poeta se convierte en «un campo resquebrajado por la sed» y, por otro, las bocas «voraces» de las ventanas o los dardos de sombras «ávidos» traspasan muros «vibrantes»; los batientes «cruces» de las puertas «implacables» deterioran los flancos «quejumbrosos» de las cosas que «se hunden en la desesperación».

<sup>5</sup> Según Marzynski, el expresionista tiene como meta representar toda la experiencia psíquica, todas las asociaciones de ideas que el objeto suscita, en su propia imaginación, y las relaciones metafísicas de los objetos entre sí. De esta manera llega a una selección y a una deformación e incluso frecuentemente a representaciones simultáneas.

«imágenes imaginadas». Este punto de vista facilita una presentación precisa del conjunto, pudiendo así evitarse en gran parte el entrecortado de las líneas.

Tampoco olvidemos que a los alemanes les gusta contemplar los reflejos en los espejos deformadores. Los escritores románticos habían observado ya ciertas alteraciones de las formas. Un héroe de Ludwig Tieck, por ejemplo, William Lovell, describe esta impresión de un universo flotante e impreciso: «las calles me parecían entonces como filas de casas contrahechas, con sus habitantes locos...» ¡Acaso no son el eco perfecto a esta frase las calles de los decorados de *Caligari* de los que hablan Kubin o Meyrink!

Es en la visión de un calabozo en el que los trazos negros de los ángulos y de las aristas se contraen hacia arriba en donde alcanzan su apogeo la abstracción extrema y la total deformación del decorado de *Caligari*. El efecto de opresión se acrecienta con la prolongación de estos trazos hacia el suelo, dirigiendo sus flechas en dirección al lugar en el que se encuentra en cuclillas el prisionero cargado de cadenas. En ese infierno, el rombo desplazado de una ventana inalcanzable parece una burla. Los decorados de *Caligari* han conseguido dar la idea del calabozo en lo absoluto en su «más expresiva expresión»<sup>6</sup>.

Herman Warm, uno de los decoradores de *Caligari* declara: «es necesario que la imagen cinematográfica se convierta en un grabado». Pero el famoso claroscuro del cine alemán no ha nacido de esta única afirmación. *Homunculus*, película de episodios, muestra claramente el efecto que se puede conseguir con los contrastes del negro y del blanco.

Es el decorado<sup>7</sup> el que impone la estilización de la interpretación de los actores. Werner Krauss en el papel del demonia-

<sup>6</sup> Piscator, en su puesta en escena de la obra de Ernst Toller *Hoppla wir leben* se ha atrevido a ir aún más lejos: la idea de la cárcel está expresada por una pantalla de cine que ocupa lo alto de una de las secciones laterales del fondo, en la que se ven, proyectados en primer plano, los cañones levantados de dos fusiles gigantes encargados de significar la eterna amenaza de una vigilancia siempre al acecho. La «neue Sachlichkeit» —la nueva objetividad— en toda su abstracción sucede a la abstracción de los expresionistas de antaño.

<sup>7</sup> En *Caligari* se nota una cierta discontinuidad, bastante pesada, entre el decorado expresionista y el mobiliario totalmente burgués —los sillones tapizados con una tela de flores en el salón de Lil Dagover o los sillones de cuero en el patio de la casa de los locos. Además, una ruptura de estilo es fatal, haciendo suponer entonces que la acción transcurre en la realidad. De esta manera la fachada del asilo no está deformada. Sin embargo, el final de la película transcurre de nuevo en el mismo decorado extraño. ¿Qué es lo que ha prevalecido, la tendencia expresionista de los decoradores o la preocupación económica del productor?

co doctor Caligari, y Conrad Veidt en el del siniestro sonámbulo, son sin embargo los únicos en adaptarse verdaderamente a ello por la concentración de su interpretación y de su fisonomía. Por medio de una reducción de gestos llegan a movimientos casi lineales que —a pesar de algunas curvas insidiosas— siguen siendo bruscos como los ángulos rotos del decorado; además, su evolución nunca sobrepasa los límites de un cierto plano geométrico.

Kurtz declara que Kraus y Veidt dan a su interpretación una intensidad acorde con la concepción metafísica del decorado. Con el fin de llegar a «una síntesis dinámica de su ser» han suprimido deliberadamente de su actitud todas las articulaciones intermedias.

Notemos que los personajes de Caligari y de Cesare están totalmente en consonancia con la concepción expresionista: el sonámbulo, apartado de su ambiente cotidiano y privado de cualquier individualidad, criatura abstracta, mata sin motivo ni lógica. En cambio, su amo, el misterioso doctor Caligari, que no tiene ni sombra de escrúpulo humano, actúa con una insensibilidad loca, con ese desafío a la moral corriente que los expresionistas exaltan.

\* \* \*

Si bien *Caligari* no ha creado escuela propiamente hablando, los cineastas alemanes han recibido sin embargo su influencia. A partir del siguiente año, el mismo Wiene ha intentado continuar el «caligarismo»<sup>8</sup> en su película *Genuine*.

Como guionista había escogido precisamente al de *Caligari*, Carl Mayer, que desde su primer guión había revelado su gran talento y su comprensión del cine. Este hombre que no ha dejado ni una novela, que tan sólo ha escrito para el cine, estaba dotado de un extraordinario poder visual: concebía inmediatamente una acción en imágenes. Pero esto —y a pesar del ritmo que daba a cada una de sus obras— no impidió que *Genuine* fuera un fracaso.

<sup>8</sup> Los contratipos de esta película (pintados originalmente por medio de virajes verdes, azulados o marrones) no dejan que se note la unidad de la composición que presentaban en la copia «original» las imágenes con sus subtítulos de grafismo extrañamente alargados, en armonía con la concepción expresionista. Hoy quedan algunas señales en la escena de alucinación del doctor arrastrado por su ambición demoníaca, cuando el trazado de las palabras «tienes que cambiar Caligari» atraviesa como una serie de relámpagos o de curvas relucientes el estrecho pasaje de un jardín con árboles planos, erizado de espinas —único empleo de sobreimpresión.

Sobre el fondo embrollado, tipo papel pintado «moderno» dentro del espíritu de la artesanía artística de Munich, de un decorado ejecutado por el pintor Cesar Klein, se movían, sin ningún relieve y sin conseguir imponerse, actores con actitudes naturalistas<sup>9</sup>.

Las sinuosas ondulaciones del cuerpo de Fern Andra, mujer hermosa pero actriz mediocre —vestida dentro del estilo de Poiret, tipo *Perfido Incanto*<sup>10</sup>—, habrían sido propias más bien de un número de music-hall. Con la excepción de un viejete calvo, con guantes claros marcados con nervaduras negras como los del doctor Caligari y cuya vestimenta anticuada realza su aspecto demoníaco, los actores no tienen nada de la estilización casi hoffmanniana que Robert Wiene había dado en su película anterior al personaje de Werner Krauss.

Sin embargo, Wiene había entendido lo que le faltaba a *Genuine*: la ausencia de cualidades plásticas, y para rodar su *Raskolnikoff* se unió a un arquitecto de calidad, Andrei Andreiev. Gracias a Andreiev, esta película contiene algunos planos en los que decorados y personajes parece que verdaderamente surgen del universo de Dostoievsky y que actúan los unos sobre los otros por una especie de alucinación recíproca. El hueco de la escalera, de listones destrozados y barandillas astilladas, cuyos escalones se pueblan de fantasmas, hace que sintamos ya la escalera invadida por sombras dentadas que Lulú subirá, en la película de Pabst, arrastrando con ella a Jack el Destripador hacia su destino.

Otra película traiciona una concepción más artificial: *Von Morgens bis Mitternacht* (*Del alba a medianoche*), realizada por Karl Heinz Martin, director de escena expresionista. Aquí todos los decorados y hasta los rostros y las vestimentas de los actores habían sido estriados con líneas o realzados con manchas blancas u oscuras que representaban luces y sombras sobreañadidas. Pero, en lugar de reforzar el volumen de las formas, este artificio borró los contornos.

En *Torgus*, película bastante mediocre de Hans Kobe, el expresionismo se limita a los ornamentos y se respetan los contornos naturales; sin embargo, los muebles han sido estriados de la

<sup>9</sup> Ya en *Caligari* los actores —salvo Krauss y Veidt— eran fieles a un estilo de interpretación «naturalista»; a pesar de sus esfuerzos seguían estando rígidos como maniqués. Gracias tan sólo a su vestimenta anticuada, esclavinas, trajes rígidos, sombreros de copa, parecida a la de los curiosos personajes de Spitzweg o de Monnier, el contorno de sus siluetas se asemeja a un arabesco.

<sup>10</sup> *Perfido Incanto*, película futurista de Bragaglia con Lydia Borelli, rodada hacia 1916, es a menudo considerada, sin razón, como una película expresionista *avant la lettre*.

misma manera, único intento de destruir las relaciones normales que tienen entre sí los objetos. Se percibe claramente esa disonancia que marcan muchas películas del género expresionista —con excepción de *Caligari*, mucho más unificada que las otras—, disonancia inevitable cuando se trata de crear una atmósfera en la que hay que resaltar elementos casi impresionistas y cuando el intento de abstracción se limita a una estilización del decorado. Es así como en *Torgus* la ornamentación mural expresionista de una sala de taberna parece borrarse bajo el humo en el vislumbre de una suspensión.

En *Caligari* la distorsión estaba justificada ya que las imágenes representaban la visión de un loco; en *Morgens bis Mitternacht* el punto de vista es diferente: vemos objetos y personas tal como los concibe el cajero, que por un azar se ha visto apartado de su mundo cotidiano y que se encuentra arrastrado por deseos turbios. Las formas que toman importancia para él se hacen gigantes y, siguiendo los preceptos del expresionismo, no tienen proporción ni relación lógica con el contexto. Otros objetos, los que no tienen significación para su psiquismo, se borran o empequeñecen en extremo.

En los autores románticos podemos ya observar signos de este narcisismo expresionista. ¿Acaso no dice Jean Paul en *Titán* refiriéndose a su héroe que sueña bajo un árbol, que en la imaginación de éste, el árbol que crecía solo en el universo se volvía enorme?

Abordamos aquí el secreto de los efectos de lo fantástico en muchas películas alemanas: vuelve a estar aún presente en el remolino de imágenes de la película de Murnau *Phantom*, y en las visiones de la muchedumbre en ojos de un acróbata de *Variété*, la película de Dupont. Aquí es donde también radica el poder de una película como *Narcosis* (1929), de Alfred Abel, en la que los espectadores ven en la pantalla las imágenes surgidas en el subconsciente de la joven en la mesa de operaciones<sup>11</sup>. Y éste será en cierta medida el procedimiento utilizado por Ernoe Metzner para su película de corto metraje *Ueberfall* (*Ataque*) en 1928, en la que los sueños de un herido que ha sido golpeado por un gamberro se reflejan gracias a unos espejos cóncavos o convexos.

