

Eisner, Lotte

La pantalla diabólica : panorama del cine clásico alemán. - 1ª ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : El cuenco de plata, 2013.
224 pgs. il. - 21x14 cm. - (Extraterritorial / cine)

Título original: *L'écran démoniaque: influence de Max Reinhardt
et de l'expressionisme*

Traducción: Luis F. Coco y Edgar Stanko.

ISBN: 978-987-1772-68-1

1. Crítica Cinematográfica. I. Coco, Luis F., trad. II. Stanko, Edgar,
trad. III. Título
CDD 791.430 9

© 1952, Lotte Eisner

© 2013, El cuenco de plata

El cuenco de plata SRL

Director: Edgardo Russo

Diseño y producción: Pablo Hernández

Av. Rivadavia 1559 3° A

(1033) Ciudad de Buenos Aires

www.elcuencodeplata.com.ar

Esta obra se publica al amparo del artículo 6° de la ley 11.723.
Se hace reserva.

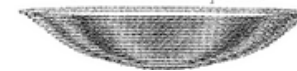
Hecho el depósito que indica la ley 11.723.
Impreso en julio de 2013.

Lotte Eisner

La pantalla diabólica

*Panorama del cine clásico alemán
Influencia de Max Reinhart y el expresionismo*

el cuenco de plata



II

GÉNESIS DEL FILM EXPRESIONISTA

“Hablemos de *Caligari*. El film se impone por su ritmo. Lento en un principio, voluntariamente moroso, trata de enervar la atención. Luego, cuando empiezan a girar las ondas dentadas de la Kermesse, la acción da un salto, se activa, se precipita y no nos deja hasta la palabra ‘fin’, aguda como una bofetada.”

LOUIS DELLUC, “Cinéa”, 1922.



*LA CASA SIN PUERTAS NI VENTANAS (1914).
EL GABINETE DEL DR. CALIGARI (1919).*

Es evidente que la inclinación hacia los contrastes violentos que la literatura expresionista ha traducido en fórmulas talladas a golpes de hacha, así como la nostalgia del claroscuro y de las sombras, innata en los alemanes, han encontrado en el arte cinematográfico su forma ideal de expresión. Las visiones incubadas por un estado de alma enrarecido y turbio, no podrían hallar una forma de evocación más adecuada –al mismo tiempo concreta e irreal.

Sólo unos pocos recordarán que *El gabinete del Dr. Caligari* no es el primer film entre las muestras expresionistas. Había sido precedido, en 1914, por *La casa sin puertas ni ventanas*, realizada en Alemania por el director danés Stellan Rye. El hecho es poco conocido, y esta obra precursora llegó a caer de tal modo en el olvido a partir de 1922, que en “Cinéa”, la famosa revista de Louis Delluc, un crítico se refiere al “caligarismo” de esa película que, en efecto, recién se estrenó en Francia después del éxito que significó el film de Robert Wiene.

El expresionismo de *Caligari* es, por lo demás, mucho más completo, ya que en *La casa sin puertas ni ventanas* los contornos de la arquitectura apenas habían sido deformados. Recordemos esa vivienda herméticamente cerrada; no es en suma otra cosa que una iglesia escandinava de madera, abigarrada, al igual que su cerca de extravagantes zigzags.

Se alza en un ámbito natural, sobre una llanura sin misterios donde un árbol esbelto constituye la sobria réplica de un torreón. *Caligari*, en consecuencia, sigue siendo la película expresionista por excelencia. Si se deseara encontrar antecedentes estilísticos, sería justo hacer referencia a un curioso film en episodios rodado en 1916: *Homunculus*, de Otto Rippert.

La realización de *Caligari* se caracterizó por incidentes que posteriormente fueron relatados de manera diferente por los responsables de esta obra arquetípica. Gracias a las explicaciones de uno de los autores del guión, que Kracauer apunta en *De Caligari a Hitler*, se sabe que el marco en que transcurre el drama fue modificado apresuradamente, a pesar de la oposición de sus dos autores. La acción fue alterada y reducida finalmente a las alucinaciones de un demente. Contrariamente a eso, Carl Mayer y Hans Janowitz se habían propuesto encarnar en el Dr. Caligari, director de un asilo de alienados y bufón de feria, el absurdo de una autoridad represiva.

