El nacimiento del cine alemán: de Murnau a Fritz Lang

Descripción

La contribución más importante del cine alemán al séptimo arte tuvo lugar entre 1913, año de producción de ***Der Sludent fon Prag*** **(El estudiante de Praga)**, y 1930, cuando se estrenó *Menschen* (Hombres). Los historiadores del cine han estudiado a fondo este periodo, extremadamente diverso, de nuestro pasado cinematográfico y han dado muestras de notable imaginación en sus comentarios.

Lo han calificado por ejemplo de «clásico», es decir, muy evolucionado, y han visto en él el periodo expresionista del cine alemán. Cabe aceptar esta definición siempre y cuando se interprete en su sentido más restrictivo, relativo a la historia del «género», pues no es aplicable sino a algunas películas que se remontan a comienzos de los años 1920, y especialmente a ese drama, tan citado, sobre el abuso de poder, que es el ***Das Kabinett des Dr. Caligari*** **(El gabinete del doctor Caligari**, de Robert Wiene) y que se ha convertido en la piedra angular del estudio de **Siegfried Kracauer** sobre la psicología y la sociología en su ensayo histórico *Van Caligari zu Hitler*.

Nuevarevista.net

En esta disentidísima obra, Kracauer intenta demostrar que las películas de esa época no hacen sino traducir un inconsciente colectivo. Su intento ha contribuido a llamar la atención de todo el mundo sobre esa seductora época del cine alemán, peto tanto su método como sus resultados no se han aceptado sin críticas. Así, en una presentación con motivo de la reposición de *El gabinete del dr. Caligari* en las salas de cine alemanas, en el año 1964, programada junto con otra vieja película, ***Doctor Mabuse*** **(F, Lang, 1922)**, el director sueco de cine documental Erwin Leiser escribió: «Quien haya leído a Kracauer quedará decepcionado por Caligari. Buscará un universo que esté, como escribió Kracauer, «lleno de oscuros presentimientos sobre el fin del mundo, de intensa violencia y de explosiones de pánico, como el universo hitleriano», pero no los va a encontrar.

Kracauer ve en la República de Weimar un preludio del Tercer Reich

Así mismo, Kracauer critica a Fritz Lang porque su Mabuse «no es un documental sino, más bien, una de esas premoniciones que iluminarán pasajeramente las pantallas alemanas de la época». Este tipo de juicios, sin embargo, poco tienen que ver con el valor de la película como tal, o con la apreciación de las intenciones del director, que uno puede hacer. «Kracauer atribuye al contenido implícito de esa producción un significado que no posee y, sobre todo, ve en la República de Weimar un preludio del Tercer Reich. Es necesario rechazar este género de interpretaciones para no juzgar las películas antiguas -—concluía Erwin Leiser su comentario al ensayo de Kracauer—- sino en función de sus verdaderas premisas, pues ésa es la única forma de hacerles justicia. Tienen derecho a un lugar en la historia del cine si sus cualidades artísticas conservan un brillo propio y si su mensaje sobre los

hombres y las situaciones continúa apasionando a las nuevas generaciones».

LAS NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA

Aunque el término «expresionismo» asume hoy una significación más amplia (así parece haberlo decidido el empleo lingüístico internacional), no por ello deja de aplicarse perfectamente al primer decenio —-1913-1923, es decir, al periodo verdaderamente dinámico-— del cine mudo alemán clásico. **Las influencias del expresionismo han sido múltiples y variadas**; sus características esenciales se han considerado como generadoras de grandes cambios y de transformaciones *patéticas* —en el sentido inicial del término, es decir, apasionadas, efervescentes, girando sobre una acción expresiva y sobre la vuelta a la *fisionomía latente* de las cosas (Balasz)—. En el celo revolucionario de esta fase histórica hay que ver una reacción contra una estética maleable y falta de compromiso, así como contra el estilo afectado de finales del siglo XIX. Este movimiento iba, por lo tanto, dirigido más bien contra la vida misma.

Nuevarevista.net

El gabinete del Dr. Caligari.

Esta «*nouvelle vague*» de comienzos de siglo pasado reveló tendencias extremadamente diversas y a menudo sujetas a controversia; los escritores deformaron la estructura de las frases; los pintores se declararon contra la «falsa realidad»; los compositores rechazaron la armonía y los filósofos pusieron en duda las verdades admitidas y toda noción claramente definida: «¡Todo lo que ha existido es falso!» (Rubiner). «¡El mundo hunde sus raíces en el hombre!» (Werfel). «El mundo está ahí sólo para permitirnos vernos a nosotros mismos» (Wolfenstein). «Pintar el estado del mundo que se debate en el caos es dirigir de la forma más completa posible y al mayor número de gente hacia lo Infinito, lo Espiritual divino» (Brod).

Los artistas pertenecientes a grupos como ***Die Brücke*** **y** ***Der Blaue Reiter*** se convirtieron en adeptos de la nueva teoría expuesta por Wilhelm Worringer en *Abstraktion und Einfühlung* (Sentimiento y abstracción, 1907). En *Geist und Tat* (El espíritu y la acción) Heinrich Mann definió así el objetivo de una filosofía de la acción: «Los intelectuales deben gobernar a un pueblo que todavía intenta alzarse en el mundo. El hombre de genio debe considerarse hermano del más humilde periodista para que la

prensa y la opinión pública, por medio de las cuales la inteligencia se manifiesta en su forma más popular, logren superar el interés y las realidades materiales con objeto de alcanzar el ideal y cierta altura de espíritu. Los tiranos y los autócratas son nuestro enemigo».

El comienzo del siglo XX quedó fascinado por esta oleada de ideas nuevas, por su vitalidad y su entusiasmo, y una especie de *pathos* fundamentado en la noción de «¡Oh, el hombre!» invadió la obra de poetas y dramaturgos, que se dejaron llevar por un sentido de su misión caracterizado a menudo por un sentimiento de compromiso. Esta corriente del genio innato aparece como el elemento dominante de la vida cultural de la Alemania de comienzos del siglo XX.

1913: EL GIRO

El arte y la cultura ya no podían seguir siendo privilegio exclusivo de una minoría; el nuevo espíritu iba a invadir todas las esferas de la actividad humana, incluidos los dominios inexplorados de la ciencia y de la técnica, y también los del cine.

En una edición revisada y corregida de su *Kinobuch*, publicada en 1963, Kurt Pinthus refiere los acontecimientos de 1913, el año decisivo, y las innovaciones y actos de valor de ese periodo que llevaron a reconocer el cine como una forma de arte. «En 1913 —-escribió—-, el mayor actor de la época, que era Albert Bassermann —había tenido hasta entonces tanto miedo a las cámaras que ni siquiera se dejaba fotografiar—, apareció por primera vez sobre la pantalla en una *película de escritor* (así se designaba entonces a las adaptaciones cinematográficas de obras de autores conocidos). En aquella ocasión se trataba de una película basada en la tragedia de **Paul Lindau, *Der Andere* (El otro)**, cuyo protagonista era un caso patológico. Un procurador de la República, seguro de su rectitud y esquizofrénico, toma progresivamente conciencia del hecho de llevar una doble vida y de convertirse por la noche en un criminal. La inesperada presencia de Bassermann en esta película atrajo por vez primera a aquella sala maldita que era el *Cine-Palast*, en la Nollendorfplatz, a toda la crítica teatral, que no se privó de atacar violentamente al gran actor, reprochándole su participación en un espectáculo tan denigrante.