Pero hay sobre todo una película en la que el realizador, aprovechando todas las experiencias precedentes del expresionis-

<sup>11</sup> Efectos ejecutados por Eugen Schüfftan, entre otros una secuencia entera en flash-back contenida en una lágrima.



*El misterio de un alma.*

mo, ha traspuesto sin embargo el procedimiento tradicional: se trata de *El misterio de un alma*, de Pabst. Algunos planos que reproducen los sueños de un reprimido, no habrían podido rodarse sin utilizar el estilo expresionista. Es dentro de este estilo donde Pabst ha descubierto los medios para darle un relieve luminoso e irreal a los objetos o personas, para deformar la perspectiva arquitectónica y para falsear las proporciones relativas de los elementos de este mundo.

\* \* \*

*Del alba a medianoche* está en el fondo concebida menos de una manera arquitectónica que con una meta ornamental. Apenas hay verdaderas perspectivas, y las raras veces en que se descubre un verdadero paisaje, en el que un camino cubierto de nieve se prolonga en profundidad de campo, percibimos una ruptura de tono muy molesta.

En todos los otros planos, el fondo es negro y, al igual que papeles recortados, aparecen algunos detalles del decorado, un mueble, una caja de caudales, una puerta, sin ningún espesor, en una inquietud de abstracción elemental.

A veces esta abstracción llega hasta el refinamiento. De repente surge de las tinieblas un decorado y estos efectos evocan detalles de puestas en escena de Max Reinhardt en el *Grosses Schauspielhaus*. ¿Será por esta razón por lo que esta película parece tan próxima a la obra teatral de Georg Kaiser?

Tan sólo Ernst Deutsch, con una mímica y un comportamiento contorsionados, interpreta de una manera verdaderamente expresionista. El estilo de interpretación de los otros actores es más bien naturalista. Lo grotesco de este realismo estilizado no está acorde con la desnudez a la que tiende el decorado expresionista. Y debido a este naturalismo involuntario, algunas escenas en las que se escamotean detalles, dentro del estilo de los grabados sobre madera de Schmidt-Rottluff, pierden todo relieve.

Falta un efecto sorprendente para la época: la carrera de los Seis Días, filmada como más tarde lo hará la «vanguardia». Anamorfosados, semejantes a facetas centelleantes gracias a la magia de la iluminación y gracias al empleo, sorprendente para la época, de la lente deformadora, unos ciclistas se abalanzan y se deforman, sólo para ser el símbolo mismo de la velocidad, en el torbellino casi abstracto de la carrera. No hay que extrañarse demasiado de esta secuencia vanguardista: ya en 1916 el gran

pionero que era el actor y realizador Paul Wegener definió en su conferencia sobre «Las posibilidades artísticas del cine»<sup>12</sup> una especie de «Kinetische Lyric», es decir una especie de «lirismo cinematográfico», inspirado en la técnica de la foto:

Todos habéis visto —nos explica— películas en las que aparece una línea que se curva y se transforma. De esta línea nacen rostros y luego esta línea se borra. Nunca nadie ha pensado intentar una experiencia de este tipo en una película de largo metraje.

Yo podría concebir, continúa, un arte cinematográfico que tan sólo utilizaría superficies móviles sobre las que se desarrollarían los acontecimientos que participarían de lo natural, pero que trascenderían las líneas y los volúmenes de lo real.

Wegener piensa que se podrían utilizar

marionetas o pequeñas maquetas en tres dimensiones que animarían imagen por imagen, bien sea lentamente, bien aceleradamente, en un montaje más o menos rápido; así nacerían imágenes fantásticas que provocarían en el espectador asociaciones de ideas absolutamente nuevas.

Se podrían, nos señala, filmar de manera entremezclada elementos microscópicos de sustancias químicas en fermentación, y pequeñas plantas de distintas dimensiones. Ya no se distinguirían los elementos naturales de los elementos artificiales. Se penetraría así en un nuevo mundo fantástico, como en una especie de bosque encantado, y se entraría en el campo de la *cinética pura*, en el universo del lirismo óptico.

Imagina además una superficie vacía en la que nacen formas fantásticas, en la que, dentro de una evolución continua, unas células nuevas estallan formando nuevas células que giran cada vez más deprisa hasta convertirse en fuegos artificiales.

He aquí ya la fórmula mágica del «film absoluto» que soñarán Hans Richter y Ruttmann; helo aquí ya prefigurado por los efectos de la secuencia de los Seis Días en *Del alba a medianoche*.

<sup>12</sup> Tema expuesto el 24 de abril de 1916, un lunes de Pascua, a lo largo de una conferencia y reproducido en un libro de Kai Moeller *Paul Wegener*, Rowohlt Verlag Hambourg, 1954.

### CAPÍTULO III

## Magia de la luz. La penumbra

La doble iluminación es con seguridad una violencia, y podéis decir que está contra la naturaleza, pero si está contra la naturaleza, enseguida añadido que es superior a la naturaleza; digo que es un golpe osado del maestro que demuestra de manera genial que el arte no está del todo sometido a las necesidades impuestas por la naturaleza y que tiene sus propias leyes.

GOETHE, con motivo de una discusión sobre un paisaje de Rubens en el que se distinguen dos focos de luz. (Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, 1827.)

*El estudiante de Praga* (1913)

*El Golem* (1920)

*La crónica de Grieshuus* (1925)

### INFLUENCIA DE MAX REINHARDT

A menudo se atribuye injustificadamente la palabra «expresionista» a cada película alemana de la época llamada «clásica». ¿Es necesario aún precisar que ciertos efectos de claroscuro que tan a menudo creemos expresionistas existían ya mucho antes de *Caligari*? ¿Y que esta película no es —como algunos creen— la primera película de valor rodada en Alemania?

No es nada extraño que en un país como Alemania en el que predominan las manifestaciones literarias haya escritores que reclamen ya en 1913 —con el fin de convertir en obra de arte ese espectáculo tan mediocre que era entonces el film alemán— el «Autorenfilm», es decir el film concebido por un autor de talento.

La procedencia y la cualidad de estos escritores era sin embargo muy diversa: entre ellos se encontraba el hermano de Gerhart Hauptmann, Karl Hauptmann, curioso autor de dramas, desconocido y eclipsado por la fama de su hermano más célebre, y Hanns Heinz Ewers, autor de cuentos extraños, consagrados a la sangre y a la voluptuosidad. (No es de extrañar ver a este personaje, entonces sobreestimado, dedicarse más tarde a la concepción del «Blut und Boden» —«sangre y suelo»—, de los hitlerianos.)

• Del «Autorenfilm» proviene una de las fuerzas venideras del cine alemán: el guión «literario»<sup>1</sup>.

El mismo Ewers escribe el desglose escénico de *El estudiante de Praga* que es mucho más sobrio que su famosa novela *Aulrane* en la que se basó, en 1928, Henrik Galeen para su película *Mandrágora*. Ewers se inspira visiblemente en *Peter Schlemihl*, cuento de Chamisso en el que un joven vende su sombra, y en *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, en donde E.T.A. Hoffmann hace que el héroe de Chamisso viaje con su Erasmus Spikher, «el hombre que ha perdido su reflejo en el espejo». (¿Acaso el nombre de Scapinelli, que Ewers da a su personaje diabólico, el misterioso comprador del reflejo en el espejo, no evoca el mundo hechizado imaginado por Hoffmann?)

Con *El estudiante de Praga* los alemanes enseguida se dan cuenta de que el cine puede convertirse en el médium por excelencia de su angustia romántica y que permite reproducir el clima fantástico de las visiones vagas que se esfuman en la profundidad infinita de la pantalla, espacio irreal que se pierde en el tiempo.

El primero que se dio cuenta de ello fue Paul Wegener que fue durante años actor con Max Reinhardt. Cuando en una conferencia, el lunes 24 de abril de 1916, expuso sus ideas sobre «las posibilidades artísticas del cine»<sup>2</sup>, contó cómo en 1913 unas fotos cómicas en las que un personaje juega a las cartas y hace esgrima consigo mismo le habían hecho comprender que el cine

<sup>1</sup> El deseo del *Autorenfilm* corresponde a una tendencia que apareció en Francia mucho antes: el «film de arte». Igualmente buscó un guión «de valor artístico». Así, el famoso *Asesinato del duque de Guise* (1908) fue creado según el excelente desglose escénico de Henri Lavedan, miembro de la Academia francesa.

<sup>2</sup> Ver Kai Möller: Paul Wegener, Ernst Rowohlt, Hamburgo 1954, págs. 102-113.



*El estudiante de Praga.*

podría, mejor que cualquier otro arte, apoderarse del mundo fantástico de E.T.A. Hoffmann, y sobre todo del famoso tema del «doble»<sup>3</sup>, sombra o reflejo que, evadiéndose del espejo, adquiere una existencia propia y se vuelve contra su modelo.

A ello añadió: «*El estudiante de Praga*, que mezclaba extrañamente lo natural y el artificio, la realidad y el decorado, me interesaba enormemente.»

Es necesario —dice— liberarse del teatro y de la novela y crear con los medios del cine, por medio de la imagen. El verdadero poeta de la película debe de ser la cámara. Las posibilidades que tiene el espectador de cambiar continuamente de punto de vista, los numerosos efectos que desdobl原因 al actor en la pantalla dividida en dos partes, las sobreimpresiones, en una palabra la técnica, la forma, dan al contenido su verdadera significación.

Y continúa:

• Tuve la idea de mi *Golem*, de esa misteriosa figura de greda animada por el rabino Loew, gracias a una leyenda del ghetto de Praga, y es con esta película con la que he penetrado en el campo del cine puro. Todo depende de la imagen, de un cierto *flou* en donde el mundo fantástico del pasado se reúne con el mundo del presente. Me di cuenta de que la técnica de la fotografía iba a determinar el destino del cine. La luz y la oscuridad juegan un mismo papel en el cine que el ritmo y la cadencia en la música.

Este primer *Golem* de 1914, que mezcla acontecimientos contemporáneos (el descubrimiento del Golem en Praga) con la leyenda del rabino Loew que crea el gigante hacia 1580, desgraciadamente se ha perdido. Tan sólo conocemos el *Golem* de 1920 que se atiene únicamente a la leyenda.

Pero se ha conservado el primer *Estudiante de Praga* (1913) y esta película, que seis años antes prefigura *Caligari*, presenta ya muchas cualidades que darán valor a las películas llamadas «clásicas» de los años 20. No había nada que impidiera al principio que los cineastas alemanes rodaran en exteriores. El estilo expresionista que, desde 1910, reinaba sobre el resto de las artes, no había

<sup>3</sup> En un libro aparecido en 1927, *El problema de la magia y del psicoanálisis*, Leon Kaplan señala que en los pueblos primitivos los adultos son como niños angustiados por el mundo exterior, misterioso y hostil; son propensos a un narcisismo que los tranquiliza. Es así como el hombre narcisista, subyugado por el sueño y propenso a la magia se creará voluntariamente un «doble». ¿Hay que creer que los románticos lo han creado por motivos semejantes?

invadido aún el cine, que entonces era despreciado. El realizador, al que nada empujaba a deformar el aspecto natural de las cosas, no necesitaba utilizar el estudio para crear ciudades y paisajes alucinantes.

