

Ensayo sobre el cine mudo alemán.

NO TODO EL CINE MUDO ALEMÁN FUE CINE EXPRESIONISTA.

Gustavo Valencia Patiño.

Cita:

Gustavo Valencia Patiño (1990). *NO TODO EL CINE MUDO ALEMÁN FUE CINE EXPRESIONISTA*. Ensayo sobre el cine mudo alemán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gustavo.valencia.patino/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pY45/1vg>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“NO TODO EL CINE MUDO ALEMÁN FUE CINE EXPRESIONISTA”

Algunas anotaciones contra la falsa creencia de que todo el cine mudo alemán fue cine expresionista.

Por: Gustavo Valencia P.

Introducción

El cine mudo alemán inmenso y lleno de riqueza en producción, en calidad fílmica y en aportes a la creación y concreción del arte cinematográfico, con el tiempo fue denominado con el reductivo término de “expresionismo alemán”, el cual se ha convertido en un poderoso mito en el que de manera indiscriminada se mezclan cintas que no tienen nada en común unas con otras, ni por los años de su realización, ni tampoco por su temática, ni por lo que es más evidente, es decir, por sus diversos estilos y conceptos en materia fílmica.

De esta forma, aparecen revueltas y bajo un solo denominador, películas de recién terminada la guerra, hechas con cámara fija, manejo de luz en estudio, reproduciendo un espacio teatral, con una actuación muy marcada, en contraste con realizaciones de la última mitad de los años veinte, en donde lo primero que se destaca es la movilidad de la cámara que ellos mismos se habían “inventado” y que junto a otros factores creaba, por fin, el espacio cinematográfico, una luz más natural y en espacios abiertos, otro

tipo de trabajo actoral y muchos otros aspectos, los cuales resaltan inmediatamente tan pronto como se observan estas cintas, lo cual no requiere mucho análisis o conocimiento de estos asuntos para apreciar tan marcadas diferencias.

Todo se redujo a “cine expresionista alemán” y con dicho término, a veces se quiere indicar el famoso trabajo de luz de los estudios berlineses de aquella época, pero como quiera que esto es sólo una parte de esa numerosa y extensa producción que cubre tantos aspectos en cuanto géneros y temáticas, como en riqueza estilística y creativa respecto de la consolidación y desarrollo del arte fílmico, que por aquel entonces se estaba gestando a nivel mundial, resulta por tanto, imposible de abarcar todo ello como “cine expresionista”, con el nombre de un intento vanguardista, muy interesante por cierto, que no tuvo continuidad y que produjo muy pocas películas, y con el cual se pretende englobar todos los demás períodos, momentos y producción en general.

La tendencia predominante cuando se trata de realizar estudios sobre períodos y otras épocas en la historia del cine (también en la del arte y la estética en general), es la de interpretar, mixtificar y adulterar. Entre más se interprete, ojalá con gran imaginación delirante, parece que tiene más aceptación y es mejor considerada, que el entrar a ver en detalle la diversa y variada producción, como en este caso del cine germano de aquellos

años, de atenerse a lo que las películas muestran y a partir de allí entrar a un análisis y reflexión, libre de esa camisa de fuerza que para el particular se ha dado en llamar “cine expresionista” (en los años veinte y treinta en Francia se denominó “caligarismo”), y que en otros casos, siempre responde a interpretación, a fantasear y suponer situaciones que nunca existieron, a falsear los hechos reales y a someterlos a la ideología reinante del momento. Al respecto, la tesis que sigue campeando en primer lugar es la de Kracauer, quien planteó que todo el cine mudo alemán fue una simple procesión de tiranos para preparar la llegada de Hitler al poder (!). Sobran los comentarios.

Los apuntes que siguen a continuación, pretenden realizar un enfoque general del período comprendido entre la terminación de la guerra hasta la generalización de la banda sonora en Alemania, aproximadamente hacia 1929, años que son los más significativos en aquel cine mudo germano. Se comienza por destacar la consolidación de la industria fílmica alemana y con ello, el florecimiento de todos los posibles géneros y temas para llevar a la pantalla; se analizarán también los aportes más significativos que esta cinematografía elaboró en materia de estética fílmica, tópico por lo general poco conocido; y por último, se apreciarán algunos de los movimientos y etapas que se originaron dentro de aquella inmensa producción, como son, el expresionismo, el kammerspielfilm, el cine de la calle y la nueva objetividad.

La industria fílmica se consolida

De 1918 hasta 1929, es decir, del período que va de la terminación de la guerra a la generalización de la banda sonora, son los años en que el cine germano produce un capítulo muy especial en la historia de la cinematografía universal; desarrolla al máximo el potencial artístico y fílmico que el nuevo medio poseía, como también a nivel de su industria fílmica son los años de su consolidación, apogeo y posterior crisis, que en cierta forma corren paralelo al nivel artístico de sus producciones, exceptuando uno que otro trabajo en especial hacia el final de la década. Un desarrollo marcado por intereses artísticos, técnicos y comerciales, una gran empresa que supo reunir todos estos elementos en un solo haz, con los respectivos triunfos y fracasos que compete a un evento de esta magnitud.