Nuevarevista.net

En ese mismo año, otro gran actor, Paul Wegener, no quedó contento con actuar en la primera película conscientemente artística por su forma y contenido, sino que además la creó. Se trata de *Der Student von Prag*, **que es también (por puro accidente) la historia de un esquizofrénico**. Hanns Heinz Ewers, cuyos cuentos fantásticos se leían en aquella época, escribió el guión, cuidadosísimamente revisado por el director Stellan Rye, originario de Copenhague, el notable cámara Guido Seever y, sobre todo, por Paul Wegener, quien inspiró y supervisó toda la producción. La película dio inmediatamente la vuelta al mundo por tratarse de la primera película alemana. Fueron admiradas la novedad y el carácter apasionante de la acción, las innovaciones de sus efectos fotográficos (la imagen de Wegener reflejada en un espejo, que sale de él para ir al encuentro de su propia imagen), la originalidad de sus decorados, la iluminación y la belleza de los paisajes.

En un corto ensayo, el cronista Kurt Pinthus observa igualmente que, durante ese mismo año de1913, **Max Reinhardt, el príncipe del teatro de Berlín**, no sólo dirigió su primera película —unapantomima llena de fantasía, titulada *Venezianische Nacht* (Noche veneciana), sino que además ybajo la dirección de Joe May, Ernst Reicher inició la primera serie de películas policiacas de grancalidad, *Stuart Webbs*; **Asta Nielsen** logró un gran éxito con su interpretación del drama social *Vordertreppe-Hinter-treppe*, y Eleonora Duse actuó en su primera y única película, *Genere*, con guiónadaptado de una novela de la premio Nobel Grazia Deledda.

Der Student von Prag fue la primera película de esta época que inauguró un «género», y su ejemplo cundió. En las condiciones de producción, en la puesta en escena y en la atmósfera de claroscuro de las imágenes se puso de manifiesto el gran poder que ha influido siempre en el cine alemán y que continúa haciéndolo: el teatro, con todo el peso y la diversidad de la tradición alemana.

Cuando *Der Student von Prag* se proyectó de nuevo en Venecia en 1954, aquella fino especialista alemana de ***La pantalla demoníaca*** **que era Lotte Eisner** observó que «los interiores velados, que constituyen el misticismo de la película *Der Student von Prag*, muestran hasta qué punto los directores alemanes, tal vez sin darse cuenta ellos mismos, han estado influidos desde el comienzo por los efectos de iluminación de **Reinhardt**. Conviene también recordar que *Der Student von Prag* fue dirigido por un realizador danés: Stellan Rye. En esa época, muchos directores y actores daneses trabajaban en los estudios alemanes. En la actualidad es difícil decir quién ha tenido mayor influencia, pero hay algo cierto y es que el cine alemán ha tenido también esa influencia y que, en última instancia, los directores escandinavos han sido influidos por el estilo alemán. En cualquier caso, en *Der Student von Prag*, **el amor de los escandinavos por la naturaleza**, por el campo verdadero —respecto del cual el expresionismo tendrá razón, en beneficio absoluto de los paisajes artificiales, realizados en estudio— encuentra todavía su plena expresión».

Nuevarevista.net

> El elemento demoniaco, según Eisner, y la tendencia a lo sobrenatural son las características más sobresalientes y llamativas del cine alemán de la época

Dämonische Leinwand (La pantalla demoniaca), tal era el título del libro debido a Lotte Eisner, lleno de pormenores y excelentes estudios sobre este periodo. La autora considera en él que **el elemento demoniaco, la *búsqueda* y la tendencia a lo sobrenatural son las características más sobresalientes y llamativas del cine alemán de la época**. De hecho, *Der Student von Prag* fue seguido, en 1914, por Golem, de Paul Wegener —una adaptación moderna del misterioso relato del hombre hecho de arcilla del ghetto de Praga, al que dan vida unas potencias sobrenaturales—. Luego vinieron *Homúnculos* (Otto Rippert, 1915 con la *vedette* danesa Olaf Fönss en el papel principal), en la que otro maniquí, transformado en ser humano y decepcionado por el universo que le rodea, se satura de odio y busca con avidez la venganza; y el célebre, y con frecuencia excesivamente sobrevalorado, ***Das Kabinett des Dr. Caligari*** (1919): un ejercicio de estilo de **Robert Wiene** (1881-1936) en el papel de un sonámbulo culpable de un horrible acto que ya hemos comentado.

A estas películas siguieron ***Der müde Tod*** **(Las tres luces, 1921),** un drama de amor místico de **Fritz Lang**; *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu, el vampiro; 1922), de F. W. Murnau; *Das Wachsfiguren-kabinett* (El hombre de las figuras de cera, 1924), una trilogía de pesadilla de Paul Leni; y *Alraune* (1928), de Henrik Galeen, el drama de un maniquí-vampiro-asesino.

Todas ellas contaban con efectos de horror y creaban una atmósfera fantástica y sobrenatural, en la que resultaba fácil discernir el peso de la herencia romántica y fantástica de la literatura alemana; como dice Lotte Eisner: **«Los alemanes parecen deleitarse desde siempre con lo macabro y el horror».** Sin embargo, el verdadero resorte de estas pesadillas cinematográficas es el fenómeno humano clásico que es el miedo. No en vano, uno de los cuentos de hadas alemanes más conocido lleva por título *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (El que ha decidido conocer el miedo). Los productores de películas de todos los países han realizado espectáculos para satisfacer esta necesidad que sienten los hombres de librarse, merced a «una sombra» (**C. G. Jung**), de los demonios que los habitan.

La representación de esta necesidad en el juego de luces y sombras en la pantalla no hace sino traducir un nuevo intento de dominar las fuerzas de las tinieblas, librarse del miedo e incluso intentar un compromiso con la inquietud más visceral, con la irremediable impotencia de la condición humana. La experiencia violenta y emocional de todos los terrores es la de una generación que, incluso antes de la I Guerra Mundial, se sabía desarraigada, desorganizada y febril.

EXPRESIONISMO Y TRADICIÓN TEATRAL

Era el momento en el que la escena cultural alemana -y de forma muy particular el teatro y el cine-— estaba poderosamente animada por Hermán Bang (18751912) y Knut Hamsun (18601952); y cuando las tragedias de Henrik Visen (18281902), y sobre todo las de August Strindberg (18491912), ejercían una influencia duradera. **El teatro visionario y místico de Strindberg**, que se nutría de premoniciones y alucinaciones —especialmente su Traumspiel (1903)—, **se convierte en muchos aspectos en un modelo de trauma cinematográfico** en la medida en que sus tragedias son sentidas como «el documento más convincente sobre las fuerzas convulsivas y destructoras de la gran crisis de su época» (H. W. Eppelsheimer). La progresiva supresión de las líneas que separan la trascendencia de la realidad, el sueño de la vigilia, corresponde al objetivo de los expresionistas, que intentaban captar lo efímero, la visión, y expresar las fuerzas mágicas en la fuerza viva de la película.

Nuevarevista.net

> En todas las obras similares a Caligari, el decorado no es un simple adorno sino, claramente, un elemento esencial de la acción

En todas las obras similares a Caligari, el decorado no es un simple adorno sino, claramente, un elemento esencial de la acción. Las líneas que caen, los ángulos agudos, los planos inclinados y las sombras contrastadas simbolizan el carácter efímero del movimiento; el tiempo, en todos los sentidos de la palabra, se manifiesta aquí en términos de espacio. La significación profunda y el valor sugerente del decorado determinan el carácter del conjunto de la producción, sin que quepa minusvalorar la función de la mímica y del comportamiento de los actores, los cuales no son personas (individuos) sino, ciertamente, formas, siluetas (principios), que se integran en la película en tanto que modelos.