Sin embargo, el romanticismo alemán al que el *El estudiante de Praga* se adhiere de manera tan auténtica —fascinado como lo estaba Paul Wegener por el poder de expresión sin límites de este nuevo arte—, busca ya lo insólito. Stellan Rye, el realizador danés, a quien la Sociedad *Unión*<sup>4</sup> ha llamado para la puesta en escena (Wegener colaborará muy estrechamente con él) rueda su película en la vieja ciudad de Praga en donde aún persisten huellas de una edad media enigmática y tenebrosa. Rueda en las callejuelas estrechas, sobre el viejo puente desde el que se ve la silueta erizada de la célebre catedral. Wegener lo recordará cuando realice, esta vez en un estudio, su segundo *Golem*.

Sin embargo, por razones religiosas, la comunidad judía había prohibido al cineasta filmar el viejo cementerio. Se hubiera podido reconstruir en un estudio, como se hará para el segundo *Estudiante de Praga*, pero se prefirió, lo que resulta muy significativo, erigir en un bosque real las enormes piedras medievales, que hubo que reconstruir.

Hoy, la fotografía de la única copia que se conserva es bastante gris. No hay que olvidar que las copias de época, coloreadas en marrón, verde, o azul oscuro (sobre todo para las escenas de noche que la película no podía reproducir) estaban más matizadas.

Evidentemente, cuando Guido Seeber, el mejor cameraman de la época, filma verdaderos interiores en el palacio Lobkowitz, la imagen no posee esa calidad, esa profundidad de campo a las que nos ha acostumbrado el cine alemán de los años 20; el conjunto parece un poco mediocre. Hay sin embargo algunos planos que anuncian las futuras grandes películas: una terraza del castillo en la que unas columnas proyectan sombras espesas mientras que los amantes se reúnen en secreto. Abajo, destaca en la pared la sombra amenazadora del malo Scapinelli que los espía en las tinieblas de un jardín hostil.

También se ven algunos interiores cargados de una atmósfera

<sup>4</sup> «La Union Film», la sociedad de Paul Davidsohn, ha podido rodar, gracias a la iniciativa de este último, películas de calidad; también es ahí donde se han rodado películas con Asta Nielsen. Esta sociedad es anterior a la «Decla Bioscop», que más tarde la comprará.

cautivadora; fueron creados en estudio según las maquetas de un decorador de talento, Kurt Richter: la habitación vacía del estudiante pobre en la que Scapinelli entra saltando; la sala de trabajo del estudiante que se ha vuelto rico, sala cargada de una atmósfera angustiosa, nostálgica; por todos lados flotan sombras misteriosas y en el crepúsculo vacila la luz de las velas. La iluminación ya está prevista en los bocetos<sup>5</sup>.

Esta preocupación por el decorado y por la atmósfera hechizada que caracteriza todo el cine alemán, la encontramos ya en esta película en la que debuta Wegener, ayudado por Stellan Rye, el cual proviene de la gran escuela danesa que desde hace algunos años sabe utilizar el claroscuro para crear una atmósfera.

En su conferencia de 1916, Wegener precisa que tan sólo son eficaces los movimientos sobrios, un rostro expresivo, tranquilo, un ojo elocuente, un comportamiento reposado, natural, en definitiva una gran discreción en la interpretación; y que todo lo que es afectación, todo lo que es gratuito, tan sólo serán contorsiones en la gran superficie de la pantalla en la que «se ve al actor como en un microscopio».

Cuando tres años antes de esta conferencia Wegener interpretó el papel de el Estudiante de Praga, le faltaba por aprender todo sobre el cine. Igualmente ha tenido sin duda que corregir su interpretación para el primer *Golem*, como nos lo prueba la versión de 1920, y como su papel ya lo exige, para llegar a ser ese ser de rostro impasible, enigmático, que parece esculpido en barro, tal como nos lo enseñan hoy algunas de las pocas fotos que hay.

En el primer *Estudiante de Praga* hay ya un intérprete —John Gottowt, actor poco conocido, personaje hoffmanniano—, que parece estar claramente hecho para el cine. ¿Acaso no prefigura ya un poco el personaje alucinante del doctor Caligari, interpretado seis años más tarde por Werner Krauss?

Es interesante volver a ver una película rodada en 1921 por Rochus Gliese (que más tarde será el decorador de *Sunrise*): *Der verlorene Schatten* (*La sombra perdida*). Esta película recuerda la historia de Peter Schlemihl y Wegener tiene el papel principal. Es una película arcaica aún y la interpretación de los actores es curiosamente afectada, confusa. ¿Acaso Wegener se desinteresó de esta película, que parece anterior a *El estudiante de Praga*, porque,

<sup>5</sup> Ver en el bocero en el libro de Edward Carrick: *Designing for Films* The Studio Publications, Londres y Nueva York, 1949.

como me ha dicho Lyda Salmonova en Praga, se peleó con su realizador?

No sabemos gran cosa del periodo que va desde *El estudiante de Praga* hasta *Caligari*. Tan sólo podemos citar los títulos de algunas películas de arte rodadas por Stellan Rye o Wegener: ¿Qué valor tienen *Evinrude-La historia de una aventura* (1914), *El yogui* (1916), *El Golem* y *La bailarina* (1917), *El príncipe extranjero* (1918), *El galeote* (1919), y, unos años más tarde, *El fin del duque Ferrante* (1923) y *Bouddas vivants* (1924)?

Tan sólo nos quedan algunos fragmentos de los *Marchenfilme* (películas de leyendas y de hadas) que Wegener rodó durante la guerra, como *Rübezahls Hochzeit* (1916) y *Rattensänger von Hameln* (1918). También ha desaparecido *Hans Trutz im Schlaraffenland* (1917). Wegener las rodó, de nuevo en exteriores, en las rocas del Riesengebirge silesio, sobre las pendientes soleadas y en los pueblos medievales de las orillas del Rhin.

Imagen inolvidable es en la que Wegener nos enseña sobre una colina cubierta de hierbas y de flores, en el encaje plateado tejido por el sol, a una niña que baila. Su vestido matizado en los mismos colores armoniza con los colores de la pradera. Baila al son de la flauta encantada de Hamelin. ¿Acaso no se parece la joven Lyda Salmonova, hechizada por esta música, vestida de esta manera, a las Ofelias y a las Julietas del *Deutsches Theater*? La línea de este cuerpo esbelto de porte «gótico» nos recuerda las actitudes de las vírgenes endebles y flexibles de los primitivos alemanes que son evocadas por las actrices dirigidas por Max Reinhardt.

Los vínculos que unen el teatro de Max Reinhardt y el cine alemán son evidentes desde 1913; en efecto, los principales actores de estas películas, Wegener, Bassermann, Moissi, Theodor Loos, Winterstein, Veidt, Krauss, Jannings, por citar sólo algunos, provienen de la compañía de Max Reinhardt.

No hay que olvidar que Reinhardt, a partir de 1907 y hasta 1919 (fecha en que la revolución colocó en primer plano a Piscator y su teatro constructivista)<sup>6</sup>, fue una especie de «Kaiser» del teatro en Berlín, y que había adquirido tal importancia que los buenos burgueses tenían por costumbre, cuando leían el periódico, «saltarse» la página política para leer lo que decía el famoso crítico Alfred Kerr sobre la representación de la víspera.

<sup>6</sup> Con Piscator hay evidentemente otros tres grandes directores de escena teatrales: Karl Heinz Martin y Jürgen Fehling, ambos de tendencia expresionista, y Leopold Jessner que a menudo la hace suya, pero que más bien es «constructivista», con sus célebres escaleras sobre el escenario.

Los berlineses tenían por costumbre ir varias veces por semana al teatro de Max Reinhardt que cambiaba de programa todos los días.

Cuando el cine se convirtió en un arte, era natural que aprovechara los descubrimientos de Max Reinhardt, que utilizara el claroscuro, que mostrara, cayendo de una ventana alta, esas bandas de luz en un interior oscuro, como se veía todas las noches en el *Deutsches Theater*.

• Este célebre claroscuro del cine alemán no tiene su origen sólo en el teatro de Max Reinhardt. No dejemos de lado la aportación de los cineastas nórdicos y sobre todo daneses que invadieron los estudios alemanes, tales como Stellan Rye, Holger Madsen o Dinesen. Aportaron, incluso antes de que el estilo expresionista se hubiera definido, su amor por la naturaleza y su sentido del claroscuro.

\* \* \*

Desde el libro de Kracauer *De Caligari a Hitler* muchos fervientes del cine se imaginan que este famoso claroscuro es un atributo esencial del expresionismo y que en su origen está un drama expresionista, *El mendigo* (1912) de Reinhardt Sorge, puesto en escena en 1917 por uno de los colaboradores de Max Reinhardt.

En él se encontraba todo ello en efecto: el contraste o, si se puede decir, el «choque» de luces y sombras, la iluminación repentina de un personaje o de un objeto con el rayo de un proyector con el fin de concentrar sobre él la atención del espectador, y la tendencia a dejar en ese preciso momento a todos los otros personajes y objetos sumergidos en tinieblas. Era la traducción visual del axioma expresionista que impone ver tan sólo un objeto escogido en el caos universal y arrancarlo de sus vínculos. Y en él estaba ya todo anticipado, hasta ese halo fosforescente que sigue los contornos de una cabeza y que se esfuma hacia el mundo nocturno, y hasta ese haz de luz agudo que hacía que surgiera como un grito la mancha blanca del rostro.

El autor ha intentado ya en un texto titulado *Mise en garde et mise au point* (*Aviso y estado de la cuestión*), aparecido en una revista de cine<sup>7</sup>, mostrar que el subtítulo de *La pantalla demoniaca*: «Las

<sup>7</sup> «Cinéma núm. 1», noviembre de 1954; mi libro ha sido «explotado» en «Cinéma 62», núms. 69 y 70: «Actualidad del expresionismo» de un tal Paul Leutrat. Conste así.

influencias de Max Reinhardt y del expresionismo» establece una distinción fundamental entre los dos términos.