Años que en la nación alemana son a su vez de un gran malestar sociopolítico; inflación, desempleo y lo que es más, en vías de reconstrucción de una guerra perdida. En estas condiciones a nivel económico pocas empresas se salvan. La industria pesada es una de ellas, como también una nueva industria que se había fortalecido durante la guerra: el cine. Muy significativo es el hecho de que al empezar la guerra existían 25 casas productoras y al cabo de cuatro años, al finalizar la

contienda había cerca de 200 firmas. En este breve lapso la producción anual llegó a casi 300 películas y a partir de 1917, año de creación de la principal empresa de cine alemán la Ufa (compuesta principalmente por capital de la industria pesada y la gran banca), la producción de películas se incrementó con esta inyección financiera a un promedio de 470 anuales hasta 1920. A partir de este momento y durante toda la década, la producción se estabilizó en un promedio de 250 por año. Estas cifras hablan de por sí de un febril trabajo fílmico, como también de una gran danza de millones que paradójicamente crecía más y más dentro de la paupérrima economía nacional, sorteando con relativo éxito la inflación y los elevados costos de producción, permitiéndole conquistar el mercado europeo y algunas de sus realizaciones competir directamente en los Estados Unidos.

Entendible este fenómeno de la industria del cine, pues supo capitalizar el hecho de que al terminar la guerra, todo aquel que ofreciera entretenimiento y escape por poco costo, sería acogido masivamente y de inmediato. Esto sólo lo pudo ofrecer el cine, que entregaba a bajo precio y al alcance de todos momentos de diversión y además, lo novedoso de la pantalla y de sus imágenes proyectadas, invitaba a todas las capas sociales a las salas de cine; situación que supieron aprovechar los empresarios de cine, dedicando todo su esfuerzo e ingenio para tal efecto. Así aparecieron y florecieron todo tipo de géneros y temas que sirvieran de medio masivo al escapismo del

momento: las adaptaciones literarias, las reconstrucciones de épocas históricas, las policíacas (algunas por capítulos), las leyendas épicas o de ambientes exóticos y lejanos, los temas de carácter sobrenatural o terrorífico, los dramas de tipo individual o del hombre común, lógicamente las comedias, etc., y no como se cree habitualmente, solo temas de horror y de prototipos tiránicos. Simplificación ésta hecha por Kracauer, quien reduce casi todo aquel cine al género fatalista y tiránico, con el ánimo de poder justificar su tesis de que todo el cine mudo alemán fue una preparación para la llegada de los nazis, tesis que hoy en día resulta absurda y extraña, pero en los años en que la publica, al terminar la segunda guerra, sus fines proselitistas se difundieron e impusieron con asombrosa facilidad.

Pero cualquiera de estos diversos géneros estuvo marcado por lo general por el arte que desarrollaron en los estudios berlineses un sinnúmero de directores, guionistas, camarógrafos, escenógrafos, luminotécnicos y actores; un arte desarrollado por las singularidades que ellos lograron con gran propiedad y estilo, que se remonta a la década de los años diez, es decir, antes, en y después de la primera guerra, pues en estos años es cuando se desarrollan los elementos propios a la cinematografía, camino desbrozado por un gran contingente de pioneros casi todos ellos perdidos en el anonimato como sus relaciones, para que después estos conocimientos fueran heredados, conservados y desarrollados por nuevos

pioneros, pero ahora del arte cinematográfico y que serían reconocidos internacionalmente.

Movilidad de la cámara, iluminación y escenografía

Aquella cámara fija, inmóvil sobre un trípode, va a ser uno de los escollos por superar y que les daría tanta celebridad. Habitualmente se colocaba a una determinada distancia, de tal forma que enfocaba en un plano general todo el salón o sitio en el que transcurriría la acción, donde entraban y salían del campo fotografiando los personajes respectivos. Hasta mediados de los años 20 esta tendencia es general y ocupaba más de la mitad de cada filmación en estas condiciones, que empezaba a ser intercalada con algunos planos medios de los personajes, en un principio casi frontales, como también y aquí con más relevancia, en enfocar y muy de cerca objetos o cosas que interesaba realzar para efectos de comprensión de lo narrado y posteriormente, aunque en forma tímida en un principio y luego con mayor soltura, se iniciaron los trabajos de cámara que generaran ángulos y enfoques del espacio ya no tan frontales, aunque la cámara continuara a la misma distancia captando en un plano general toda la acción.

A estas características responden todas las películas de Lubitsch, las primeras de Lang y Murnau y muchas más como “Caligari”, “El Golem”,

“Torgus”, “Sombras”, todas estas de diferentes directores pero con estas notas en común a todos ellos y a sus respectivos operadores de cámara. Pero evidentemente que se quería aún más, que se deseaba arrancar de esa inmovilidad a la cámara. Ese era el deseo manifiesto de directores como Murnau, Pabst y Pick, de guionistas como el famoso Carl Mayer y claro está, de camarógrafos como Karl Freund, Fritz Arno Wagner, Guido Seeber y Carl Hoffmann, los más sobresalientes por aquellos años. Mientras lentamente fueron “inventando” que la cámara pudiera girar hacia la izquierda o la derecha, inclinarse o levantarse de su eje, como también desplazarse en modestos travellings, labor que los ocupa en aquellos febriles años veinte, habían desarrollado otro recurso para efectos de ubicación espacial como para lograr una mejor dramatización en la imagen plasmada, esto era la luz, el juego de claroscuros y sombras, la penumbra y la luminosidad, que marcó toda una escuela y de gran influencia fuera de sus fronteras.