En El gabinete del doctor Caligari se ve con toda claridad cómo la actitud de los principales actores, **Werner Krauss y Conrad Veidt,** se integra en un movimiento lineal y en contrapunto con la composición del decorado. La actitud del cuerpo, la violencia de los gestos y la mímica —que llega con frecuencia hasta la convulsión Je los rasgos— resultan adecuadas a con la concepción dinámica de la representación dominante en la época. La abstracción extremadamente aguda que acompaña

este Cipo de decorado, tomado en su conjunto, y la invención que lo caracteriza, hacen que una película tan antigua como Sympitmien ties Graiitns vaya muy por delante y se diferencie de las actuales películas de terror. Un gran número de escritores alemanes de la éptca se interesaron vivamente por ei teatro cinematográfico y, entre ellos, casi todos los expresionistas manifestaron su preferencia por este género de programas.

En 1912 **Max Brod, por ejemplo, quien se convertiría después en el biógrafo de Kafka**, declaraba: «Estoy encantado al comprobar que esta invención de Edison, que en su origen sólo pretendía ser un pálido reflejo de la vida, ha añadido al mundo un teatro tan fantástico».

En 1913, el placer con que el público acogió este nuevo modo de comunicación, suscitó la publicación del Kinobuch de Kurt Pinthus (nacido en 1912), del que ya hemos hablado. Este trabajo de compilación, reeditado en 1964, es uno de los primeros documentos relativos al encuentro entre el cine y la literatura. Contiene «fragmentos de películas», proyectos, textos escritos especialmente para el cine por jóvenes escritores de la época como Walter Hassenclever, Else LaskerSchüler, Richard A. Berman, Ludwig Rubiner, Paul Zech o Max Brod. La obra de **Kurt Pinthus** reúne la extraordinaria riqueza del material suministrado por estos autores, que va desde la obra de pura imaginación a la comedia de costumbres en todo su vigor, pasando por la visión fantástica y la tragedia sociopolítica. El libro muestra hasta qué punto los escritores de la época estaban dispuestos a «ofrecer al cine, que atravesaba entonces un periodo difícil, los guiones y propuestas que han condicionado su existencia» (Pinthus). Sin embargo, el verdadero guionista, el auténtico innovador del género, no pertenecía a los medios literarios. Su vida fue como la que llevaban todos los hombres de su época. **Carl Mayer** (1894-1944) nació en Gratz. Su padre era un burgués acomodado al que le dio por jugar, se arruinó y terminó por suicidarse. Carl Mayer se las arregló como pudo: después de haber sido buhonero, hizo un poco de todo en los medios teatrales. Durante la guerra cobró un profundo odio a un psiquiatra militar que le examinó y atendió en diversas ocasiones. A consecuencia de ello y tras haber conocido en Berlín al crítico teatral Hans Janowitz, concibió con él el guión de Caligari: la historia de un hipnotizador doblado por un dictador que utilizaba a un sonámbulo para hacerle cometer actos criminales.

Nuevarevista.net

Esta película, **producida por Eric Pommer y dirigida por Robert Wiene**, con decorados de los pintores expresionistas H. Warm, W. Róhrig y W. Reimann, tuvo un éxito mundial y marcó un hito en la historia del cine. Para mucha gente confirmó la impresión —que era una realidad— de que el cine podía ser algo más que «un pálido reflejo de la vida». El poder de persuasión ejercido por Caligari sobre el público y los críticos no habría resultado de una simple adaptación; en él se deja sentir la fuerza de un verdadero guionista.

Cari Mayer es también el autor de películas como Genuine (Robert Wiene, 1920); Hintertreppe (Leopoldjeszner, 1921); Scherben (Lupu Pick, 1923); Vanina (A. Von Gerlach, 1922); Silvester (Lupu Pick, 1923); Die Chronick von Grieshuus (Fritz Wendhausen, 1925), y de las cuatro películas de **Friedrich Wilhelm Murnau**: Schloss Vogelod (1921), Der Letzte Mann (1924), Tartufe (1925) y Sunrise (la famosa *Amanecer* -1927).

Inspiró el primer documental de metraje largo: **Berlín, die Symphonie einer Grossstadt (Walter Ruttmann, 1927)** y fue consejero técnico de Paul Czinner en dos de sus películas: Ariane (1931) y Der traümende Mund (1932). Mayer emigró en 1933 a Gran Bretaña, para empezar a colaborar allí con Gabriel Pascal en Pigmalion y Major Barbara. Pascal elogió la fecundidad de su ingenio,

declarando: «Tiene el alma y los ojos de un poeta». Durante la II Guerra Mundial, Mayer formó parte del equipo de directores de documentales de Paul Rotha; ayudó también a poner a punto y a hacer el montaje definitivo de World ofPlenty (1942).

Cari Mayer poseía en el más alto grado lo que en alemán se llama la DramaturgenBegabung. Su actividad creadora consistía esencialmente en desbrozar el terreno y en llevar la iniciativa del montaje de una película. Tenía un sentido muy seguro de la armonía entre forma y contenido; sabía expresar manifestaciones psíquicas y fisiológicas; conocía las reglas de la construcción dramática y era también capaz de traducir los efectos dramáticos en términos de movimiento, con gran economía de medios. Escribía en imágenes, en «fases de movimiento», utilizando una especie de escenografía visual perfectamente adaptada al teatro cinematográfico, con toda la precisión y habilidad técnica de su estilo expresionista, de un modo que catapultaba su capacidad de expresión. «Una puerta giratoria. Gira y gira, a plena luz. »¡Y! »Ante la puerta: »¡Un portero! De estatura imponente. A la vez, quieto y servil. »Y ahora: saluda con rigidez: Llega un coche…» Cari Mayer logró conciliar mejor que nadie la poesía y la habilidad técnica.

LOS SECRETOS DEL ALMA

La vulgarización de los resultados de las investigaciones de **Sigmund Freud** —frecuentemente considerados como una revelación allá por los años veinte— a menudo desembocó en excesos de violencia durante ese periodo de crisis económica. Se comenzó a trabajar sobre el alma, y los excesos de «toma de conciencia» condujeron a una oscilación entre el apetito de gozo y la llamada de la muerte. Misioneros de la sexologia, predicaron una higiene basada en la radical abolición de los tabúes y en el exhibicionismo psíquico. En el terreno de la industria cinematográfica, esta ola se tradujo en guiones que, en proporciones variables, hacían una apología de lo psicológico. En ellos, la dramatización de situaciones creadas por seres sujetos a enfermedades mentales se soldaba con la atracción inherente a la revelación de secretos, y **en el caso del Triebfilm —así se le denominaba— manifestaba una clara tendencia a lo macabro**. Pero incluso en las películas de este género, algunas se salían de lo habitual tanto por su tema como por su calidad estética.

Nuevarevista.net

Así, el doctor **Arthur Robinson (nacido en 1888) creó en sus Schatten (Sombras, 1922)** una «alucinación nocturna» y un tipo de baladas casi indefinibles, llenas de aromas de erotismo y de olores de magia. En ello cabe ver conflictos pasionales que oponen a un marido celoso a su mujer, bonita y loca por su cuerpo, y a sus compañeros. Antes de que estos conflictos desemboquen en un desastre, el enredo de las almas de todos y cada uno se resuelve en una especie de sueño despierto en el que triunfa la razón. Este estudio poético, que preconiza las ventajas del estado de tránsito y del psicoanálisis como terapéutica, supera, también por su forma, todo otro intento de búsqueda de una «lesión nerviosa». **Orlax Hànde (Las manos de Orlax, 1925), dirigida, como Caligari, por Robert Wiene**, señala un hito en la serie de películas de suspense. Es la historia de un pianista célebre que pierde el uso de sus manos en un accidente. Cuando está al borde de la locura, se entera de que los cirujanos que le han operado le han injertado a él las manos de un ladrón convertido en asesino. Gracias a una mímica expresiva y sugerente, Conrad Veidt (1893-1943) alumbra el trauma del alma del artista. La película más importante de esta serie, Geheimnisse einer Seele (El misterio de un alma) se debe a G. W. Pabst, quien la dirigió teniendo como asesores técnicos a dos asistentes de Sigmund Freud. Esta película, concebida en un estilo realista, describe el origen, análisis y tratamiento de una fobia a los cuchillos, e insiste especialmente en el sentido de responsabilidad social.