Erich Pommer, productor de *Caligari*, manifiesta que los autores sometieron a su consideración el argumento y le comunicaron la intención de solicitar los decorados a Alfred Kubin, dibujante y grabador visionario cuyas obras demoníacas parecen surgir de un caótico claroscuro. Realmente, el *Caligari* de Kubin hubiese estado plagado de visiones goyescas, y el cine mudo alemán, sin necesidad de hacer el rodeo erizado de obstáculos que conduce a la abstracción, podría haber logrado de inmediato la atmósfera tenebrosa y alucinante que le es propia. Porque Kubin, oriundo de Praga al igual que Janowitz, conocía bien los horrores de esa misteriosa ciudad, donde el medioevo vivía en las callejuelas tortuosas del gueto. En notas autobiográficas que aparecieron en 1922, relata sus vagabundeos por calles sombrías, presa de una fuerza oscura y maléfica que lo impulsaba a evocar lugares y paisajes extraños, situacio-

nes terroríficas o grotescas. Al entrar a un pequeño salón de té, todo le parece insólito y las muchachas que sirven se le antojan muñecas de cera movidas por no se sabe qué mecanismo singular. Tiene la impresión de haber sorprendido a los pocos clientes sentados frente a sus mesas, completamente irreales, semejantes a sombras que tramaran satánicas conspiraciones. El fondo del salón, adornado por un piano mecánico, le parece sospechoso, una especie de trampa. ¿No habrá detrás de ese piano un antro sangriento hundido en el claroscuro? (Y no podemos sino lamentar que no se haya encomendado a Kubin la realización de los decorados.)

Pommer, hombre práctico y realista, afirma que mientras Mayer y Janowitz le “hablaban de arte”, él analizaba el argumento desde un punto de vista distinto. “Ellos tenían a la experimentación –escribe en 1947– y yo sólo pensaba en realizar una producción no demasiado costosa”. La ejecución de los decorados en tela pintada representaba un gran ahorro desde todo punto de vista, frente a escenarios de cartón piedra u otro material semejante, y facilitaba considerablemente la producción del film en una época en que tanto el dinero como la materia prima eran escasos. Por otra parte, Alemania sufría todavía el contragolpe de una revolución abortada y la situación económica era tan inestable como el estado de ánimo, lo cual creaba una atmósfera propicia para las exploraciones en materia de estilo y los experimentos audaces. Robert Wiene reclamó posteriormente en Londres la paternidad absoluta de la concepción expresionista de la película, mientras que los escenógrafos Herman Warm y Walter Reihrig (elegidos por Pommer en lugar de Kubin) nunca ocultaron haber sido ellos quienes impusieron, de común acuerdo con el diseñador del vestuario Walter Reimann, sus ideas de vanguardia a un Robert Wiene un tanto indeciso.

No es por el placer de relatar anécdotas que exponemos aquí los incidentes acaecidos durante la realización de *Caligari*, sino porque consideramos que en ellos se pone en evidencia uno de los principios del cine alemán: el papel esencial desempeñado por el guionista y el equipo técnico. Por las mismas razones, el cine alemán de la época muda ignora —con excepción del film abstracto— una vanguardia que pueda considerarse tal, como sucedió en Francia. En Alemania, la industria se hizo cargo inmediatamente de los elementos artísticos, convencidos de que, a la larga y fatalmente, las películas habrían de rendir beneficios económicos.

La escenografía de *Caligari*, a la que a menudo se le reprocha ser demasiado chata, ofrece empero cierta profundidad brindada por perspectivas voluntariamente falseadas y callejones al sesgo que se entrecortan en ángulos imprevistos; otras veces esta profundidad está dada por un telón de fondo que representa la prolongación de esas callejuelas mediante líneas onduladas. Es una plástica sin duda arriesgada, reforzada aún más por los cubos inclinados de las casas destartadas. Sobre una vaga extensión de rutas oblicuas, las líneas curvas o rectas convergen hacia el fondo: un muro que recorre la silueta del sonámbulo, Cesare, la cresta delgada del techo sobre la cual se arroja con su presa a cuestras, los senderos abruptos que escala en su huida.

Pero esas curvas, esas líneas que escapan al sesgo, tienen en sí mismas, como señala Rudolf Kurtz en *Expresionismo y cine*, una significación netamente metafísica, ya que la línea oblicua ejerce sobre el espectador un efecto muy diferente del de la línea recta, y las curvas inesperadas provocan una reacción psíquica de un orden totalmente distinto a las líneas de corte armonioso. Los ascensos bruscos, las pendientes escarpadas, provocan respuestas que difieren totalmente de las que suscita una arquitectura rica en transiciones. Lo que interesa aquí es generar inquietud y terror. La

diversidad de planos, por lo tanto, se convierte en una preocupación secundaria.