Con los efectos lumínicos alcanzados se lograron trabajos impensables en otras cinematografías. Ya “Caligari” con su densa penumbra creaba la atmósfera típica para lo que allí se representaría y este captar ambientes a través del cuidado puesto en los contrastes de luz y penumbra, permitiría refuerzos dramáticos y de composición plástica que recorren todos estos años en forma constante. Ello deja que se hagan trabajos como “Sombras”, donde las siluetas son un personaje de la obra, además porque su director

Robison y el camarógrafo Fritz Arno Wagner, pusieron un empeño especial en saber colocar la cámara para realzar estas siluetas, como también en alargar los espacios creando ya primitivos y modestos ejercicios de profundidad de campo, que para la época a más de ser muy avanzados, no son un simple adelanto técnico sino ante todo un trabajo de gran creatividad artística.

Son pasos aislados, vacilantes, de carácter investigativo, en los que muy lentamente se van afianzando, con una lentitud que no se corresponde con el ritmo de la gran producción que se desarrolla, quizás por su carácter novedoso y desconocido, que supone un largo proceso de decantación. Así por ejemplo, en 1921 Lang y su camarógrafo no conocen el potencial que tienen en sus manos, cuando en “La muerte cansada” enfocan muy de cerca y con una leve inclinación de la cámara, la sombra que refleja en la mesa el vaso en que beberían los dos enamorados, allí de forma premonitoria aparece la silueta de un esqueleto, con lo que se crea un efecto perturbador de gran significado para el transcurrir del film; ahí en un manejo especial de luz, en un primer plano y antes que nada en una inclinación de la cámara, se escondían grandes secretos para el futuro cine moderno, para el uso de simbolismos y caracterizaciones de solo imagen, pero que en ese momento nadie sospechaba ni suponía los nuevos derroteros por los que empezaban a incursionar estos artistas, gracias a su talento y creatividad.

Donde se alcanza el punto más directo en todos estos ensayos y tentativas de mover aquella cámara, acompañada de una luz sugestiva e intensa en variaciones, es en una obra muy temprana para el momento, en 1924 con “El último hombre” y temprana porque todo lo expuesto en este talentoso trabajo, sólo será incorporado plenamente en el cine alemán en obras a partir de 1927 y 28, pues antes de estas fechas, son solo trozos y apartes de estos adelantos los que se introducen en una que otra película. El carácter avanzado de “El último hombre” radica en la especial conjunción de sus tres más directos creadores: Murnau, su director que ya sabía del potencial creativo que entregaban los ángulos y variaciones de una lente; Mayer, su guionista que en los mismos libretos escribía indicaciones precisas del tipo de luz y enfoque que requería determinada secuencia; y por último, Karl Freund, el camarógrafo, todo un investigador de las propiedades de la luz y además un gran interesado en romper con la rigidez de ese aparato que conocía a fondo y del que intuía que se le podrían arrancar nuevos y mayores logros.

Merecen mención también en “El último hombre” sus escenógrafos Robert Herlth y Walter Rohrig, pues ellos son representantes de otro elemento constitutivo de aquel cine: la escenografía. Tuvo el decorado tal importancia y validez en aquel entonces que a fin de cuentas, es el baluarte principal y característico sobre el que descansa el denominado expresionismo, una

etapa interesante y novedosa del cine mudo alemán. La fastuosa decoración de las películas de reconstrucción histórica de un Lubitsch, o la inmensa arquitectónica de un Lang, como la elaborada para un simple drama normal, dependían de estos escenógrafos que lograban recrear cualquier lugar para la puesta en escena requerida.

En fin, son estos los principales elementos que constituyen el desarrollo de aquella cinematografía, dentro de una gigantesca producción y que por tanto, es fácil suponer, permitió que se desarrollaran muchos y variados estilos tanto temáticos y fílmicos, pues resulta imposible suponer que toda aquella cantidad de películas respondieran a un solo signo o carácter estilístico, muy por el contrario, fue la base para que afloraran con todos estos artistas interesados en crear y desarrollar nuevas condiciones para el lenguaje fílmico, una variada gama de ejecuciones y puestas en escena, diversas unas de otras, o con elementos entrelazados de una y otra. Películas de la inmediata postguerra ya se diferencia de las de los primeros años veinte y éstas a su vez notoriamente contrastan con las realizadas hacia finales de aquella década, caracterizadas porque ya han incorporado todo el acervo estético y cinematográfico que las precedió, tomando otros rumbos y manifestaciones como claramente se observa por ejemplo en Pabst con “La caja de Pandora”, o en “El viaje de la madre Krause a la felicidad”, además estas mismas tan distantes entre sí, culminando con una

obra de gran talento y que resume todo ese desarrollo, con características propias y muy valiosas que posee “Asfalto”.

Espacio cinematográfico

Estas tres virtudes: escenografía, luz y cámara, ampliamente reconocidas por todos, por lo general se han analizado y estudiado profusamente pero en forma aislada; cada elemento es vistoso por separado y reconociendo su respectivo valor, más casi nunca en su integración, en lo que significa como arte fílmico la conjugación de la decoración e iluminación a la movilidad de la cámara, o sea, la resultante de esta unidad, lo que arroja como síntesis. De todo esto, aflora y es lo más importante en términos de lenguaje y estética del cine la creación de un espacio cinematográfico, punto culminante del cine mudo alemán y uno de sus grandes aportes al ulterior trabajo fílmico mundial.