EL SENTIDO SOCIAL

«Me han atraído los apáticos, los pobres», declara el poeta Ernst Stadler (18831914). Para la joven generación de escritores de la década de 1910, el sentido social era algo evidente, pero no el que existía en el teatro naturalista, del que procedería luego el teatro trozo de vida. Entre sus antepasados revolucionarios cabe citar a Johann Christian Günther (16951723), un erudito rebelde y errante, pero, sobre todo, a Georg Büchner (18131837), el revolucionario autor de Paz en las chozas y guerra en los palacios. Una misma identidad de visión y la influencia de su Woyzek pueden adivinarse en la película dirigida en 1924 por **Friedrich Wilhelmn Murnau** (1888-1931), **Der letzte Mann (El último).** Cuenta ésta la vida, gloriosa y miserable a la vez, del portero de un hotel y, a través de él, revela al espectador la existencia de toda una humanidad compuesta de seres vencidos y oprimidos en un mundo duro e indiferente. Aunque el estilo de la película no tenga ninguna relación con el de Caligari, está muy próximo al expresionismo. Su trágica ironía, así como ciertas características recuerdan las piezas de Frank Wedekind (1864-1918).

El último de F.W. Murnau.

Esta misma noción de expresionismo se encuentra en el juego de **Emil Jannings (**1886-1950). Este gran mimo, tal como se expresa en el arte extremista, deliberadamente exacerbado, de Murnau, quedará como prototipo de todos los porteros de hotel del mundo. Con su suntuoso uniforme, este portero, que envejecía honorablemente en su oficio, era el héroe del barrio. Pero un día, debido a su edad y a su tendencia a la bebida, la dirección reduce su cometido al de encargado de los lavabos del hotel. Al quitarle el uniforme de portero se le quita también toda la alegría de vivir. Para disimular su humillación a los ojos de los vecinos, roba su uniforme, el símbolo de su rango social. Todo acaba bien, sin embargo, pues hereda de un millonario que muere en sus brazos. Esta película es, sin duda, la obra más destacada desde el punto de vista social, la más coherente en el plano artístico y la más moderna de la época del cine mudo, que comentamos aquí.

Tiene como guionista a Carl Mayer, y como director de fotografía a uno de los maestros de este arte, **Karl Freund** (nacido en 1890), quien expresó las intenciones del autor en unos términos de claroscuro particularmente logrados. « El espectador es inmediatamente cogido por la forma en la que se encuentra llevado por la acción. La cámara lo conduce en todo momento como otro sí mismo; se pone en su lugar. La película se pega, en cierta forma, a la realidad y, desde ella, al espectador, Jannings no tuvo que interpretar su papel de borracho. Incluso habría podido no vacilar. La sola movilidad de las tomas crea la impresión buscada. El espectador es el primero en quedar atrapado y entra en la piel del personaje, alcanzando así la intención del autor» (Waldekranz).

Der letzte Mann marcó un hito en la vida de sus intérpretes. La fuerza artística de la película, lo mismo que su éxito, produjeron una viva reacción en Hollywood. F. W. Murnau dirigió también en Alemania **Tartufo** (1925) y luego **Fausto** (1926). El actor principal en ambas, Emil Jannings, tuvo también un éxito triunfal en la película de E. A. Dupont, **Varieté**. En esta tragedia de celos, ambientada en el mundo del espectáculo y puesta bajo el signo del realismo psicológico y particularmente seductora en el plano visual, tenía como compañera a **Lya de Putti**. Pero la enorme clase de Jannings hizo que esta star, cuyo temperamento y experiencia eran, sin embargo, indiscutibles, se encontrara enteramente eclipsada por la presencia de aquél.

En un ensayo titulado **Schauspieler und Schauspielkunst (El actor y su arte, 1925),** Julius Bab escribía: «Una de las razones de que Jannings tuviera, con toda razón, un éxito tan extraordinario ante el público procede del hecho de que el espectador es inmediatamente cogido por el carácter voluptuoso que se desprende tanto de su físico como de su interpretación». Pero, junto a su conocimiento y su elección de los medios de expresión, el factor decisivo que determinó la actitud personal de Jannings hacia el cine fue su encuentro con Murnau. El más universalmente dotado de todos los directores alemanes y el más profundo en el plano espiritual, Murnau, respondió a la llamada de Hollywood en 1927. Allí dirigió **Sunrise (Amanecer) y Four Deviís (Los cuatro diablos**), y concluyó su trabajo dirigiendo una película llena de amor a la humanidad, directamente inspirada en el Evangelio, City Girl (El pan nuestro de cada día, 1929) y, después de su encuentro con **Flaherty**, una película de gran belleza en su sencillez, titulada Tabu (1930). «De todos los grandes directores, él era el de mayor carácter; incapaz de compromisos e incorruptible en el plano financiero. Esto explica tanto su éxito como sus fracasos.

Nuevarevista.net

Cada una de sus obras es una entidad en sí misma, pura, directa y lógica. Aunque de una aparente frialdad, sus películas resplandecen bajo la superficie, merced a una voluntad artística intransigente» (Jannings). Las películas de éxito de los años que siguieron a 1925, en plena Neue Sachlichkeit (La nueva Objetividad), hechas en un estilo arquitectónico procedente de un arte puramente funcional (Bauhaus, Dessau) y con un marcado acento reformista y social, tendían también a la crítica vigorosa de la propia época, a menudo con un espíritu de escepticismo sarcástico. Fue una época en la que con frecuencia se revelaba un pesimismo teñido de gran amargura (Oswald Spengler, Untergang des Abendlandes)

> En su película «Bajo la máscara del placer», Pabst retrata en términos realistas las condiciones de vida de la posguerra

La obra que mejor expresa estas tendencias es la de G. W. Pabst (18851967). En su película Die freudlose Gasse (Bajo la máscara del placer, 1925) retrata en términos realistas las condiciones de

vida de la posguerra, describiendo una población que experimenta la miseria, la prostitución y la lucha de clases en todo lo que tiene de odiosa, junto con el hambre y la enfermedad. En algunos momentos, la acuidad de las descripciones recuerda los dibujos del Milieu de Heinrich Zille, un verdadero proletario de Berlín, e incluso las caricaturas satíricas de Georg Gras. El realismo de su estilo y el carácter socialmente comprometido de su obra hacen que **Pabst haya sido considerado con frecuencia el director más importante de su época**. En opinión de Roger Manvell, reaccionando contra el filme macabro que hacía entonces furor, Pabst creó una serie de filmes negros realistas que testimoniaban con mayor fidelidad la realidad de la vida cotidiana.