En *Caligari* la interpretación expresionista ha logrado evocar con rara exactitud la “fisonomía oculta” de una pequeña ciudad medieval de callejuelas tortuosas y sombrías, pasadizos estrechos entre construcciones descascaradas cuyas fachadas inclinadas no dejan ingresar la luz del día. Las puertas cuneiformes de pesadas sombras y las oblicuas ventanas de marcos deformados por el uso parecen roer las paredes. Ante la extraña exaltación que se cierne sobre el sintético decorado de *Caligari*, recordamos una declaración de Edschmid: “El expresionismo evoluciona en perpetua excitación”. Esas casas o ese pozo esbozado apenas en el ángulo de un callejón, parecen vibrar con una extraordinaria vida interior. “El carácter antediluviano de los utensilios despierta”, dice Kurtz. Nos encontramos ante el patetismo inquietante que origina, según Worringer, la animación de lo inorgánico.

Esta impresión no emana solamente del extraño don que poseen los alemanes —habitados a las leyendas primitivas— de animar los objetos. En la sintaxis de su lengua los objetos tienen una vida activa, completa; para hablar de ellos se sirven de los mismos adjetivos y verbos que emplean para los seres vivos, les otorgan las mismas cualidades; por eso actúan y reaccionan de la misma forma. Mucho antes del expresionismo, este antropomorfismo fue utilizado a ultranza. En 1879, el escritor Friedrich Vischer habla seriamente en su novela *Auch Eimer* de la “perfidia del objeto”, que espía con goce maligno nuestros vanos esfuerzos por dominarlo. Bajo esta misma luz aparecen los objetos embrujados del obsesionado universo de Hoffmann (el objeto animado será siempre una obsesión del narcisismo alemán). Dentro de la fraseología del expresionismo, la encarnación del objeto se amplía; la metáfora se expande mezclando individuos y objetos.

La calle resulta a menudo diabólica para los autores de lengua alemana; en *El Golem*, de Gustav Meyrink, las casas del gueto de Praga que proliferan al azar como mala hierba, parecen dotadas de una vida perversa y hostil “cuando la bruma de los atardeceres de otoño se estanca en las calles y oculta su mímica apenas perceptible”. Tienen la facultad de privarse durante el día de la vida y las emociones que prestan a sus habitantes, enigmáticas criaturas que deambulan débilmente animadas por una invisible corriente magnética. Pero durante la noche, las casas reclaman a esos habitantes irreales su vida con interés usurario; se yerguen con facciones sardónicas, llenas de indecible maldad. Las puertas se transforman en fauces entreabiertas y gargantas capaces de lanzar estridentes gritos.

“La fuerza dinámica de los objetos –declara Kurtz– clama su exigencia de seres vivos.” Eso explica la obsesión que impregna el hechizante decorado de *Caligari*.

La deformación de los objetos, esencial en el arte expresionista, ¿está provocado por variaciones luminosas y efluvios atmosféricos, o bien por los imponderables de la distancia? No debe subestimarse el poder de abstracción ligado a la visión expresionista. Mediante una deformación selectiva y creadora, como nos enseña Georg Marzynski en *Método del Expresionismo* (1921), el artista dispone de medios que le permiten representar la complejidad psíquica: al vincularla a un complejo óptico, puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su “alma”. Los expresionistas sólo recurren a imágenes sedimentadas en la memoria, y es así como llegan a esos muros oblicuos carentes de toda realidad estática. Una de las características de las “imágenes imaginadas” es representar los objetos en escorzo, vistos desde lo alto, captados por una cámara que se precipita sobre ellos; este punto de vista facilita una representación precisa del conjunto, y

con ello puede evitarse en gran parte el entrecruzamiento de las líneas.

Tampoco debemos olvidar que los alemanes son aficionados a las visiones producidas por espejos deformantes. Los escritores románticos ya habían esbozado algunas alteraciones de las formas. Un héroe de Ludwig Tieck, por ejemplo, William Lovell, describe su impresión de un universo flotante e impreciso: “Las calles se me aparecían entonces como hileras de casas contrahechas, con sus habitantes dementes representando el papel de seres humanos...”. Las calles de las que hablan Kubin o Meyrink, las de los decorados de *Caligari*, ¿no hacen un eco perfecto a esta frase?