La gran variedad de ángulos y encuadres que con la cámara ahora se podían realizar, modificaba y sustancialmente lo que hasta ahora se venía haciendo sobre ese espacio escénico que el manejo de la luz había permitido hasta el momento. Del decorado inicial como simple campo teatral que era impreso en una cámara fija, se había llegado con base en el juego de luces y penumbras, a la construcción de un espacio escénico, que sin ser ya un calco teatral tampoco lograba tener una total independencia

del mismo, pero que permitía desarrollar algo más cercano al medio fílmico, con lo que las obras de tipo épico y legendario al estilo de Lang o las anteriores de gran fasto y puesta en escena de Lubitsch, fueron posibles de realizar, de la misma forma que se hicieron cintas de variados géneros desde policíacas hasta melodramas, incluyendo las de tipo fantástico.

Indudablemente que el manejo de la luz había permitido un mayor desarrollo en la creación de una diversa e inmensa producción, pero el lastre de teatro filmado continuaba, que en “Caligari”, por ejemplo, es bastante notorio y que en la terrorífica “Nosferatu” también se hace patente, aunque en este film ya exista una que otra toma hecha desde arriba o desde abajo, que son precisamente los puntos más altos en la caracterización de lo sobrenatural, como del ambiente misterioso y de terror que se logra en la cinta. Un lastre que ni el más talentoso y maravilloso juego de luces jamás hubiera podido superar; esto sólo estaba reservado a la creatividad del encuadre y del enfoque, lo que determinaría además la concreción de los elementos propios y verdaderamente fílmicos.

La movilidad de la cámara mostraba el potencial que allí se encerraba para el arte fílmico, hecho que en muy pocos años las cinematografías de los otros países, incorporarían a su trabajo y con ello, desarrollándolo aún más. Inicialmente, el proceso comenzó quitando esa total frontalidad de las tomas e incorporando una que otra con angulaciones muy discretas, pero que de

todas formas representaban y conformaban una nueva imagen, luego se hizo más notorio este tipo de encuadres y cuando finalmente, se logró mover esta cámara de un lado a otro, o con enfoques hacia arriba o hacia abajo, se empezaba a consolidar la creación del espacio cinematográfico y el cine, a través de los alemanes, había dado uno de los pasos más importantes en la historia de su desarrollo estético, hecho por lo general considerado en forma secundaria por muchos de sus llamados historiadores, que suelen prestar más atención a los adelantos técnicos, que no a los propiamente artísticos y estéticos, inherentes al medio fílmico.

Si bien es cierto, años antes los norteamericanos con Griffith a la cabeza, habían desarrollado otro tipo de trabajo a partir del ordenamiento de los planos, con el que habían generado una impresión de realidad espacial a partir de la organización de los diversos planos que efectuaban y que les permitía un “estar adentro” de la acción -motivo por el cual las películas de aventuras y el western eran ya de su dominio-, es sólo con los alemanes y su movimiento de la cámara como se logra llegar en verdad a la creación de este espacio cinematográfico, que no excluye sino que muy por el contrario, supone el conocimiento que ya poseían sobre arquitectura, decoración y efectos lumínicos, para que sobre esta base la movilidad de la cámara pudiera entonces concretar este espacio, que dejaba de ser teatral o escénico y entraba de lleno como un elemento propio del llamado séptimo arte (Los rusos a partir del descubrimiento e implementación de los valores

intrínsecos del montaje, en especial a través de Kulechov, habían creado otro tipo de espacio sintético fílmico, producto del sentido y concepto que ellos, sus iniciadores, poseían del montaje).

Esta movilidad de la cámara y los efectos que crea, ya se pueden percibir en cierta forma en las películas del Kammerspielfilm, pues de hecho este movimiento habría sido impensable sin esta propiedad del espacio cinematográfico, pero es sólo a partir de 1924 con “El último hombre” que esto es un hecho notorio y predominante a lo largo de toda una cinta, lo que no supone que a partir de ahí e inmediatamente todo lo filmado responda a estas características; esto nunca sucede cuando se trata de innovaciones de gran valor artístico y menos en el cine, donde lo comercial y su industria hacen que el proceso sea más lento y tortuoso. Lo importante es que el paso se había dado y tras el lapso inicial de aceptación y decantamiento, sus frutos se darían en pocos años.

Con el espacio cinematográfico logrado en estos términos, plasmar ambientes y lograr incorporarlos al celuloide con la sorprendente facilidad que todavía sigue siendo motivo de admiración, se convirtió con el tiempo en una propiedad más. El inmediato cine que vendría sobre ambientes sórdidos y marginales, tanto para retratar los bajos mundos como para también hablar de las clases sociales más pobres e incluso con abiertas connotaciones políticas, sólo es posible de suponer a partir de esta

condición propia de la cinematografía moderna. Ya en 1925 un director como Gerhard Lamprecht logró componer el drama humano que desarrolla en “Gente de mala fama” a partir de esta propiedad. “Tragedia de prostitutas” y otras más de esta índole, que impresionan por la forma en que pueden crear e impregnar en la cinta fílmica dichos mundos, responden a la construcción de este espacio cinematográfico; esta película de 1927 y las posteriores tienen ya incorporado este dominio del espacio en cine, lo que las hace tan particulares y tan claramente distintas a las primeras de su misma década de los veinte.