Manvell escribió: «Las películas más sobresalientes de Pabst se dividen en dos categorías. Por un lado, las películas mudas del periodo de 19251929 (las más importantes son Die freudlose Gasse, Geheimnisse einer Seele y Die Liebe der Jeanne Ney), que se sitúan en un ambiente de decadencia, desilusión y vicio; y por otro, sus películas sonoras de 19301931 (Westfront 1918 y Kameradschaft, su mejor película), en las que brilla su idealismo a través de ese mundo de fracasos que tan íntimamente describió en la primera parte de su obra. Algunos de los mejores actores de la época trabajaron en sus películas del periodo mudo: Asta Nielsen, Greta Garbo, Fritz Lasp y Werner Krauss, por citar sólo algunos ejemplos. Gracias a ellos pudo llevar al cine hasta sus últimos límites y, a menudo, a ojos de la censura de numerosos países (Reino Unido, Italia, Francia y su Austria natal), más allá de sus límites, para pintar el vicio y el hundimiento de la moral social…

Nuevarevista.net

La intriga de las películas mudas de Pabst es melodramática y, en casi todos los casos, la historia termina bien, pero este desenlace feliz está como sobreimpreso al conjunto del tema. Su realismo se expresa en los decorados y en la presentación del tema. El sentido germánico del drama o, más bien, del melodrama, confiere al horror en sus películas una fuerza que, al igual que ocurre con las prostitutas, los burdeles y las orgías, espantó a los censores de la época. En este terreno se negó a ningún compromiso, mientras que, a cambio, se resignó por lo general a dar a sus películas negras un desenlace feliz».

FRITZ LANG: REPORTAJE SOCIAL, INSPIRACION DEMONIACA

A Fritz Lang (1890-1976) le correspondió la creación de un cierto tipo de reportaje social impregnado de inspiración demoniaca. En **Dr. Mabuse, der Spieler** (El doctor Mabuse, 1922), y en su continuación, **Dr. Mabuse, inferno des Verbrechens (1932),** quiso expresar una imagen de su época. Él mismo definió sus intenciones en los siguientes términos: «Durante el periodo que siguió a la I Guerra Mundial, Alemania llegó al fondo de la desesperanza, de la histeria y del cinismo, y la depravación tuvo allí el campo libre. La pobreza más terrible coexistía con una riqueza renovada y enteramente increíble.

En esa época Berlín inventó una nueva palabra, Raffke, cuyo origen era la expresión Zusammenraffen des Geldes, para designar la raza de aquellos que no reculaban ante nada cuando se trataba de hacer dinero, y que se aplicó a los nuevos ricos. El doctor Mabuse es el prototipo de ciertos personajes de esa época. Es un jugador. Juega a las cartas, juega a la ruleta y juega con las vidas humanas. No cree en los sentimientos profundos. Dice a su mujer, a la que ama: El amor no existe; sólo importa el deseo. Y al jugar con la vida de los hombres, juega también con la muerte.

> Mabuse era la encarnación del superhombre, en cierta forma del superhombre nietzstcheano, visto desde su ángulo maléfico

En la época se podía ver un cartel en las paredes de Berlín que rezaba: **Berlín, bailas con la muerte**. Con frecuencia se me ha dicho que había hecho del doctor Mabuse el prototipo del dictador, que había previsto a Hitler. No es exacto. Para mí, el doctor Mabuse era la encarnación del superhombre, en cierta forma del superhombre nietzstcheano, visto desde su ángulo maléfico. Después, antes de dejar Alemania, hice una tercera película sobre el doctor Mabuse, **Das Testament des Dr. Mabuse**, y ahí sí puse, efectivamente, en boca del doctor Mabuse, palabras que aludían al movimiento hitleriano.

«Cuando el cine descubrió que sólo podía convertirse en arte a condición de poner orden en una sucesión de pasajes deliberadamente elegidos, sus directores se inspiraron de forma inmediata en los grandes maestros venecianos dei barroco», declara **André Malraux** en su obra *Psicología del arte*. Malraux entiende que el arte, cuyo objetivo es contribuir y, de hecho, forzar la experiencia, debe para ello reducir y, a la vez, magnificar. Fritz Lang, quien antes de ser realizador de cine **fue pintor y arquitecto**, concibió su obra de acuerdo con esta ley de reducción, que le condujo a la creación de pasajes gráficos, a lo cifrado y a lo ornamental. Sus decorados corresponden al contenido de las películas, cuya acción se inspira invariablemente en temas primitivos.

Nuevarevista.net

La forma en que llevó a la pantalla los Nibelungos, una epopeya cinematográfica en dos partes: **Siegfrieds Tod (La muerte de Siegtried)** y **Kriemhield Radie (La venganza de Krimilda)**— hizo época en la historia del cine decorativo. Su mujer, **Thea von Harbou**, escribió un guión inspirado en la tragedia del mismo título del dramaturgo alemán Friedrich Hebbel (1813-1863). Ya los contemporáneos de Hebbel se habían quedado impresionados por la tendencia de este autor a lo extraño y violento. En la realización cinematrográfica de los Nibelungos, confluyen el carácter patético de la obra de Hebbel, ciertos elementos idílicos debidos a Bócklin y el sentimentalismo de Thea von Harbou; sin embargo, la obra impresiona por su unidad de estilo y su notable gusto.

He aquí la opinión de Roger Manvell: «Si os gusta la simetría, entonces encontraréis (al menos durante un rato) una nobleza y una grandeza en esos palacios y en esas cortes, en los vestidos, concebidos de forma igualmente simétrica, simetría que se inspira en el teatro de Reinhardt. Siegfried parte para hacerse con el reino de Borgoña. Tras haber visto la película un buen número de veces a lo largo de casi veinte años, sigo considerando la secuencia en la que Siegfried avanza hacia el dragón atravesando la espesura como **una de las más hermosas del cine mudo**».

La inclinación de Lang por lo fantástico determinó que, en 1927, eligiera un tema utópico tratado en forma técnica; o en otras palabras, que hiciera ciencia ficción. **En Metrópolis, cuyo guión fue igualmente escrito por Thea von Harbou**, puso en escena un drama social —el del hombre que se libera de la esclavitud técnica y económica—, uniendo este piadoso deseo a su visión de las relaciones entre capitalistas y trabajadores. Este espectáculo de proporciones gigantescas termina no sólo con la destrucción del universo maléfico e hipertrofiado de la máquina, sino también con un abrazo general, símbolo de la reconciliación y la fraternidad entre los hombres. Lamentablemente, Lang tiende con demasiada frecuencia a abandonarse a su manía de lo gigantesco. El ingenioso invento del espejo trucado, debido al cámara **Eugen Schüfftan**, y entonces totalmente novedoso, no hizo sino incrementar esta verdadera borrachera provocada por los prodigios de la técnica.

En su teatro constructivista, los actores constituyen una especie de coro

En su teatro constructivista, los actores constituyen una especie de coro, lo que con frecuencia redunda en un efecto puramente ornamental que desemboca en simples fiorituras. Las películas de Lang produjeron una fuerte impresión en el público alemán, que consideró los Nibelungos como una epopeya nacional, y **Metrópolis** como una llamada a la solidaridad. Hoy esto nos hace sonreír, pero también había gente en la época que lo hacía. En cualquier caso, Lang demostró con estas películas que era capaz de hacer buen cine y de ofrecer al público un espectáculo de buena calidad. Pero no cabe silenciarei hecho de que el carácter equivoco de sus películas dio mucho que pensar a los exegetas y, especialmente, a los que han interpretado su obra en un sentido político y han visto en el tratamiento histórico de gran espectáculo de los Nibelungos el modelo del Rekhparteitags que vendría después.