• Sin embargo, algunos años más tarde, en la misma revista, un personaje curioso, en un artículo que plagiaba con desenvoltura *La pantalla demoniaca* del que retomaba bastantes expresiones e incluso frases enteras para llegar a conclusiones erróneas, pretendió que Max Reinhardt había sido expresionista

Hay que acabar con esta confusión. Benno Fleischmann escribe con mucho acierto en su *Max Reinhardt* editado en Viena en 1984<sup>8</sup>:

Reinhardt mantenía una reserva prudente y manifestaba poca comprensión con respecto a los jóvenes poetas expresionistas. Estaban muy alejados a la vez de su temperamento y de su estilo. Si les abrió su teatro, fue a lo largo de ciclos «al margen», tales como «Das Junge Deutschland» en Berlín y «Das Theater Des Neuen» en Viena. Ni siquiera él mismo tomaba parte en ellos. Este gran e infatigable experimentador se mantenía apartado de estas experiencias.

Max Reinhardt, profundamente «impresionista» prescindía mucho de las experiencias de los expresionistas. Ya era maestro de la magia hechizadora de la iluminación.

Siempre le había complacido hasta entonces envolver las formas con una cálida luz que era vertida de manera milagrosa por una fuente invisible, redondear, reducir y ahondar las superficies por el terciopelo de las sombras, con el único fin de suprimir el verismo y el naturalismo minucioso tan querido por la generación precedente<sup>9</sup>.

Durante los últimos años de la guerra de 1914-1918, Max Reinhardt, a quien se le había reprochado frecuentemente la parte preponderante que ocupaba el decorado en su puesta en escena, se vio obligado, dada la falta de materias primas y las dificultades financieras, a abandonar la suntuosidad de sus arquitecturas. Situó en un decorado fijo, principalmente entre dos columnas inmensas, todas las escenas de una misma obra que se desarrollaban en

<sup>8</sup> Paul Neff Verlag, Viena.

<sup>9</sup> Reinhardt, dedicándose antes de 1914 a mil matices e impresiones caleidoscópicas, recurría a la imaginación de los espectadores. Su teatro se convertía en un espacio grande en el que continuamente había movimiento y en el que una evolución incesante metamorfoseaba la vida. Lienzos de pared y cortinas disimulaban parcialmente la suave curva de un *Rundhorizont*, de un horizonte cuya superficie cóncava estaba inundada unas veces por el resplandor de la luna, otras por los rayos de un sol brillante para luego volver a sumergirse en una oscuridad en la que se veía oscilar la hilera de estrellas, mientras que el movimiento de una especie de linterna mágica la cubría de nubes movedizas.

distintos lugares. La luz y la oscuridad tomaron entonces un sentido nuevo, sustituyendo a las variedades arquitectónicas, o bien animando y transformando un decorado único: iluminaciones cambiantes que se entrecruzaban y se oponían eran el único medio de paliar la mediocridad de las telas «Ersatz» y de intensificar la atmósfera que varía según las exigencias de la acción. A menudo una escena breve y vehemente surgía luminosa en mitad de las tinieblas y el impulso de este *intermezzo* quedaba como atrapado en el momento preciso por una noche implacable, mientras que un segundo más tarde la luz estallaba en otra escena, cambio éste posible gracias al escenario giratorio del *Deutsches Theater* o la gran pista del *Grosses Schauspielhaus*. Reinhardt sacó de esta incidencia una nueva manera de agrupar a los personajes, de abarcarlos en toda su plasticidad puesta de relieve por la luz; además, una multitud es más densa en el secreto de las sombras. (Lubitsch, instruido por Reinhardt, entendió bien esto cuando rodó *La mujer del faraón*.) Tales iluminaciones aumentan la tensión de una atmósfera, lo patético de un destino trágico e incluso burlesco de una *commedia dell'arte*.

Los realizadores de películas alemanas no necesitaban por lo tanto recordar la puesta en escena del *Mendigo* para utilizar a su vez los efectos hechizadores de un claroscuro que ya les era familiar desde hacía años.

La prueba de ello se encuentra en la película de episodios *Homunculus*, demasiado poco conocida, rodada mucho antes de la realización de *Caligari*. En esta obra precursora se encuentran todos los contrastes del negro y del blanco, los choques de luz y de sombra, y todos los elementos clásicos del film alemán, desde *Tres luces* hasta *Metrópolis*.

La verdadera Alemania —no olvidemos que Reinhardt era israelita— prefiere la penumbra a la luz. En su *Decadencia de Occidente*, manifiesto muy revelador de la «Weltanschauung» alemana, Oswald Spengler exalta la bruma, el enigmático claroscuro, el «kolossal» y la soledad infinita. Este espacio ilimitado tan querido por «el alma faustiana» del hombre nórdico nunca es claro ni límpido y en él flotan efluvios tenebrosos y densos; el «Walhall» germánico —símbolo de la soledad espantosa— está invadido por una grisalla en la que reinan héroes insociables y dioses hostiles<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Únicamente los solitarios, sigue diciendo Spengler, pueden conocer «la experiencia cósmica»; tan sólo ellos son capaces de sentir la nostalgia del bosque, el indescible

El alma «faustiana» de Spengler, prendada de esta nebulosidad, tendrá predilección por el color marrón —«el marrón de taller de Rembrandt». Este marrón, «color protestante» ausente del arco iris, es por consiguiente «el más irreal de todos los colores»; es el del alma, se convierte en el emblema de lo trascendental, de lo infinito y de lo «espacial». La adoración de lo marrón y fatalmente de la sombra se remonta a este famoso libro de Julius Langbehn *Rembrandt educador* (publicado en 1890) que considera que Rembrandt representa el tipo del ario auténtico dotado del carácter claroscuro del «bajo alemán». Por consiguiente, como todos los alemanes, Rembrandt, maestro del «negro bilioso», de lo melancólico, busca siempre, según Langbehn, «el lado oscuro de la existencia, la hora crepuscular en la que lo sombrío parece aún más sombrío y lo claro más claro». Siendo el alemán «a la vez duro y tierno», el claroscuro sería el color «bajo alemán» por excelencia.

\* \* \*

Leyendo algunas frases de Jean Paul (ese romántico tan olvidado por aquellos que citan en todo momento a Hoffmann), particularmente en su *Titán*, escrito en 1802, parece que verdaderamente se desarrolla una película alemana ante nosotros. Nos habla, por ejemplo, de una habitación «claroscuro» en la que el alma se estremece a causa de un rayo de sol que, igual que una quemadura extraña, atraviesa la ventana alta y de un polvo animado y de alguna manera «resucitado» que juega en ella y que continuamente está a punto de tomar forma.

El paisaje participa evidentemente de esta obsesión por el claroscuro: «A menudo», escribe Hoelderlin en su *Hiperión*, «mi corazón se siente a gusto en la penumbra. Cuando contemplo la insondable naturaleza, no sé por qué este *ídolo velado* me arranca lágrimas sagradas y bienaventuradas». Y Hoelderlin se pregunta: «¿Acaso esta penumbra sería nuestro elemento?», y también: «¿Acaso es la sombra de la patria de nuestra alma?».

Eterno amor de lo incierto, por tanto la noche, en honor de la cual este rui señor tísico que es Novalis compone himnos lánguidos para refugiarse mejor en ella, lejos de la luz «pobre y pueril»,

aislamiento. Jean Cassou, tras haber asistido a una proyección de los *Nibelungen* de Lang cuando se estrenó esta película en Francia, ha podido decir que era «el testimonio nuevo y emocionante de la sociedad del hombre».

lejos de la vida hostil. Atraído por el oscuro seno materno de esa noche, dispensadora de sueños y del adormecimiento último, Novalis en el fondo tan sólo busca el eco de su inquietud. Al igual que en el paroxismo turbador de Zaratustra encontramos en él la nostalgia ambigua de las tinieblas tan común en los alemanes: «Soy luz. ¡Ah! ¡Si fuera noche! ¡Por qué no seré sombras y tinieblas! Calmaría mi sed en el seno de la luz.»

Spengler, teórico del misticismo, ha intentado ver claro en los motivos de estas preferencias: la luz del día impone límites al ojo, crea objetos corporales. La noche disuelve los cuerpos; el día disuelve el alma. Es en este sentido como se puede decir, según Spengler, que la oscuridad es un atributo típicamente germánico; ya el Edda, epopeya escandinava, llevaba «señales de esas noches en las que Fausto medita en su despacho».

El alma faustiana del nórdico se abandona a los espacios brumosos, mientras que Reinhardt crea su mundo mágico con la ayuda de la luz, sirviéndole la oscuridad tan sólo de contraste.

Esta es la doble herencia del film alemán.

\* \* \*

Paul Wegener tenía una personalidad demasiado fuerte para contentarse con imitar la puesta en escena reinhardtiana. Por lo tanto adaptó al arte cinematográfico la magia de las iluminaciones que inundaban la escena del *Deutsches Theater*.

Durante los años de guerra, Wegener había rodado sus *Märchenfilme*, tales como *Rübezahls Hochzeit* o *Rattenfänger von Hameln*, y de este trabajo en decorados naturales había guardado una fluidez de atmósfera que supo mantener hasta en su *Golem*, rodado en estudio. En los planos de ese corro de niños con guirnaldas de flores ante la puerta del ghetto, flota una ligereza aérea.

Wegener no deja de utilizar todos los efectos de iluminación de Reinhardt: estrellas que brillan en el terciopelo del cielo; resplandor que surge del hogar de un alquimista, pequeña lámpara de aceite que ilumina la aparición de Miriam en el ángulo de una habitación sumergida en la sombra, sirvienta con una linterna o hilera de antorchas que oscilan en la noche, y, en la sinagoga los efectos de luz temblando sobre las formas indistintas, prosternadas, envueltas en mantos mientras que de la oscuridad emerge el candelabro sagrado de siete brazos rodeado de un halo.

Encanto de estas iluminaciones matizadas que nunca choca con el estallido de contrastes, el brío exagerado tan buscado por



*El Golem.*

los expresionistas. Una luz cálida a lo Rembrandt inunda los interiores, modela el rostro desfigurado del viejo rabino y en un relieve muy suave al joven discípulo sobre el fondo oscuro; la sombra de una ventana con rejas se dibuja sobre un traje. La escena con círculos de llamas de la llamada al demonio, es aún más emocionante que la escena análoga en el *Fausto* de Murnau: la cabeza fosforescente del demonio de ojos tristes y vacíos que flota lentamente en la gran desesperación de la nada se transforma en una enorme máscara china cuyo perfil surge al borde de la pantalla con una especie de ferocidad prodigiosa llevada al extremo por la explotación de los medios visuales.

\* \* \*

Paul Wegener se ha defendido siempre de haber tenido la intención de hacer de su *Golem* un film expresionista. Pero esto no impide que la película pase por ser uno de ellos, lo que es debido sin duda a los famosos decorados de Poelzig, creador del *Grosses Schauspielhaus*<sup>11</sup>.

Para Poelzig, declara más o menos Kurtz, todos los elementos dinámicos, estáticos, fantásticos y patéticos de un edificio se expresan únicamente en la fachada, sin que el plano de ese edificio sea arrastrado hacia esa renovación de las formas.