Así que cuando Fritz Lang en 1927 rueda “Metrópolis” con su típica inmensidad arquitectónica, su luz particular y toda la movilidad de la cámara que hasta ese momento se conocía, es fácil de comprender el porqué resulta tan impactante en materia visual y plástica esta película y que representa un buen compendio del nivel que había alcanzado el talento germano. El cine alemán de aquellos comienzos como “El estudiante de Praga” en que es un simple reproductor de un espacio teatral, recorre un largo camino, lleno de intentos y exploraciones, pasando por producir espacios escénicos en “Caligari” para llegar finalmente, ni a reproducir ni producir, sino a crear un espacio cinematográfico a través de estas tres virtudes, siempre tan encomiadas pero vistas por separado: escenografía, luz y movilidad de la cámara.

El “expresionismo” de Lotte Eisner

Y todo este período, terminó por extensión llamándose con el nombre de una de sus etapas, bajo el genérico de “expresionismo”, recogido en los manuales de cine con un carácter reductivo y poco aclaratorio. Hecho en el que influyó notoriamente el conocido libro de Lotte Eisner “La pantalla diabólica”, en el que la autora considera que de una u otra forma casi todo el cine de aquel entonces responde a la influencia del expresionismo encubierto su análisis de forma extraña con una constante retórica sobre la “tendencia del espíritu alemán a la penumbra” y “el gusto de un pueblo por lo sombrío y la muerte”, en donde mezcla en forma oscura estas interpretacionistas nacionalistas con el trabajo fílmico realizado en todos esos años.

El trabajo de luz tan propio a este cine y que en todas las películas estará presente y desde mucho antes de “Caligari”, se convierte en las referencias de este libro en influencia del expresionismo o en conservación de su estilo. Aún más, trabajos de sobreimpresión utilizados como un elemento más para el sentido del relato en “El último hombre” cuando el sueño del portero, son entonces rasgos “expresionistas” y por una o dos secuencias de esta películas con estos supuestos rasgos queda todo el film encasillado en esta categoría; lo más llamativo y contradictorio de esta tesis es que las películas verdaderamente correspondientes al llamado expresionismo como “Caligari”

y “Del amanecer hasta la medianoche” no tienen ningún tipo de sobreimpresión o trucaje, elementos estos que ya se usaban de muchos años atrás en el cine alemán, desde antes de la guerra como lo muestra en 1913 “El estudiante de Praga”.

“La fascinación del expresionismo por las escaleras”, será otro de los puntos que más recalca, de tal forma que donde quiera que aparezca una escalera, allí por ese sólo hecho hay “expresionismo”. Películas como “Los ojos de la momia Ma”, “El Golem”, “Escalera de servicio”, “Añicos”, “La caja de Pandora” y “Asfalto”, tienen en algún momento una o más secuencias cuya acción transcurre en una escalera. Independiente de si por este hecho películas de 1918 como “Los ojos de la momia Ma” o de 1929 como “Asfalto” son expresionistas, es interesante como muchos directores y camarógrafos habían descubierto la peculiar división espacial que otorga una escalera. Como siempre con su cámara fija que todavía no se desplaza, habían visto que al colocarla enfocando el punto medio de la misma, es decir, captando en un gran plano el descanso de la escalera y haciendo visible las partes que conducen arriba y abajo, al subir o bajar los protagonistas, se lograba captar una nueva dimensionalidad de contenido visual y plástico muy sugestivo. Aunque en algunas, en especial hasta los primeros años del veinte, el simple limitarse a enfocar la escalera en un plano general, por donde suben o bajan los actores como en “El Golem”, o donde ocurre la acción como en “Escalera de servicios” o “Añicos”, el “alto”

y “bajo” que se obtenía permitió episodios realmente notables que respondieron al ingenio de aquella gente de los estudios berlineses, por ejemplo hacia el final de “Los ojos de la momia Ma”.

Si bien es cierto que esta era una “invención” prestada del teatro (el cine alemán le debe tanto al teatro), no se puede ocultar que detrás de todo ello se encontraba el manifiesto deseo de poder mover más ampliamente una cámara y mientras se lograba, fueron muchos los recursos que se utilizaron para suplantar esta falta de movimiento. Así que en 1929, cuando ya los aportes hechos en materia de lograr una “cámara desencadenada” como ellos mismos lo llamaron, eran ya hechos incorporados a todo el cine, se verá al veterano Joe May en “Asfalto” descendiendo con la cámara por las escaleras, con otro tipo de iluminación, de actuación, de angulación y enfoques; allí también, de en estas secuencias de un cine que pareciera no ser de la misma década de “Caligari” o “Los Nibelungos”, por el simple hecho de la escalera, debe entonces según Lotte Eisner, encasillarse como “expresionista”.

Pronto se daría cuenta que su libro escrito en 1952, desemboca en que todo quedara generalizado bajo el nombre de expresionismo y años después, ella misma en varios artículos recogidos en diversas revistas de cine intentaba corregir. En el No. 25 de la revista francesa L’Arc de 1964 escribe Lotte Eisner así: “Hay que prevenirse de un cierto peligro, consistente en

considerar cualquier film alemán de los años veinte como un film expresionista. No es en absoluto así. Muchos fervorosos amantes del cine, sobre todo en Francia, han supuesto que en el subtítulo de mi libro 'La pantalla diabólica. Influencia de Max Reinhardt y del expresionismo', aparecen dos conceptos referidos a un único y mismo tema. Y sin embargo, en un artículo "Advertencia y aclaración" sobre el movimiento expresionista publicado en el primer número de 'Cinema 55', había intentado aclarar este malentendido".