Esta interpretación muestra que sus autores conocían muy mal la historia de la época, pues las personas que detentaban el poder durante los años treinta del siglo pasado no tenían necesidad de las sugerencias del UfaPahst. Los rruxielos abundaban en el extranjero, en países que contaban ya con años de experiencia en materia de desfiles totalitarios. Durante sus últimos años de trabajo en Alemania antes de la guerra, Fritz Lang dirigió películas de una estructura dramática muy intensa, con poderosos efectos de tensión. Su marcado gusto por lo decorativo dio lugar a una obra de gran concentración y espectacularidad desde el punto de vista visual. En su divertida película utópica **Die Frau im Morid (La mujer en la luna, 1928)**, el aprendiz de brujo técnico da libre curso de nuevo a todas las posibilidades del trucaje y ofrece al público un viaje espacial en el que muestra « **una imaginación asombrosamente verosímil» (Kracauer)**. Pero también aquí, como en la película policiaca de suspense del tipo Dr. Mabuse titulada **Spione (Los espías, 1928)**, el aspecto decorativo predomina por momentos y reviste entonces un carácter sensacionalista. En M (**M, el vampiro de Düsseldorf, 1930**), que narra la historia de un crimen pasional, los efectos visuales sólo desempeñan un cometido secundario en favor de una psicología auténticamente penetrante y de un verdadero relato cinematográfico.

Nuevarevista.net

Durante la temporada 1959-1960, la Filmbewertungsstelle der Länder alemana de Wieisbaden otorgó a esta película, que todavía figura regularmente en el programa de los cines alemanes, la mención de **«película de excepcional calidad»**. Y en la exposición de motivos de esta distinción (que conlleva una importante disminución de las tasas), se lee: «Nos encontramos ante un homicidio tratado de forma original y sugerente, bajo un aspecto psicológico, y cuya atmósfera, que se basa en la precisión descriptiva (el mérito se debe en parte a la técnica de las tomas, que ha sabido utilizar a la perfección unas gamas de grises extraordinariamente plásticas y diferenciadas), crea una tensión cuyos efectos siguen siendo sensibles en nuestros días.

El vampiro de Dusseldorf, de Fritz Lang

Nuevarevista.net

Aunque la película analiza la mentalidad de un asesino de niños, poniendo el desarrollo lógico de la situación en un contexto puramente humano, y aunque muestre paralelamente el mecanismo de la actuación de las fuerzas policiales (cuidando, sin embargo, de expresar visualmente ciertos aspectos del comportamiento humano que dan prueba de una gran imaginación, pero también de una concepción muy realista), esta forma eminentemente realista de observar las cosas y de exponerlas, marcha constantemente a la par con un expresionismo místico que se manifiesta de forma muy especial en la descripción del universo de los truhanes, los cuales terminan por detener, con ayuda de los mendigos, al asesino.

En el decorado, de macabro carácter caricaturesco, del tribunal de los truhanes, **los elementos expresivos alcanzan un enorme poder de convicción,** provocando siempre una tensión hacia acontecimientos perfectamente verosímiles. Esta escena es también una obra maestra de composición. Conviene reparar en el interesante empleo simbólico, especialmente en el plano artístico, de un leitmotiv musical, extraído del **Peer Gint de Grieg.** En *M* no deja de impresionar la inspiración «moderna» de la interpretación cinematográfica de la historia; cabe, por ejemplo citar, la invención cinematográfica de la que da pruebas esa especie de crosscuttings en contrapunto, en la que se ve el desarrollo simultáneo de las conversaciones de los policías y los conciliábulos de los truhanes para crear la impresión de un debate general, lo que procura un realismo caricaturesco que, en un lapso de tiempo muy breve, muestra con una ironía casi espectral los aspectos perfectamente contradictorios de la situación» (Fürstenau).

HACIA LAS CUMBRES

Las terribles características de esta criatura —el hombre— que son lo propio del caligarismo y de las

calles sin alegría de la reivindicación social encuentran, en cierta forma, su contrapartida en películas sobre la naturaleza, las cuales obtuvieron sus primeros éxitos en los años inmediatamente posteriores a la **I Guerra Mundial** y que dejaron en los cines unas taquillas que nada hacía prever. La preferencia que el público manifestó súbitamente por este género de espectáculo se debió no sólo al hecho de que estaba sobresaturado de películas macabras y negras, sino también a una corriente de revisión general de los valores de la existencia.

La gente empezó a coger gusto a los viajes, buscó la aproximación a la naturaleza y cundió la moda de broncear los cuerpos al sol. La expansión industrial provocó una constante concentración de la población en grandes aglomeraciones y suscitó, consecuentemente, un deseo de evasión cada vez más irresistible. En todas las clases de la sociedad —y el proletariado está lejos de ser una excepción— esta tendencia revistió un carácter lírico; bastaba con mencionar la palabra mágica «naturaleza» para que cada cual no pensara sino en salir de vacaciones.

Todo ello doblado por **un entusiasmo nuevo por el deporte (Wege zur Kraft und Schönheit, N. Kaufmann, 1925)** y por una vulgarización del ejercicio físico, que hasta entonces parecía haber sido privilegio de una minoría de arriesgados, a consecuencia del cual el esquí y el alpinismo resultaron particularmente valorados. En 1920, **Arnold Fanck** (nacido en 1889 y geólogo de formación) dirigía su primera película sobre la montaña, **Wunder des Schneeschuhs (La maravilla del esquí)**. Se trataba de una apasionante sinfonía, caracterizada por la rapidez del movimiento, el control artístico del cuerpo y con imágenes de la naturaleza de ejemplar calidad. Fanck se atuvo a la luminosidad de las pistas de esquí y a las cimas nevadas.

Nuevarevista.net

Con sus camaradas **Luis Trenker, Leni Riefenstahl y Sepp Allgeier**, rodó una serie de películas sobre la montaña adecuadas para satisfacer la sed del público por un poder llevado al extremo, la resistencia y la audacia. Fuchsjagd im Engadin (La caza de nutrias en Engadin, 1923), ImKampfmitdemBerg (La lucha contra la montaña, 1921), Der Berg des Schicksals (La cumbre del destino, 1924), Der heilige Berg (El monte sagrado, 1926), Die weisse Hollé vom Piz Pa!ü,(Prisioneros de la montaña, 1929), Stürme über dem Mora Blanc (Tempestad sobre el Mont Blanc, 1930), Der weisse Rauch (Borrachera de nieve, 1931): bastan estos títulos para dar cuenta de la temática de las películas.

A la larga, la repetición de estos temas terminó por resultar molesta y su tratamiento se hizo manierista. Pero el hecho de que Arnold Fanck introdujera en el cine la noción de largometrajes sobre la naturaleza, rodados exclusivamente en exteriores y en los que la naturaleza es la verdadera protagonista, y de que sus películas hayan proporcionado al público (al menos en los comienzos) una nueva experiencia de la realidad de una fuerza incontestable, es cosa que permanecerá para siempre en su haber.

PELÍCULAS AL MODO DEL KAMMERSPIELE

Las primeras películas de Fanck causaron sensación porque no habían sido rodadas en estudios: la naturaleza le servía de decorado y las fuerzas de la naturaleza de actores. Esta iniciativa suponía la renuncia a una fuerza subyacente hasta entonces en todas las producciones cinematográficas, cabe decir, la ruptura con el teatro. Es cierto que esta revolución tuvo sus límites: basta con ver ciertas escenas de las últimas películas de la serie para convencerse de ello. El mismo Fanck no logró librarse completamente de la tradición del teatro alemán, aunque trabajaba frecuentemente con jóvenes e incluso con colaboradores ajenos al mundo del espectáculo. La importancia de esta

herencia teatral fue a la vez útil e inútil para su cine. Pues ella contribuyó, por una parte, a dar al cine un estilo, al aportarle una corriente de fuerza, seguridad, experiencia, ideas y dones geniales; pero le perjudicó por lo que tenía de obstáculo para el desarrollo de las formas artísticas propias de la pantalla.