Es por ello por lo que los decorados del *Golem* están tan alejados de los de *Caligari*. La forma original de los edificios góticos se transparenta en esas casas de hastiales rígidos, muy altos y estrechos, cubiertos de bálago. Sus contornos angulosos, oblicuos, su volumen irregular, sus escalones gastados, huecos, tan sólo parecen la imagen, a fe mía, no demasiado irreal de un ghetto malsano y superpoblado, en el que se vive en una angustia sin fin. Veamos cuál es el sentido de la animación tan poco abstracta de estos decorados: los hastiales estrechos se asemejan de alguna manera a los sombreros puntiagudos de los judíos, a sus barbas de chivo movidas por el viento, al revoloteo sobreexcitado de sus manos, a sus brazos levantados que se agarran a un espacio

<sup>11</sup> Si comparamos al profesor Hans Poelzig con otros arquitectos modernos tales como Le Corbusier y Mies van der Rohe, toma el papel de personaje bastante sorprendente: en su *Grosses Schauspielhaus*, reconstrucción de un circo berlinés (transformado para Reinhardt en circo griego), el interior evocaba una especie de caverna misteriosa, adornada con estalactitas; además en el foyer y en los corredores se veía brillar el loto de capiteles egipcios iluminados indirectamente mientras que las arcadas estrechas del exterior recordaban vagamente, modificado por una influencia gótica, el estilo del Coliseo.

vacío y sin embargo restringido, a esa inquietud abigarrada de los orientales. Esa multitud sumergida en el terror o en la alegría excesiva nos recuerda por momentos los contornos resplandecientes, el movimiento entrecortado de un cuadro del Greco. El impulso de esas masas no tiene nada en común con el mecanismo que reina en una puesta en escena de figurantes de Lubitsch ni con el agrupamiento geométrico de las multitudes de Fritz Lang. El efecto es particularmente plástico cuando lo ornamental deriva de lo natural: por ejemplo, esa vista tomada desde arriba del tabernáculo de la *Thora*, y, de los dos lados, la hilera de las grandes trompetas sagradas.

En los interiores, unas nervaduras y unas ojivas góticas transformadas en semielipses oblicuas forman una especie de red cuyas mallas encuadran a los personajes, lo que proporciona estabilidad a la vibración de una atmósfera fluctuante y a veces curiosamente «impresionista» para esta estructura auténticamente «expresionista».

De vez en cuando se produce sin embargo un choque expresionista de algunas iluminaciones que surgen como un grito agudo. Es la escalera de caracol iluminada de manera violenta en las tinieblas del laboratorio, es de repente el resplandor del candelabro de siete brazos, son los rostros lívidos y angustiados de los fieles en la sinagoga.

\* \* \*

Es bastante extraño que la «invasión nórdica», la llegada de tantos realizadores y actores daneses a los estudios berlineses —si bien ha abierto la vía al claroscuro— no haya marcado de manera más profunda el cine alemán. La magia blanca de los escandinavos ha sido vencida por la magia negra de los cineastas alemanes.

¿Acaso es porque Arthur von Gerlach, realizador alemán, se ha basado para la *La crónica de Grieshuus* en un cuento típicamente nórdico de Storm, escritor de Schleswig (posesión danesa durante mucho tiempo), por lo que ha podido crear una de las pocas películas alemanas en las que se sienta el aire libre y la poesía nostálgica de una película sueca? Ni un guión un poco melodramático, con subtítulos, elaborado por Thea von Harbou, la Vicky Baum del cine alemán, ni un castillo deformado a la manera expresionista (erigido sobre el gran terreno de Neubabelsberg) han podido atenuar esa melodía de balada melancólica que emana igualmente de los *Märchenfilme* de Paul Wegener.

La «Lüneburger Heide» de la Alemania del norte ofrece su marco natural de las landas asoladas a ese relato sombrío de amor desgraciado, de fratricidio y de expiación. En las llanuras de arbustos negruzcos azotados por la tormenta galopan enormes frescos ecuestres esculpidos contra un cielo pálido, unos caballeros con grandes abrigos cuyos repliegues se hinchan al viento; las monturas se encabritan: los movimientos, el huracán del corazón y de la naturaleza se confunden. En los interiores, tinieblas, luces y apariciones sobreimpresionadas tejen su denso velo. Es la continuación perfecta del claroscuro más bien «impresionista» que ya se encontraba en *El Golem* y que el *Fausto* de Murnau llevará a su perfección.

#### CAPÍTULO IV

### Lubitsch y los films de guardarropía

A primera vista puede parecer un poco rudo, incluso grosero. Pero no hay que olvidar que ha pasado más de medio siglo en Berlín en donde vive, como me he podido dar cuenta por muchos detalles, una especie humana tan atrevida que no se saca de ella gran cosa si se emplea la delicadeza; por el contrario hay que enseñar los dientes, y decidirse uno mismo a emplear la brutalidad si no se quiere uno hundir...

GOETHE, refiriéndose a su amigo Zelter, quien antes de convertirse en músico fue albañil en Berlín. (Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, año 1823.)

*Madame Dubarry* (1919)  
*Sumurun y Ana Bolena* (1920)  
*Danton* (1921)  
*Otelo* (1922)

#### LAS PELÍCULAS DE BUCHOVETZKY, OSWALD Y EICHBERG

Esta ola de películas históricas que inunda el cine alemán de 1919 a 1923-24, a las que se designan con el término *Kostümfilme*, lo que es bastante significativo, tan sólo es la expresión de la necesidad de evasión en la suntuosidad de un pueblo empobrecido y decepcionado, y al que, además, le ha gustado siempre el

## CAPÍTULO V

### La estilización de lo fantástico. La «magia de laboratorio»

...young people engaged in the cultural fields, myself among them, made a fetish of tragedy, expressing open rebellion against the old answers an outworn forms, swinging from naive nineteenth century sweetness and light to the opposite extreme of pessimism for its own sake.

FRITZ LANG, *Happily ever after* (*Penguin Film Review*, 1948).

#### *Las tres luces*, de Fritz Lang (1921)

Lo que distingue al pueblo alemán es que tiene el gusto por la muerte, mientras que las otras naciones tienen el gusto por la vida, dice Clemenceau en alguna parte. ¿Pero no se trata más bien, como lo da a entender Hoelderlin en *Hyperión*, de una obsesión por el fantasma de la destrucción? ¿Y acaso no se agota el alemán con su miedo intenso en la búsqueda de medios que le permitan escapar al Destino?

Las películas mudas de Lang, así como los guiones escritos para Rippert, nos muestran en varias ocasiones el tema de la muerte, tratado en un modo menor; es el *leitmotiv* de *Las tres luces*, cuyo título en alemán es *Der müde Tod* (*La muerte cansada*). Rodeada por una historia principal, la de la joven mujer que

quiere arrancar a su amante de la Muerte, tres episodios, que se desarrollan en épocas y países diferentes, tan sólo son variantes cuya conclusión es idéntica: todos los esfuerzos intentados por la amante para salvar al bien amado lo llevan a su pérdida<sup>1</sup>.

Pero Lang ha evolucionado: en 1948, en su artículo sobre el «happy ending» insiste en varias ocasiones sobre su rechazo a rodar a partir de entonces películas en las que «man is trapped by fate», es decir a realizar una tragedia gratuita, provocada únicamente por un destino implacable.

De todos los cineastas alemanes, es Fritz Lang el que ha experimentado de manera más fuerte la influencia de la puesta en escena de Max Reinhardt, pero no por ello mantiene, al igual que Wegener, una visión muy personal<sup>2</sup>.

Este origen de su estilo aparece sobre todo en uno de los episodios de *Las tres luces*, el que transcurre en Venecia durante el Renacimiento: elevándose en diagonal, unos escalones destacan sus contornos netos sobre un fondo límpido; una multitud alegre descendiendo por ellos con ese ritmo particular, con esos movimientos llenos de impulso con los que estaban animados los figurantes de Reinhardt. Unas escenas de carnaval nocturno en las que brillan unas antorchas en la oscuridad y en las que las tinieblas parecen temblar recuerdan el impresionismo con el que este gran mago del teatro trataba los dramas de Shakespeare. A través del arte de Reinhardt encontramos igualmente en Lang trazos de esas escenas frescas y ardientes del Quattrocento, tal como las podemos ver en los laterales de los cofres de las casadas florentinas; la actitud despreocupada de efebos esbeltos en jubón corto y mantelete, adosados a unos arcos, bordeando un muro o subiendo una escalera persiguiendo a un adversario, no tiene otro origen.

Lang es un arquitecto —además tiene esa formación: hará

<sup>1</sup> La Muerte, personaje masculino en alemán, no es presentada bajo un aspecto cruel. Así ocurre en un cuento de Andersen en el que una madre visita a la Muerte para arrancarle a su hijo. (Andersen está igualmente en el origen de otra película alemana, *El estudiante de Praga*, en la que se encuentra la influencia de uno de sus cuentos, *La Sombra*, junto con la de Hoffman y de Chamisso.) «El ángel de la última hora, ha dicho Jean Paul en su *Vida de Quintus Fixlein*, al que tan duramente le damos el nombre de Muerte, es el más tierno, el mejor de los ángeles, escogido para recoger, con gestos suaves y delicados, el corazón humano que se marchita. El que nos arranca la vida, el que nos saca nuestro seno helado, se lo lleva, sin estrujarlo, en sus manos tibias, hasta el Edén, ahí arriba, que lo calentará.»

<sup>2</sup> Ecléctico, Lang se ha acordado en su episodio de *Las mil y una noches* de un pasaje de Cabiria. Además, Douglas Fairbanks ha «cogido», en su *Ladrón de Bagdad*, la escena de la alfombra voladora en el episodio chino, que más tarde Murnau, con toda su maestría, traspasará a su *Fausto*.



*Las tres luces.*

sobresalir las mediascañas ojivales de la portada gótica de una cripta por medio de una plástica luminosa en contraste con los muros sombríos. Al lado de tales esfuerzos, el decorado de *Caligari* parece reducido a arabescos planos y puramente lineales, totalmente desprovistos de la magia del claroscuro.

Pero es sobre todo el laboratorio del pequeño boticario el que toma un aspecto singular: verdadero laboratorio de alquimista, en él brillan misteriosamente innumerables botellas y utensilios; parecidos a fantasmas fosforescentes, surgen de las tinieblas unos esqueletos y animales disecados. Allí reina una atmósfera satánica y parece que deben de tramarse en ese lugar, sacado de un cuento de Hoffman, horribles complots. (Sin embargo, el boticario es tan sólo un buen hombre inofensivo que arrancará la copa envenenada de manos de la joven amante.)