Quizá ya era tarde por aquellos años, más si se tiene en cuenta que después de la segunda guerra Siegfried Kracauer en su libro "De Caligari a Hitler", había reducido todo aquel inmenso cine mudo a una simple "procesión de tiranos" que prepararon la llegada de Hitler al poder. Así por mucho tiempo la abundante prosa grandilocuente y proselitista de postguerra en Kracauer, o la nacionalista y tortuosa de Lotte Eisner, opacaron y desdibujaron a este cine, que sólo en los últimos años empieza a emerger de nuevo y a ser considerado más en detalle y en su justo valor, sin tener que recurrir al cedazo ideológico del uno o a las extrañas mutaciones del espíritu germano que relata la otra y en ambos casos, con puntos de vista muy lejanos al análisis cinematográfico.

Principales períodos

De la extensa producción fílmica de estos años, son varios los períodos o etapas que se pueden apreciar. Algunas por sus características de estilo y lenguaje fílmico, otras por su temática o por nuevas estructuraciones de tipo dramático, sin por ello suponer que todo este inmenso material responde necesariamente a tal o cual etapa, o tiene que ser rotulado con un rasgo sobresaliente para enmarcarlo en alguna clasificación. Tampoco supone que cronológicamente todo lo que se realiza en los años que abarcan tal o cual estilo pertenezcan al mismo, muy por el contrario, con esta abigarrada producción es fácil entender que muchas películas correspondían a un simple interés comercial, otras unían rasgos típicos de varios estilos y otras más, se desarrollaban por sí solas y no responden por tanto a ninguna clasificación. Dentro de estas consideraciones es como se puede apreciar aquella amplitud fílmica y esbozar someramente a simple título nominal, no rígido ni férreo, las principales características de algunos períodos que comprenden lo más destacado de aquellos trabajos.

Los períodos señalados a continuación son los correspondientes a películas realizadas directamente por su industria fílmica y orientada a un ingreso taquillero, lo que no niega la existencia de un cine alejado de estos intereses y eminentemente experimental. El cine de avantgarde de los años veinte en Alemania, conoció obras de gran talento, bajo concepciones

completamente distintas a las que se efectuaban en los grandes estudios. Artistas como Ruttmann, Richter, Eggeling, Fischinger y otros más, dejaron toda una obra rica en valores fílmicos y en aportes que otros desarrollarían con otros fines. Fue un trabajo que desde aquellos años es poco conocido del gran público y que sólo es joya de cinematecas. Imposible de dilucidar aquí esta vanguardia por razones de espacio, por tanto elaborándose la simple reseña que da cuenta de su existencia, inicialmente llamado “cine absoluto” y posteriormente denominado “cine de avant-garde”.

El expresionismo

“El gabinete del Dr. Caligari” es por excelencia el trabajo más representativo de este estilo, demasiado novedoso para aquel entonces. La decoración fuera de lo normal, con sus sesgos y contrastes, realizados en telones pintados es uno de sus elementos básicos y más llamativos. Las puertas, los pasillos, los salones o la feria ambulante donde el Dr. Caligari muestra los poderes sobrenaturales del sonámbulo Cesare, no respondían a una dimensión natural tal y como hasta ahora se acostumbraba. Además la penumbra constante que se mantiene en todo el film, creaba una atmósfera muy especial y sobrecogedora para ambientar el relato mismo y el maquillaje, excesivamente recargado en los maléficos Caligari y Cesare, eran a su vez otro elemento de innovación.

Son estos los tres elementos básicos y constitutivos en un todo que definen los rasgos de esta vía de experimentación que como tal, pocos adeptos ganó a nivel de continuadores en el cine mudo alemán. Robert Wiene el director de esta película, intentó continuar este estilo en dos películas posteriores “Genuine” y “Raskolnikov”, esta última basada en “Crimen y castigo” de Dostoievski, pero fueron rotundos fracasos que lo hicieron alejarse de esta corriente. Otro director proveniente del teatro como muchos, Karl Heinz Martin realizó “Del amanecer hasta la medianoche”, trabajo aún más radical que “Caligari” en cuanto decoración, penumbra, maquillaje y vestuario de los actores, partiendo de la pieza teatral homónima del dramaturgo expresionista Georg Kaiser, tratando con ello de introducir en aquel cine otro sentido de drama y su efecto en cuanto la forma de narración.

Si “Caligari” es todo un mito, “Del amanecer hasta la medianoche” viene con los años desarrollando su propio mito entre especialistas e historiadores del cine. La película no encontró público ni distribución en su época y muy pocos la vieron en sesión privada. Se dio luego por perdida, de hecho Kracauer nunca la menciona pues no la conoció, Lotte Eisner hace un breve comentario de ella en un párrafo de su libro, casi que transcribiendo lo que Rudolf Kurtz que si la vio, dejó en su libro “Expresionismo y cine” y un Georges Sadoul tampoco la cita. Apareció 40 años después en el Japón y sólo hasta 1963 fue estrenada en Alemania, donde la crítica en forma

unánime llamaba la atención sobre su radicalidad en el sentido de profundizar todos los elementos típicos del expresionismo.