Los críticos cuentan que Cari Mayer, cuyos dones y cualidades de guionista están, sin embargo, fuera de toda duda, renunció paulati namente a escribir y terminó finalmente por abandonar toda actividad en este terreno después de haber visto **El acorazado Potemkin de Eisestein (1926)**, porque se dio cuenta de que acababa de nacer un nuevo lenguaje de la pantalla. No cabe, pese a ello, decir que el cine alemán de esa época no manifestara cierta tendencia a la independencia en materia de estilo. Como dice Manvell: «Cuando Siegfried va al encuentro del dragón que le acecha en la espesura y las sombras alargadas del gran bosque, se aprecia un intento elemental de montaje cercano al estilo de Griffith, o en la escena de la trepidante danza de Metrópolis, así como un pronunciado sentido del ritmo en la última bobina de Variétés».

Sin embargo, en su conjunto, el cine alemán permanece estrechamente unido al teatro con todas sus características distintivas; es considerado una rama del teatro, aunque los mismos críticos de la época admiten que no cabe identificarlo con el teatro del hombre de la calle. Pero los cineastas emprendieron muy pronto la tarea de modificar lá herencia de la escena. Ya hemos indicado que el año 1913 marcó un cambio. Las iluminaciones y los paisajes, los decorados y las interpretaciones de los actores sufrieron modificaciones sumamente diversas; movimientos retrospectivos y reposiciones; groseras imitaciones escenográficas e innovaciones ingeniosas como la que permitió dar alas a la visión empleando por primera vez el travelling (Silvester, 1924).

Nuevarevista.net

Gente como Leopold Geszner, director del Teatro Nacional de Berlín, y otros, que intentaron experiencias en materia de estilo teatral, ejercieron una considerable influencia en su época. Geszner era un puritano. Quería liberar la escena de la confusión introducida por elementos externos, por accesorios que no participaban de la esencia de la acción ni de la ilusión, con el fin de dejar al desnudo el mecanismo de la poesía dramática. «Para lograrlo, empleó escaleras articuladas, con idea de colocar en ellas los altos y los bajos de una acción combinada y opuesta de fuerzas contrastivas; estas escaleras sirvieron a la vez de vías auxiliares y de infraestructura para la demostración. Empleó sombras contrastadas, negras, rojas y blancas, así como el ritmo de una acción que dominaba enteramente la obra, intensificado por una música rigurosa y por iluminaciones de luz natural (Franck). Las demostraciones, los altos y los bajos, los contrastes, el rigor y la luz natural, todo este aspecto moderno del teatro influyó en el cine, y no sólo en los pormenores, sino sobre todo en lo que tenía de voluntad de estilización, de implacable determinación.

> Reinhardt no era sólo un productor que desbordaba en ideas, sino también un experto del teatro en todos sus ámbitos

Max Reinhardt es, sin género de dudas, quien ejerció una influencia más decisiva en el arte dramático por la magia de sus iluminaciones, el arte de sus composiciones y la sutileza con que dirigía la distribución. Reinhardt no era sólo un productor que desbordaba en ideas, sino también un experto del teatro en todos sus ámbitos; que adoptaba, por tradición, una actitud crítica; y un organizador que sabía formar un equipo con gente que procedía de todos los terrenos artísticos. «Las producciones de Reinhardt se sometían a las reglas espaciales del teatro antiguo. Trabajó en circos, en salas rococó de dimensiones muy reducidas (el Joseph Stüdter Theater), en salas neogóticas (el Mirakel), en teatros normales con maquinaria de su época y, por último, en salas de proporciones ilimitadas (el

Leopoldskron), e incluso en jardines… Para él, no hay un estilo único de producción, sino miles». (Joseph Gregor).

Su competencia a la hora de dar soluciones al insoluble problema del matrimonio entre el estilo y el espacio le llevó a poner en escena unos **Kammerspiele (Teatro de cámara) en el edificio vecino del Deutsches Theater, en Berlín.** Se trataba de un teatro de bolsillo en el que el público podía ver desde muy cerca la mímica y los gestos de los actores. En la intimidad de aquel ambiente creó obras dramáticas que acusaban a la sociedad, dramas psicológicos, obras de tres personajes u otras situadas en el contexto de su época. Una serie de películas del tipo Kammerspiele, de un naturalismo realista, se inspiró en este teatro. Scherben, de Lupu Pick, y Vordertreppehintertreppe (1921), de Leopold Geszner, abordaban, de forma totalmente desnuda, tragedias de la vida cotidiana.

El Sylvester, de Lupu Pick (1924), que respeta la norma de las tres unidades —unidad de tiempo, de lugar y de acción—, describe el reverso del decorado de la existencia. El director emplea el simbolismo del reloj y se esfuerza por hacer asociaciones de ideas metafísicas en una tragedia plena de melancolía y de furia —la de los celos de una suegra—, unida a otro tema que vuelve constantemente —el del individuo presa de la tristeza, sin amigos, totalmente entregado a la desesperación, que se encuentra aislado en medio de una multitud de una alegría desbordante y excitada, en la que cada uno alza su vaso a la salud de sus compañeros—. Nju (1924), el drama amoroso de Paul Czinner, adaptación de una obra de Ossip Dymow, puede incluirse en la misma categoría. En él vemos a Elisabeth Bergner en el papel de una mujer desgarrada por su respeto a los convencionalismos y su necesidad de amar, un conflicto del que sale destrozada.

Nuevarevista.net

En la adaptación cinematográfica de una sátira erótica de Frank Wedekind, **Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora, 1928),** Pabst evoca la inmoralidad de la sociedad y el carácter insaciable del apetito sexual; asimismo, su Das Tagebuch einer Verlorenen (Tres páginas de un diario, 1929) es el prototipo del drama de la prostituta de gran corazón. Hanns Schwarz, en Die underware Lüge der Nina Petrovna (1929), cuenta la historia de una mujer que sacrifica su vida a su amor, **con Brigitte Helm en el papel de la mujer.** Todas las películas de esta categoría están teñidas de melancolía y de desesperación. Los críticos no se equivocaron al alabar el aspecto de Kammerspiel de estas películas y la maestría con la que sus autores supieron expresar el carácter íntimo de una situación. Pero estas obras sólo tuvieron verdadero éxito entre el público en la medida en que predominaba en ellas el elemento erótico, y algunas contribuyeron ampliamente a la creación de un tipo de,relato propio de la pantalla, como Sylvester, por ejemplo, que suprimió el texto y utilizó de forma nueva el movimiento de la cámara; o Die Büchse der Pandora, merced al ritmo de su estructura, así como a la continuidad en el control de la acción y en el montaje.

Ernst Lubitsch (1892-1947) figura en primer plano entre todos los artistas que transmitieron al cine la herencia del teatro y lo hicieron fructificar, y ello no sólo por el considerable número de películas que rodó, sino también por las múltiples facetas de su gran talento. Como Max Reinhardt, su maestro, Lubitsch supo imprimir su huella en los actores que formaba y, como él, pasó su vida buscando temas nuevos y observando con humor y perspicacia la naturaleza humana y sus debilidades. Su mayor título de gloria es, sin duda, haber conseguido dar mayor profundidad a las comedias que llevaba a la pantalla, añadiéndoles ingenio y humor.