Este método que consiste en subrayar y resaltar, a menudo en exceso, el relieve y los contornos de un objeto o los detalles de un decorado, método que aún no se distingue en *El Golem* cuya atmósfera es más densa, se convertirá en una característica del film alemán. A partir de ese momento se iluminarán los decorados en la base, acentuando así el relieve, deformando y transformando la plástica por medio de un conjunto de líneas deslumbrantes e insólitas. También se llegará a disponer de enormes proyectores a los lados, de manera que iluminen violentamente la arquitectura y que produzcan, con la ayuda de superficies salientes, esas estridentes armonías de sombras y luces convertidas ya en clásicas. Los realizadores y operadores alemanes se pondrán a jugar con las luces de tal manera que Kurtz podrá decir que la luz crea a veces «profundidades sin fondo». Llegarán incluso a deshacer los contornos y las superficies mismas para hacerlas irracionales, exagerando los huecos de las sombras y los haces de luces; por otra parte, acentuarán algunos contornos, moldeando las formas por medio de una banda luminosa y creando así una plástica artificial. Juego este de contrastes o de contrapuntos que desemboca en esa «magia de laboratorio» medio tangible y medio irreal de la que habla Jean Cassou.

Encontramos de nuevo estas oposiciones violentas en los autores románticos como Eichendorff que, en su novela *Ahnung und Gegenwart* (*Presentimientos y presente*), haciendo alusión a una banda alegre disfrazada que invade un patio oscuro y obliga a un caballero errante a entrar en el baile, nota: «una sola vela fija en un poste lanzaba sobre esa escena de confusión su luz vacilante agitada por el viento».

Lang ha entendido enseguida lo que el manejo inteligente de la luz puede aportar a una atmósfera: abre un muro para erigir en un arco ojival una escalera empinada cuyos escalones componen una gama luminosa; una espesura de bambúes de varas lisas, inundadas de una luz a la vez flotante y fosforescente, parece ser tan solo el prelude al *descenso* luminoso del bosque que atravesará Siegfried. Los cineastas alemanes, dice Kurtz, inclinados por los efectos luminosos tratan la luz como un «raumgestaltender Faktor», es decir como un «elemento de formación del espacio».

Estas concepciones han influido sin duda el arte de Lang, pero sería un error considerar sus primeras películas como esencialmente expresionistas<sup>3</sup>. Su intenso sentido de la plástica y su don en manejar las iluminaciones para destacar las líneas arquitectónicas serán las únicas contribuciones de Lang a la evolución expresionista.

<sup>3</sup> Ocorre igual con el episodio chino de *Las tres luces*. Ni que decir tiene que un paisaje de China, con sus árboles retorcidos, las curvas de los tejados y puentes, se presta a una distorsión expresionista, pero tan sólo se utiliza aquí para resaltar el lado vodevilésco de este episodio, que está dentro del estilo de la *Bergkatze* (*El gato montés*), película de Lubitsch.

## CAPÍTULO VI

### Las sinfonías del horror

Dejadnos a nosotros los alemanes los horrores del delirio, los sueños de la fiebre y el reino de los fantasmas. Alemania es un país apropiado para las viejas brujas, para las pieles de oso muerto, para los golems de cualquier sexo y sobre todo para los capitanes generales como el pequeño Cornelius Nepos que es de nacimiento una raíz que los franceses llaman Mandrágora. Tan sólo es del otro lado del Rhin en donde los espectros pueden triunfar; Francia nunca será un país para ellos...

HENRI HEINE, *La escuela romántica II*,  
1833.

Nos falta hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos en Alemania: el terror; los aparecidos y los brujos gustan tanto al pueblo como a los hombres instruidos.

MADAME DE STAEL, *Sobre Alemania*.

*Nosferatu, el vampiro (1922)*

EL IMPERIO DEL DOBLE  
EL BURGUÉS DEMONIACO

¿Acaso el extraño placer que sienten los alemanes en evocar el horror es debido, además de ciertas tendencias sádicas, al deseo excesivo y muy germánico de someterse a una disciplina? En

*Poesía y verdad* Goethe deplora «el infortunado principio pedagógico que tiende a liberar pronto a los niños del miedo al misterio y a lo invisible acostumbrándolos a espectáculos terroríficos».

En una novela de Karl Philipp Moritz, escritor del siglo XVIII y precursor de los románticos, vemos a un niño pequeño, Anton Reiser, que permanece despierto durante horas por un *Märchen* angustioso, como el del *Hombre sin manos* que habita la chimenea cuando silba el viento. Al niño le complace, por la noche en su cama, representar con una sensación extrañamente voluptuosa, la descomposición de su propio cuerpo y toda la degradación que la muerte le hará sufrir.

Igualmente, y semejantes en esto al joven William Lovell de Tieck que sueña con asesinar a sus amiguitos, la mayoría de los niños alemanes se deleitan con cuentos de horror. «No había nada que me gustara tanto», hace decir E.T.A. Hoffmann a su Nathanael, trágico héroe del cuento *El hombre de la arena*, «como escuchar o leer historias terroríficas de fantasmas, brujas, enanos...». No se cansa del cuento del hombre de la arena que por la noche arroja su arena a los ojos de los niños que aún no se han dormido, y que se lleva a la luna sus ojos desorbitados y ensangrentados para darlos como alimento a sus pequeños que, echados en sus nidos, esperan con avidez su regreso, con sus picos encorvados como el de los búhos.

¿Qué decir también de ese niño del que habla Eichendorff en su *Ahnung und Gegenwart* que, escuchando el cuento que le relata el ama —se trata de un pobre pequeño cuya madrastra le corta la cabeza cerrando la tapa de un arca sobre él— saborea ese *Märchen* feroz con un extraño placer y tiembla de placer a la vez que contempla cómo cae la noche, ensangrentada, al otro lado de los bosques sombríos? Curiosa ambigüedad del alma alemana (¿acaso es tan sólo una característica del romanticismo?): «Creamos», dice Ludwig Tieck, «*Märchen* porque preferimos poblar el vacío monstruoso, el horrible caos».

Muy naturalmente los hitlerianos han preferido Schiller —el poeta nacional— a Goethe, ese ciudadano del mundo, tan poco «seguro» a pesar de su *Fausto* que Spengler ha convertido en símbolo del hombre germánico. En 1826, a propósito de este *Fausto*, Goethe confió a Eckermann que tan sólo había empleado una vez la «brujería y lo maléfico», y que luego, satisfecho de haber utilizado su herencia nórdica, había ido a sentarse a la mesa de los griegos.

Por el contrario, Schiller, precursor de los románticos por su

*Geisterseher* (*El visionario de fantasmas*) tiene predilección por las imágenes tenebrosas. En efecto Goethe reprocha a Schiller «una cierta tendencia a la crueldad» que se habría revelado a partir de *Los bandidos*. Cuenta a Eckermann que se ha visto obligado a rechazar, para la puesta en escena de *Egmont*, una innovación bastante sádica propuesta por Schiller, el cual deseaba hacer aparecer al fondo de la cárcel la figura sombría del duque de Alba, enmascarado y embozado en su abrigo, y deleitándose del efecto producido sobre Egmont por la audición de la sentencia de muerte.

¡Qué escena a rodar para una película!

El título completo de la película de Murnau es *Nosferatu, una sinfonía del horror*. Y en efecto, volviendo a ver esta película hoy en día no se puede evitar el sentirse afectado por lo que Bela Balazs ha llamado «las corrientes de aire glaciales del más allá». ¿De dónde viene el que por comparación el terror que emana de *Caligari* nos parezca casi artificial?

En Friedrich Wilhelm Murnau, el más grande realizador que han tenido los alemanes, la visión cinematográfica nunca es el resultado del único esfuerzo de estilización decorativa. Ha creado las imágenes más turbadoras y más sobrecogedoras de las pantallas alemanas.

Murnau ha tenido una formación de historiador del arte; mientras que Lang, cogiendo a veces cuadros célebres, intenta reproducirlos fielmente, Murnau tan sólo guarda un recuerdo de ellos y, por una elaboración interior, transforma las imágenes en visiones personales. Si en su *Fausto* muestra en síntesis a un apesadumado yaciente, es el reflejo transpuesto del Cristo de Mantegna. Y si Gretchen, sentado en la nieve entre las ruinas de una choza, con la cabeza oculta en su abrigo, tiene a su hijo en los brazos, tan sólo es la reminiscencia vaga de una madona flamenca.

Buscando apartarse, salir de sí mismo, Murnau no se ha expresado con esa continuidad en la concepción artística que facilita tanto el análisis del estilo de Lang por ejemplo. Pero todas sus películas llevan la huella de su dolorosa complejidad íntima, de esa lucha que se libraba en él contra un mundo al que era desesperadamente extraño. Tan sólo es en su última película *Tabú* donde parece haber encontrado por fin la paz y un poco de felicidad en el seno de una naturaleza alegre en donde el sentimiento de culpabilidad inherente a la moral europea está abolido. Un Gide, desde su *Inmoralista* liberado de la austeridad protestante y de los escrúpulos de los que estaba marcada, pudo dedicarse a

sus gustos naturales. Pero Murnau, nacido en 1888, poseía en sí mismo ese terror que la amenaza del inhumano párrafo 175 del código penal, que se prestaba a todos los horrores del chantaje, cernió sobre sus iguales hasta la revolución de 1918.

Murnau, artista concienzudo, alemán en el buen sentido de la palabra, no recurre nunca a subterfugios que puedan facilitar la tarea del creador. Es por eso por lo que sus películas parecen un poco recargadas en algunos momentos, librando tan sólo poco a poco el sentido profundo de su ritmo. A veces también, cuando se ve obligado, bajo la presión de los grandes comerciantes de la UFA, como en *El último*, a añadir un «happy ending» a su obra, la concluye con desgana, sacando lo mejor de un cómico vulgar y se vuelve tan grosero como el público que se golpeaba los muslos viendo *Kohlhiesels Töchter*, película de Lubitsch.

Hay que admitir además que el genio de Murnau —creo que en su caso se puede hablar de genio— tiene debilidades sorprendentes. Este hombre tan sensible comete a veces faltas de gusto extraordinarias y cae fácilmente en el «cromo». En *Fausto*, por ejemplo, unas imágenes dulzonas, de una insulsez perfecta, están junto a visiones poderosas, llenas de vigor creador. Su alma arisca, cargada de la pesada herencia de un sentimentalismo típicamente alemán y de una timidez mórbida, admira en otros la fuerza muscular y la vitalidad que le faltan. Es por ello por lo que permite a Jannings, en el papel de Mefisto, las peores fatuidades, y por lo que no sabe imponer la medida a la exuberancia de Dieterle.

Murnau, originario de Westfalia, está impregnado de esta región de grandes pastos en donde los sorprendentes campesinos crían caballos de fuerte osamenta para la labor. En las composiciones de estudio, a las que se ve obligado, guarda la nostalgia del campo, nostalgia que proporciona un sabor salvaje a *La tierra en llamas*, y que se percibe también en *Amanecer* que rodó en los Estados Unidos.