Aún más sobre “Del amanecer hasta la medianoche”, pues parece que la película espera por mayores acontecimientos a la vuelta de más de ochenta años de su realización. Investigaciones del Museo de cine de Frankfurt, indican que en realidad esta película se realizó primero que “Caligari”; de ser esto así es fácil imaginar que de hecho habría que volver a reconsiderar demasiadas, pero demasiadas cosas que se han escrito y analizado sobre el expresionismo y “Caligari”, sobre la historia del cine alemán, pues todo el inmenso andamiaje que se ha construido sobre esta base, parece que es falsa.

Independiente de estas investigaciones, queda lo que en conjunto fue en realidad el llamado expresionismo, período muy corto, pero con rasgos muy bien definidos. “La imagen fílmica tiene que hacerse gráfica” dijo Hermann Warm uno de los escenógrafos de “Caligari” y en esta frase queda muy bien resumida la intención de aquellos pocos que optaron por este intento de experimentación. Una grafía decorativa, una penumbra que en “Del amanecer hasta la medianoche” es un fondo negro permanente y además realizado sin necesidad de entretítulos, anunciando otras películas que más tarde se realizarían sin diálogos, con sólo el valor de la imagen, como el que se desarrollaría principalmente con el llamado Kammerspielfilm.

Que por estos mismos años otras películas de pronto introdujeran pequeños apartes del llamado expresionismo, es fácil de suponer, pero nunca con los ingredientes plenos que lo caracterizaron nítidamente. Se les observa en otras películas sólo a nivel del decorado en aislados momentos, que no las hace partícipes del género. Se lo puede apreciar en "Torguss", con guión de Carl Mayer y que ya anuncia la nueva corriente del Kammerspielfilm, allí la escalera donde transcurren hechos importantes del film presenta los típicos sesgos del expresionismo; también la habitación en la que se encierra a la protagonista, presenta levemente sus paredes pintadas de esta forma y así, en otras películas más, pero solo a nivel de decorado se dan estas "influencias", si así se puede denominar a estos aislados casos. Pero nunca se volvió a ver el fondo negro o penumbra, ni la decoración no natural (excepción de una parte de "El gabinete de las figuras de cera" de Leni), como tampoco el maquillaje tan típico del expresionismo; mucho menos el intento de hacer gráfica la imagen fílmica, según como entendieron este concepto sus realizadores. Sirvió sólo para bautizar al todo por una de sus partes, que sin lugar a dudas es una de las más interesantes en materia de experimentación y vanguardia.

El kammerspielfilm

Término de difícil traducción y que por lo general los mismos manuales de cine prefieren dejar sin traducir. El concepto proviene del teatro, de Max Reinhardt que tanta influencia tuvo en el medio fílmico, quien instituyó el término cuando quiso hacer un teatro de cámara, es decir, representaciones para grupos reducidos que pudieran observar hasta los más mínimos detalles que sucedían en el escenario. Trasladado el concepto al cine, se puede traducir como un cine en espacios reducidos, de un tipo de películas rodadas en estudio que no ocupara grandes dimensiones en cuanto al enfoque requerido, pero esto solo atañe a su posible traducción, ya que evidentemente son otros los rasgos característicos del Kammerspielfilm, uno de los movimientos más importantes junto al expresionismo del cine mudo alemán.

Una figura central se destaca en este género, es su creador el talentoso guionista Carl Mayer. Si bien había trabajado con Robert Wiene para “Caligari” y “Genuine”, el expresionismo no era su estilo, buscaba otros rumbos a su creatividad y pronto los encontró, desarrollando esta corriente, de la cual sus principales obras fueron escritas por él: “Añicos”, “Escalera de servicio”, “Sylvester” y “El último hombre”. Dramas de tipo naturalista, siempre relacionados con sectores sociales de trabajadores, con

decoraciones sencillas y austeras, que tenían en común una particular unidad de acción, tiempo y lugar.

Mayer era un conocedor a fondo del valor visual de la imagen y de hecho, en sus guiones se encontraban detalladamente especificaciones del tipo de plano y ángulo que él suponía era el más adecuado. Así en estas películas del Kammerspielfilm se encuentra un especial trabajo de primeros planos a los rostros, que en los comienzos de los años veinte significaba toda una novedad y muy lentamente se fueron generalizando a las demás películas. Igualmente, sabía de la importancia para el desarrollo dramático que tenía la “cámara desencadenada” y que en “El último hombre” alcanzó puntos insuperables.

Así con estas ideas sobre lograr una mayor fluidez y continuidad de la imagen, el otro aspecto sobresaliente del Kammerspielfilm y bastante inusual por aquellos años, era la supresión de los entretítulos al mínimo, dejando que todo se expresara por la plástica de la imagen lograda, para la cual había que tener una claridad y talento bastante notorios. Otro punto que aunque se encuentra en otros directores como Lang, Pabst y Dupont y con el tiempo se extendió a todo el cine, era la importancia dada a los objetos enfocados en primer plano y este realce, este conferirle identidad casi de protagonistas desarrolló aún más la idea visual que tuvo este género (Al respecto años después Walter Benjamín en su escrito “El arte en la

época de su reproductividad técnica”, un profundo y crítico estudio sobre el cine, no logra entender y le resulta caro a sus ideas que los objetos adquieran en el cine un valor igual o casi idéntico al de un protagonista más).