Cuando sólo era un joven actor, colaboró en sketches filmados como Die Firma Heiratet (Cari Wilhelm, 1914) y Der Stolz der Firma (id.). **Durante la Gran Guerra dirigió comedias burlescas en las que interpretaba también el papel principal**

: Meier aus Berlín, Schuhpalast Pinkus y Der Fall Blumentopf. Todas ellas son farsas de un humor bastante crudo, pero fundamentadas en un elemento humorístico con una significación, un verdadero motivo de clovun: la animosa lucha del pobre diablo que se debate, sin perder nada de su buen humor, contra la adversidad que le persigue. Esta dimensión cómica a la Truffaldino viene acompañada por un ingenio que brota de forma espontánea, por un sentido de la sátira y una habilidad que se explican por los orígenes de Lubitsch.

> El hecho de que Lubitsch estuvieran tan cerca de su público contribuyó considerablemente a su éxito

Nació en Spree Athen, en el mismo centro del antiguo Berlín, en el barrio de las sastrerías y en medio de los picaros de corazón de oro de la ciudad, cuya facilidad de réplica ha entrado ya en la leyenda de nuestra época. Lubitsch no olvidó nunca el medio que le vio nacer y permaneció siempre próximo al hombre de la calle. Mario Verdone dio el título **Lubitsch, or the Ideal of the Overage Man (Lubitsch, o el ideal del hombre medio)** a un estudio en el que, entre otras cosas, llamaba la atención de los lectores sobre las notables afinidades filosóficas entre la actitud de **René Clair** y la de Lubitsch, sobre la cercanía y el carácter positivo de las relaciones que mantienen con la gente sencilla. El hecho de que Lubitsch estuvieran tan cerca de su público contribuyó considerablemente a su éxito.

LUBITSCH, EL TITIRITERO

Nuevarevista.net

Lubitsch no tardó en abandonar la comedia satírica por películas de gran espectáculo y mucho ruido. En 1917 dirigió, junto con Pola Negri, a la que se acababa de descubrir, **Die Augen der Mumie Ma (Los ojos de la momia)** y, poco después, de nuevo con la caprichosa Pola Negri, **Carmen**. Vino después el Rausch de Strindberg (1919), y luego una película sacada de un cuento de hadas y titulada Die Puppe (La muñeca) y una comedia ligera, **Die Austernprinzessin (La princesa de las ostras, 1919)**. Pero sólo alcanzó fama mundial con su película histórica gigante, **Madame Dubarry, cuya vedette era Pola Neg**ri, a la que siguió otra película gigante, Anna Boleyn, y luego otra, Das Weib des Pharao (La mujer del faraón), demostrando que era un gran director de teatro, capaz de dirigir multitudes mejor que ningún otro, y un director de libros de imágenes históricas, para el que la historia sólo era un pretexto para realizar una película.

Su actitud era la de un titiritero, y él mismo se representó como tal en su película sacada de un cuento de hadas Die puppe (1919). En 1921 dirigió **Sumurun, una pantomima oriental en la que se atribuyó de nuevo el papel principal** —el de un bufón jorobado que provoca un desbordamiento de emociones, de amor, de odio y de muertes en la corte de un sultán—. Este cuento de hadas, tratado de forma irónica, proporciona ya una idea de lo que será después la pata* de Lubitsch. Cabe decir que una de sus mejores películas dirigidas durante los años de Berlín es un drama psicológico, Die Flamme (Montmartre, 1922) la historia de un compositor con una tremenda sensibilidad que se enamora de una mujer que flirtea sin entregarse. Los actores principales son Pola Negri y el inolvidable Alfred Abel.

En esta película, Lubitsch demostró que era uno de los maestros del Kammerspiel, y creó una atmósfera del tipo **Dama de las camelias** verdaderamente conmovedora. Esto tenía lugar en 1922, y dado que también se había mostrado capaz de hacer comedias hilarantes (Kohlhiesels Tóchter —La hija del cervecero—, por ejemplo, con Henri Porten y Emil Jannings, en 1919), **Hollywood no demoró por más tiempo el momento de acogerlo.**

El gran éxito de la película de Arnold Fanck, Wunder des Schneeschuhs (1919), sirvió de estímulo para el joven cine documental alemán. La UFA instituyó una producción de películas culturales bien organizada y que gozó de alta consideración. **Las Querschnittfilme («trozos de vida»), audaces en el plano visual y de una composición dinámica**, desempeñaron un importante cometido en la evolución del cine documental de vanguardia. Es el caso de la película Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins (Aventuras de un billete de 10 marcos), producida y dirigida por Bertold Viertel, con un guión de Bela Balasz, en la que se veía una imagen combinada y dramatizada de la vida durante la época de la inflación. El documental de Walter Ruttmann, **Berlin, die Symphonie einer Gorszstadt (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, 1927)**, hecho por iniciativa de Carl Mayer, daba pruebas ya de una mayor seguridad en el plano estilístico. Se trata de un montaje caleidoscópico que intenta reproducir el ritmo de una ciudad moderna gracias a la composición y al montaje de las imágenes. Con su Markt am Wittenbergplatz (Mercado en la plaza Wittenberg, 1929), Wilfried Basse dirigió un reportaje magníficamente construido que no ha perdido nada de su frescura y actualidad.

Nuevarevista.net

Esta película anuncia brillantemente el mayor logro del cine documental de ese periodo, Menschen am Sonntag, de Robert Siodmak, Eugen Schüfftan, Edgar Ullmer, **Billy Wilder, Fred Zinnemann y Mortiz Séller.** Su reportaje sin pretensiones sobre las actividades dominicales de cuatro jóvenes confronta al espectador con una nueva dimensión de la experiencia cinematográfica, para hacerle compartir la existencia de los protagonistas de la película.

CONCLUSIÓN

Un día fuimos a visitar un gran palacio. Su intendente nos guió a través de pasillos y galerías, nos abrió las puertas de todas las habitaciones y de todas las salas y luego nos dijo sonriendo: «No contéis conmigo para guiaros ahora. Descubriréis cosas admirables, las que corresponden a vuestros gustos». El autor de estas líneas se encuentra en una situación comparable a la del intendente del palacio. Nunca ha sido su intención, porque la empresa hubiera resultado desmesurada, dar a sus lectores, en la presente exposición, una descripción exhaustiva del periodo clásico del cine alemán, sino tan sólo guiarlos en un universo dominado por una imaginación sin límites. «De entre todas las naciones, la historia del cine alemán es la más fértil en sorpresas», escribió el historiador español **Carlos Fernández Cuenca** a modo de introducción en su historia del cine alemán, para enumerar luego esas sorpresas: el expresionismo, el realismo simbolista y psicológico, el naturalismo social y sus características nihilistas y anárquicas.

Conviene añadir que, al mismo tiempo, el cine alemán daba muestras de una vitalidad que hoy en día apenas resulta creíble. Se consagró a la poesía en toda su nobleza como una cuestión que requería de una actividad candente. Se esforzó por hacer accesible a un público numeroso la gran herencia del teatro, mientras que descubría la naturaleza y las posibilidades de una forma de expresión propia dela pantalla. **Hizo con pasión y sin temor al ridículo experiencias en materia de estilo**, y suinfluencia fue mucho más allá de las fronteras de Alemania: alcanzó la escala mundial, de suerte queuna buena parte de la historia del cine internacional aparece como su lógica consecuencia.

_____

« EDMUND LUFT © del texto original: Alan Lovell (ed.), *Lart du cinema dans dix pays européenes, Conseíl de la Cooperation Culturelle du Conseil de lEurope*, Strasbourg 1969. © de la traducción al castellano: Pilar García Martín, 2003 * Su influencia. N. del T.

Fecha de creación
13/11/2011
Autor
Edmund Luft

Nuevarevista.net