Al contrario de la mayoría de las películas alemanas de esta época, los paisajes y las vistas de la pequeña ciudad o del castillo de *Nosferatu* han sido rodados al aire libre. No es sólo porque las fronteras les eran cerradas por causa del odio que inspiraban a sus vecinos o porque no tenían divisas por lo que los realizadores alemanes, tales como Lang o Lubitsch, hacían construir, para rodar en estudio o en último caso a algunos metros de ahí, en un descampado, grandes bosques y ciudades enteras. Habrían encontrado sin dificultad ciudades góticas en las costas del mar Báltico



*Nosferatu, el vampiro.*



*Nosferatu, el vampiro.*

o ciudades barrocas en la Alemania del sur; pero los preceptos expresionistas los apartaban de lo real.

Sin embargo, Murnau, rodando *Nosferatu* con un mínimo de medios, sabía discernir en la naturaleza la posibilidad de bellas imágenes: filma la forma frágil de una nube blanca que flota sobre las dunas en donde el viento del Báltico juega con las pocas briznas de hierba que hay, y fija la filigrana trazada por unos ramajes en un cielo primaveral invadido de crepúsculo. Nos hace perceptible el frescor de una pradera en donde unos caballos galopan con la ligereza maravillosa de los animales liberados de los arreos.

La naturaleza participa en el drama: por una montaña perceptible, el impulso de las olas deja prever el acercamiento del vampiro, la inminencia del destino que va a azotar a la ciudad. En todos estos paisajes, colinas sombrías, bosques espesos, cielos con nubes que anuncian la tempestad, se cierne, como lo indica Balazs, la gran sombra de lo sobrenatural.

En una película de Murnau todo plano tiene su función precisa y está totalmente concebido con vistas a su participación en la acción. Si tan sólo percibimos un instante el detalle en primer plano de velas hinchadas, ese plano es tan necesario para la acción como lo era una imagen anterior: la vista en picado de olas rápidas que se llevan la balsa cargada de su lúgubre peso.

La grisalla de las colinas áridas en torno al castillo del vampiro nos recuerda por su extrema y casi documental sobriedad algunos pasajes de las películas de Dovjenko. Algunos años más tarde, Murnau, obligado por la UFA a utilizar el cartón, rodará en estudio, con la ayuda de maquetas, su célebre viaje aéreo en *Fausto*. A esa prodigiosa cadena de montañas «Ersatz» no le falta nada, ni los abismos, ni los torrentes cuidadosamente prefabricados; son tolerables y a veces incluso admirables tan sólo gracias al talento de Murnau que disimula el *staff* con vapores, con mantos de bruma, con una especie de enrejados de luz atravesados por niebla, magia ésta a la que los alemanes son tan sensibles y que utilizan tan bien como las luces tamizadas de una lámpara en una habitación totalmente cerrada. Es la utilización grandiosa de todo el artificio cinematográfico por un hombre que conoce a fondo su oficio, pero se sienten las dimensiones grisáceas de *Nosferatu*.

El talento de Murnau llegado a su madurez sabrá crear desde el principio hasta el fin, en estudio, la visión asombrosa de grandes llanuras nevadas en donde se yergue un árbol o la triste desnudez de un poste que sobresale sobre un muro derruido,

refugio precario de Gretchen acunando a su hijo. Igualmente, en los estudios americanos, creará para *Amanecer* ciénagas llenas de una desolación tan natural que el ojo vaga por ellas mucho antes de discernir el artificio.

A Murnau, que fue junto con Arthur von Gerlach, creador de *La crónica de Grieshuus*, uno de los pocos realizadores del cine alemán que tuvo un amor innato por el paisaje, hecho más bien propio de cineastas suecos, siempre le horrorizó el empleo de artificios. Cuando rodó *City Girl* (*El pan nuestro de cada día*), señala Theodor Huff, Murnau se emocionaba tanto que se exaltaba cuando sentía cómo su cámara recorría los campos de trigo de Oregón y cómo se deslizaba, en plena siega, a través de ese mar de granos maduros. La llegada del cine sonoro y las ignominias mercantiles de Hollywood echaron abajo ese sueño. Para escapar de las mutilaciones de su película, Murnau huye hacia los mares del sur, hacia *Tabú*.

La arquitectura de *Nosferatu*, típicamente nórdica —fachadas de ladrillos con hastiales truncados— se adapta perfectamente a una acción insólita. Murnau no tiene que falsear, por medio de iluminaciones contrastantes, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; no es necesario incrementar el misterio de esas callejuelas y de esas plazas mediante un claroscuro artificial. La cámara de Fritz Arno Wagner bajo la dirección de Murnau se encarga de evocar lo extraño por medio del empleo de ángulos imprevistos que dan un aspecto siniestro al castillo del vampiro cuando, en el patio, *Nosferatu* prepara una extraña partida. ¿Hay algo más expresivo también que una larga calle estrecha, entre fachadas de ladrillo de una monotonía atroz, vista desde arriba, desde una ventana cuya barra atraviesa la imagen?

Sobre el pavimento tosco, unos empleados de pompas fúnebres, con chistera y estrecha levita avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando por parejas el ataúd de un apestado. Nunca jamás se alcanzará un expresionismo tan perfecto, y su estilización ha sido obtenida sin la ayuda del menor artificio. Murnau retomará este tema en *Fausto*, pero aquí lo pintoresco de los hombres con capucha suprime casi por completo la plástica pura y desprovista de lo fantástico lúgubre de su primera composición.

La cámara de Murnau y de Fritz Arno Wagner se encarga también de evocar el horror. Recordemos que la figura del doctor Caligari o la de Cesare surgían a menudo oblicuamente, en un plano deliberadamente vago al que Kurtz definió como «el plano ideal y puro de la expresión traspuesta de los objetos».

Murnau crea una atmósfera de horror por los movimientos de los actores hacia la cámara: la horrible forma del vampiro avanza, con una lentitud exasperante, de la profundidad extrema de un plano hacia otro en donde de repente se hace gigantesca. Murnau ha aprovechado todo el poder visual que emana de una montaña, y dirige con una virtuosidad verdaderamente genial esa serie de planos, que dosifican el avance del vampiro mostrando durante algunos segundos el efecto que provoca su presencia en el aterrizado joven. En vez de presentarnos gradualmente todo el trayecto, rompe el acercamiento por medio de una puerta cerrada bruscamente con el fin de parar la terrible aparición; y la vista de esa puerta, detrás de la cual sabemos que nos acecha el peligro, nos deja sin respiración.

Ciertamente, *Caligari* nos muestra al comienzo de la película al doctor demoniaco andando directamente hacia la cámara e irguiendo su cuerpo en actitud amenazadora; en el espacio de un segundo, su rostro se hincha diabólicamente. Pero un *cash* en forma de loseta borra inmediatamente el efecto. Cesare, avanzando en la tienda y atravesando la gran habitación de Lil Dagover, o el robot que desde el fondo de la pantalla viene hacia nosotros en *Metrópolis*, no son imágenes tan violentas como la del vampiro que se abre paso entre las tinieblas. (Lang sabrá sacar provecho del avance brusco de un personaje hacia el espectador: así, en el primer *Mabuse*, la cabeza de éste aparece, primero pequeña y lejana sobre fondo negro para ser de repente proyectada hacia delante como por un impulso sobrenatural y llenar toda la pantalla.)

Murnau también sabe hacer valer el poder de un movimiento transversal extendiéndolo sobre toda la superficie de la pantalla: es el sombrío barco fantasma bogando a toda vela en un mar encrespado y llegando a puerto, lleno de amenazas; o la silueta enorme del vampiro, filmada en picado, que atraviesa lentamente el velero para alcanzar a su presa. Aquí el ángulo de la cámara le confiere, además de sus proporciones gigantescas, una especie de oblicuidad que lo proyecta fuera de la pantalla y hace de él una amenaza tangible, en tres dimensiones.

A menudo nos hemos extrañado de que Wiene, utilizando los *cash* de diversas formas, nunca haya empleado, para aumentar la impresión de misterio y de terror, efectos que ya habían sido utilizados por Méliès. En *Las tres luces* Lang ha sabido sacar un buen partido del valor de las sobreimpresiones y de los fundidos: la marcha de los muertos hacia el gran muro, en sobreimpresión, las distintas transformaciones y las repentinas apariciones demues-

tran que había entendido los recursos de una técnica apta para independizarse de los límites impuestos por este arte de dos dimensiones.

En *Nosferatu*, pesadilla viviente, los movimientos bruscos de la carroza embrujada que lleva al joven viajero al país de los fantasmas o los de los féretros amontonados con una rapidez atroz han sido reproducidos por el procedimiento de la «vuelta de manivela». Los espectros de los árboles blancos y pelados que se erigen sobre un fondo negro como esqueletos de animales antediluvianos, durante el precipitado trayecto hacia el castillo del monstruo, son reproducidos por la inserción de algunos metros de negativo de la película.

Murnau utiliza mejor que muchos fanáticos del expresionismo el hechizo de los objetos animados: en la sala encantada, la hamaca vacía del marino muerto sigue balanceándose suavemente; debido a una extrema preocupación por la desnudez, Murnau tan sólo señala el vaivén del reflejo luminoso de la oscilación monótona de una lámpara suspendida en el camarote desierto del velero en donde todos los marineros han sido alcanzados por la muerte. Murnau también utilizará este juego de reflejos cuando su Fausto rejuvenecido acoja en su suntuosa cama a la orgullosa duquesa de Parma: encima de la cama, oscila una lámpara; pero rompiendo su acostumbrada discreción con la intervención de un Mefisto *voyeur*, se inclinará hacia un cierto realismo filmando la lámpara misma.

\* \* \*

El universo hechizado de Hoffmann renace en una película de Karl Heinz Martin, *La casa del letrado de la luna*, en la que se ve a un modelador de figuras de cera llevar los estigmas de sus criaturas. En *Narcosis*, cuya acción transcurre en nuestros días, hay un personaje que se parece punto por punto a Caligari.

El gusto de los cineastas alemanes por los personajes lúgubres llega incluso a influir a Lang en sus *Tres luces*: el boticario que, de noche, busca la mandrágora, está rodeado de elementos macabros; unos árboles de raíces peladas y de silueta torcida están erguidos como fantasmas. El pobre diablo (hombre un poco lastimoso, no admitido a la mesa de los ricos burgueses), ridículamente vestido con su pesada esclavina y su chistera alargada igual que los peinados de excesivas dimensiones en *Caligari* o *Torgus*, tiene un aspecto insólito. El convertir personajes bastante inofensivos en personajes siniestros es un placer al que difícilmente renunciará un

realizador alemán. Así es como Paul Leni, en *El hombre de las figuras de cera*, transforma un honrado feriante en un personaje ambiguo. Y por otro lado, ¿es el extraño señor de *Genuine*, de traje estrecho, botines blancos y guantes claros, verdaderamente tan cándido como nos lo quieren hacer creer cuando el hombre joven, su sobrino, se despierta después de la pesadilla?