Los temas tratados con estos trabajos del Kammerspielfilm, referidos a dramas de tipo individual pero ya con un marcado acento social, pues transcurrían entre trabajadores de bajos ingresos –retirándose de tanto ambiente principesco y de grandes hombres de negocios que habían poblado las pantallas alemanas-. Dejarían una clara influencia en otros directores y guionistas, que intentarían observar y plasmar en el celuloide la vida de los estratos menos favorecidos económicamente, primero entre burdeles, delincuentes y mendigos, conocido este tipo de cine con el nombre de “Cine de la Calle” y luego, como registro casi documental o con criterios ideo-políticos llamados “Nueva objetividad” y “Cine proletario”.

Cine de la calle (Strassenfilme)

El término acuñado por Kracauer, sirve más para identificar una temática similar de algunas películas, que un posible estilo o características fílmicas propias. Son obras centradas principalmente en retratar un bajo mundo con algo de nostalgia y compasión por quienes allí se desenvuelven. Si bien por lo general sus protagonistas son las prostitutas con sus “protectores” y otros

individuos del medio, siempre están contrastados con personajes de capas sociales más altas que visitan estos lugares prohibidos. Una obra temprana de esta temática es “La calle” de Karl Grune de 1923, pues el género se consolida a partir de 1925 con Pabst en “El callejón infeliz” célebre por la actuación de Greta Garbo; otra película típica y muy representativa de estas historias es “Tragedia de prostitutas” realizada en 1927.

Con este tipo de films y para la época, resulta fácil observar los cambios registrados. Los posibles decorados “expresionistas” han desaparecido completamente, la ambientación de hecho trata de ser lo más auténtica posible. La iluminación tiene connotaciones muy diferentes y los típicos claroscuros de antes, ahora sólo se presentan en los casos necesarios para recrear la sordidez del medio. Lo más llamativo en estos trabajos es el ya manifiesto uso de la cámara a nivel de diversos planos; ya no existe aquella cámara en un punto que abarque todo el espacio donde corre la acción, es una lente que acude a planos más cercanos, más intimistas para el contenido del film y además, incorporando en algo lo que otros adelantados habían ya creado, como modestos travellings, picadas y contrapicadas de la cámara.

Este “Cine de la calle” con su temática abriría las puertas para otros trabajos con otros criterios, en la mayoría de los casos de tipo comercial. El centro de estos films al ser una prostituta, su mundo, su actividad, claro está

siempre sugerido y esta sugestión, acompañada de un cine más ágil y variado con los planos y enfoques, dejaba entrever nuevas cintas donde el gancho comercial recaía indudablemente en la sensualidad que la lente pudiera captar de una mujer. Aquellas mujeres “vamp” de post-guerra, atiborradas de maquillaje y entornando los ojos al mejor estilo de las divas italianas, estaban en completo desuso para fines de década de los veinte. Se abría paso otro tipo de mujer fatal dentro de este cine más moderno, que en 1928 Pabst llevaría con Louise Brooks en “La caja de Pandora”, que encontraría su punto más culminante ya con el uso del sonoro en “El ángel azul” a este llamado “Cine de la calle” (Aunque en “La caja de Pandora” hay escaleras y en “El ángel azul” juegos de luces e interesantes claroscuros para reforzar el drama, por tanto Lotte Eisner los reclamará como “expresionistas”).

Cine proletario

“Nueva objetividad” o “nuevo realismo” es el término con que se designan algunos trabajos del final del período del cine mudo, trabajos documentales y otros entre ficción-documental como el de Robert Siodmak “Hombres en domingo”. Al lado de este estilo, aparece por los mismos años el denominado “Cine proletario”, que como su nombre lo indica y retomando los temas de Kammerspielfilm y del “Cine de calle”, son dramas alusivos a los trabajadores, descritos con directas connotaciones ideopolíticas, donde

lo socialistas y comunistas de aquella época llegaron a fundar su propia empresa la “Prometeo”.

Inicialmente creada la “Prometeo” para distribuir cine ruso (así en 1925 se conoció en Alemania “El acorazado Potemkin”, que al año siguiente el alto mando del ejército alemán quiso prohibir), como empresa comercial resultó todo un fracaso e intentaron sobrevivir como productora. Su más típica realización fue “El viaje de la madre Krause a la felicidad”. Con otros medios privados y con diversos auxilios, otras personas realizaron también este tipo de cine, que conoció valiosos trabajos en el sentido fílmico como el de Carl Junghans “Así es la vida” de gran riqueza visual, claramente inspirado en Mayer y hecho sin necesidad de entretítulos. Entre documentos de valor fílmico y proselitista, este tipo de cine, iniciado a finales del cine mudo, continuaría a través del sonoro, donde su punto final fue con “Kuhle Wampe” con un guión abiertamente agitacional de Bertolt Brecht, bajo la creativa dirección del búlgaro Slatan Dudow. Este género culminaría en 1933 con la nueva situación política alemana; el cine se entregaba a los nazis y ya tres años antes la imagen se había entregado al micrófono, el nuevo rey de la pantalla, sepultando todo el valor fílmico de aquella página de oro del cine universal llamada cine mudo alemán.