✿ En los autores románticos, ocurre frecuentemente que se ignora al principio si un personaje que a la larga resultará simpático no es después de todo un demonio. En *El puchero de oro* de Hoffmann, el archivero Lindhorst, príncipe de los espíritus benévolos, asusta al estudiante Anselmo con la mirada penetrante de sus ojos deslumbrantes que giran en órbitas huecas. Hoffmann, dice Heine, bajo cada peluca berlinesa veía un espectro gesticulante; transformaba los hombres en animales, y los animales en consejeros áulicos y en consejeros financieros. Es ese mundo híbrido y medio real el que subsiste en las películas alemanas.

Señalemos en los autores románticos esa tendencia a situar las criaturas irreales de su imaginación en los escalones de una jerarquía complicada y de ese modo incorporar a la insignificancia de un orden burgués sólidamente establecido elementos que se salen totalmente de lo ordinario y que están emparentados con lo fantástico. ¿Estamos seguros de que uno de esos señores que ejercen una profesión definida y que ostentan un título oficial y muy pomposo, muy querido por los pequeños estados secundarios de Alemania, no lleva esa doble vida que resulta tan agradable a los espíritus novelescos? ¿No esconderá un secretario o un archivero municipal, un bibliotecario titulado, un consejero secreto, un «Obergerichtsrat», bajo su apariencia de funcionario más o menos importante, algún vestigio de brujería que peligra salir a la superficie a cada instante?

A la luz de estas aproximaciones entendemos mejor a algunos personajes de las películas alemanas, personajes cuya vulgaridad nos recuerda la bufonería de las pequeñas revistas de diversión tan pródigas en Alemania. En *Las tres luces* y *El último de los hombres*, a Lang y a Murnau les gusta mostrar la grosería de los pequeños burgueses, embrutecidos por sus excesos en la comida y bebida, que aturde el aire fresco de afuera. (Volveremos a encontrar a los mismos burgueses borrachos en la *Escalera de servicio*, de Jessner y en *Sylvester*, de Lupu Pick)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Stroheim, más feroz, denunciará en *Las rapaces* la vil voracidad de esos filisteos germánicos, mal aclimatados a los Estados Unidos. Y no hay que extrañarse cuando, en



*Amman.*



*Tabü.*

¿Acaso no se trata también del drama de ese alma doble de la que se queja Fausto? ¿Y acaso ese desdoblamiento encarnizado no deshace todo un pueblo?

Las huellas de ese *Doppelgänger*, del *finst'rer Gesell* son numerosas: en *Titán*, el bibliotecario Schoppe, personaje neurótico, evita dirigir los ojos hacia sus manos o sus pies por temor a darse cuenta de que pertenecen al «otro»<sup>2</sup>. Escuchemos también a Hoffmann, aterrorizado por su propio «yo» en *El elixir del diablo*: «Todo mi ser, convertido en juguete caprichoso de un destino cruel, rodeado de curiosos fantasmas, flotaba sin descanso sobre un océano de acontecimientos cuyas enormes olas recaían sobre mí bramando. No consigo ya encontrarme a mí mismo... soy lo que parezco y no parezco lo que soy. Problema inexplicable para mí mismo: mi "yo" está dividido en dos.»

El desdoblamiento demoniaco aparece en muchas películas alemanas: Caligari es a la vez un eminente médico jefe y un charlatán de feria. El vampiro Nosferatu, amo de un castillo feudal, quiere comprar una casa a un agente inmobiliario que también está imbuido de diabolismo. Y el personaje de la Muerte en *Las tres luces* es al mismo tiempo un simple viajero en busca de un terreno a vender. Parece que para Alemania el lado demoniaco del individuo conlleva siempre un contrapunto burgués. En el mundo ambiguo del cine alemán nadie está seguro de su identidad, y además puede perderla en el camino<sup>3</sup>: Homunculus, que es un especie de «Führer», llega incluso a desdoblarse voluntariamente; disfrazado de obrero, subleva a los pobres contra su propia dictadura. Volvemos a encontrar el gusto mórbido por el desdoblamiento en las dos películas del doctor *Mabuse* y, atenuado, en *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang.

El rostro glabro, el cráneo calvo atrozmente desnudo y casi indecente de Nosferatu han obsesionado durante mucho tiempo a

una película demasiado indulgente rodada en la Alemania posthitleriana, *Die Mörder sind unter uns* (Un asesino entre nosotros), un buen padre de familia, con la mirada enternecida bajo un árbol de Navidad, da la orden de matar a sus hijos polacos. Tan sólo hay un paso del porte de los cascos de hierro a su transformación en utensilios de cocina.

<sup>2</sup> En *Hesperus*, otra novela de Jean Paul, el héroe, Víctor, se estremece ante las figuras de cera, «esas sombras color carne del Yo»; de niño, por la noche en la cama, tenía el don de desdoblarse y de hundirse en el sepulcro del sueño, consciente de la distancia que lo separaba de ese «trozo de carne extranjera». Y en la época expresionista, el héroe del *Spiegelmann* (*Hombre Espejo*), drama de Werfel, está sometido también a esa perpetua angustia del «doble».

<sup>3</sup> El Diablo, dice Hoffmann, esparce espinas y agujas en las murallas, las cunas, los setos de rosales, de manera que «siempre nos dejamos algún jirón de nuestra persona a su paso».

los cineastas alemanes: en el ambiente burgués de *Tres páginas de un diario*, película de Pabst que fue la campeona de un cierto «realismo social», el director del correccional aparece como el hermano de Nosferatu. Vigilante atento y obsequioso está en todas partes a la vez, al igual que un diablo que surge de su caja, demasiado grande, rígido y estirado en su oscura levita, recordándonos al enigmático sirviente —no se sabe por qué enigmático—, que está encarnado por Fritz Rasp en *Metrópolis*.

La calvicie obsesionante de Nosferatu, de la que encontramos una réplica en el pequeño señor de *Genuine*, parece salir directamente de *Titán*, la novela de Jean Paul en la que se nos muestra, apareciendo de manera brusca entre los bebedores que se encuentran en la bodega de una taberna —lugar totalmente favorable desde *Auerbachs Keller* a las apariciones diabólicas—, «a un desconocido calvo como una cabeza de muerto, sin cejas y con mejillas rosas pero marchitas». Este personaje arruga su piel repugnante con gestos convulsivos de tal manera que, bajo esa máscara cambiante, creemos distinguir en cada momento a otro personaje.

El hombre calvo predice a uno de los bebedores, el bibliotecario Schoppe, embriagado por un ponche humeante, que dentro de quince meses y un día se volverá loco. Cesare en *Caligari* predecirá también a un hombre muy alegre que morirá antes del amanecer.

*Titán* tiene ya todos los elementos de lo fantástico siniestro que el cine tomará un siglo después: el hombre calvo monta en Madrid un gabinete de figuras de cera y, hábil ventrílocuo, oculto bajo un abrigo negro, se disimula entre sus muñecos, o bien, cuando el joven conde sigue al hombre calvo a lo largo del pasillo, ve en el espejo su propia cabeza envuelta en llamas.

Señalemos la extraña vestimenta, anticuada y un poco irreal, de los personajes de *Caligari* o de los burgueses en *Las tres luces*. El señor demoniaco que compra su sombra a Peter Schlemihl, el héroe de Chamisso, lleva la levita gris, muy «altfränkisch» es decir a la antigua moda francesa; también está anticuado el traje gris ceniza de otro personaje lúgubre, el abogado Coppelius en *El hombre de la arena*, cuyo aspecto físico parece prefigurar al doctor Caligari. En muchas películas alemanas circulan personajes vestidos con traje «Biedermeier» que data de esa época conformista que en Alemania comienza después de la caída de Napoleón y que va hasta el famoso año de 1848. Películas como *El estudiante de Praga* o *Nosferatu*, cuya acción transcurre en 1838, son películas que lo que buscan es revivir esa época hoffmanniana, mientras que los burgueses de *Caligari*, de *Las tres luces* e incluso los de

*M, el vampiro de Düsseldorf* tan sólo presentan un recuerdo vagamente adaptado.

El traje siempre será una especie de «factor dramático» para el cine alemán: Homunculus, criatura nacida de un artificio de laboratorio, tan sólo parece tomar forma por el contraste entre el negro de su capa y de su chistera y el blanco de su máscara de muerto y de sus manos crispadas. El traje del doctor Caligari, capa flotante que le da un aspecto de murciélago, se introduce en la acción propiamente dicha en virtud del dinamismo sugestivo y tradicional de los alemanes, atraídos por las transformaciones polimorfas. En *El estudiante de Praga*, el maligno, encarnado por Werner Krauss, toma forma a la vez de espantapájaros y de demonio cuando aparece cerca de uno de estos árboles torcidos artificialmente, como los árboles fantasma de *Las tres luces*, en mitad de la tempestad que agita los faldones de su levita. El buen burgués con paraguas se transforma y el paraguas apunta como un arma.

Recordemos también al estudiante Anselmo, héroe de *El puñero de oro*: mirando cómo se aleja el digno archivero Lindhorst en la sombra del crepúsculo, se pregunta, viéndolo planear más que andar sobre el valle y viendo de repente en su lugar un buitre gris-blanco que se eleva en el aire, si no es víctima de una alucinación. ¿Acaso esto no es una prefiguración de un Scapinelli cambiando de aspecto, convirtiéndose en otro, tan sólo porque su traje se infla, se comba y se estira como en un espejo deformante?

Tales transformaciones llevan al extremo el fenómeno del desdoblamiento. Envuelto en un abrigo de un color marrón muy particular que revolotea alrededor de su persona, formando miles de pliegues y repliegues, el pequeño hombre extraño de *Sylvester*, al que unas maquinaciones diabólicas han privado de su reflejo en el espejo, da saltitos en la taberna; parece que se multiplica —«con los reflejos de las luces parecía que se agitaban varias figuras superpuestas como las de las escenas fantasmagóricas de Ensler».

Los autores románticos, tales como Novalis o Jean Paul, adelantándose al delirio visual y al estado de efervescencia ininterumpida de los expresionistas, parece que han previsto los planos enlazados del cine. A ojos de Schlegel, en *Lucinda*, los rasgos de la amada se borran: «muy rápidamente los contornos se transformaron, volvieron a su primera forma y se metamorfosearon de nuevo hasta que desaparecieron totalmente de mis exaltados ojos». Y el Jean Paul de los *Flegeljahre* indica: «El mundo invisible quería al igual que el caos concebir todas las cosas juntas y en el mismo

tiempo, las flores se convertían en árboles, y luego se cambiaban en columnas de nubes y unas flores y unos rostros se abrían paso hacia su cima»<sup>4</sup>.

¿Resulta presuntuoso declarar que el cine alemán tan sólo es una prolongación del romanticismo y que la técnica moderna lo único que hace es prestar formas visibles a las imaginaciones románticas?

<sup>4</sup> En la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* están evocadas sobreimpresiones de imágenes extrañas.