En la visión de un calabozo, donde los rasgos negros de ángulos y aristas se proyectan hacia arriba, la abstracción extrema y la total deformación del decorado de *Caligari* logran su punto culminante. El efecto de opresión aumenta por la prolongación de las líneas hacia la tierra, apuntando sus flechas en dirección al lugar en que está acurrucado el prisionero, cargado de cadenas. En este infierno, el recortado rombo de una ventana inalcanzable parece una burla. Los escenógrafos de *Caligari* lograron allí dar una idea absoluta de la cárcel, en su “expresión más expresiva”.

Herman Warm, uno de los escenógrafos, declara: “Es preciso que la imagen cinematográfica se convierta en grabado”. Pero el famoso claroscuro del cine alemán no nació de esta única premisa. *Homunculus* prueba claramente que su realizador ya había captado el efecto que puede extraerse de los contrastes entre blanco y negro.

El decorado es lo que impone a los actores una acción estilizada. Werner Krauss en el papel del demoníaco Dr. Caligari, y Conrad Veidt en el del siniestro sonámbulo, se adaptan perfectamente a él por la concentración del juego escénico y por sus fisonomías. Mediante una reducción de los gestos y la mímica, consiguen movimientos casi lineales

que —a despecho de algunas curvas insidiosas— resultan tan bruscos como los truncados ángulos del decorado; por otra parte, sus evoluciones nunca sobrepasan los límites de cierto plano geométrico.

Krauss y Veidt, afirma Kurtz, dan a su accionar una intensidad acorde con la concepción metafísica del decorado. Con el fin de llegar a “una síntesis dinámica de su ser”, han suprimido deliberadamente todas las articulaciones intermedias.

Apuntemos que los personajes de *Caligari* y *Cesare* resultan perfectamente adecuados a la concepción expresionista: el sonámbulo arrancado de su ambiente cotidiano, privado de toda individualidad, criatura abstracta que mata sin motivo ni lógica. Mientras que su amo, el misterioso Dr. Caligari, sin la menor sombra de escrúpulos, actúa con esa insensibilidad extra humana, ese desafío a la moral corriente que exaltan los expresionistas.

Si bien *Caligari* no hizo escuela en el sentido exacto de la palabra, por cierto que los cineastas alemanes acusaron su influencia. Al año siguiente, el mismo Wiene intentó una continuación del “caligarismo” con su película *Genuine*. Eligió como argumentista a Carl Mayer, que desde sus comienzos había revelado una particular comprensión del cine. Este escritor que no escribió ninguna novela, estaba dotado de un extraordinario poder visual: concebía de inmediato una acción en imágenes, como un guión. Pero ni siquiera el ritmo que confería a cada una de sus obras impidió que *Genuine* resultara un fracaso. Sobre una ambientación confusa, del tipo del papel pintado “moderno” concebido por el espíritu artesanal de Munich, realizada por el pintor Cesar Klein, se movían actores sin mayor relieve y sin lograr destacarse en sus actitudes naturalistas.

Wiene advirtió la carencia plástica de *Genuine*, y para rodar *Raskolnikoff* contrató a un arquitecto calificado,

Andrei Andreiev. Gracias a él, la película tiene algunos planos donde decorados y personajes parecen surgir verdaderamente del universo de Dostoievsky e interactuar unos con otros, animados por una especie de alucinación mutua. La caja de la escalera, con sus zócalos carcomidos donde faltan barrotes y cuyos peldaños se pueblan de fantasmas, hace presentir ya la escalera invadida de sombras desfleadas por la que ascenderá Lulú en la película de Pabst, arrastrando consigo a Jack el Destripador hacia su destino común.

Del alba a la medianoche, realizada por el director teatral Karl Heinz Martín, dejó advertir una concepción más artificiosa: todos los decorados e incluso los rostros y las ropas de los protagonistas habían sido estriados con líneas o realzados con manchas blancas u oscuras que representaban luces y sombras. Pero en lugar de reforzar el volumen de las formas, el artificio sólo sirvió para desdibujar los contornos. En *Torgus*, película de Hans Kobe, el expresionismo se limita a los adornos, y los contornos naturales han sido respetados; los muebles, sin embargo, fueron estriados de la misma forma, con el objetivo de destruir las relaciones normales que los objetos guardan entre sí. Allí se distingue claramente esta disonancia que caracteriza a muchas películas expresionistas —con excepción de *Caligari*, más unificada que las otras—, disonancia inevitable cuando se trata de crear una atmósfera en la que es necesario dar relieve a elementos casi impresionistas y donde el intento de abstracción se limita a una estilización del decorado. En *Torgus*, la ornamentación mural expresionista de un salón de hostería parece borrarse bajo los detellos y reflejos de una araña.

En *Caligari* la distorsión se justificaba, teniendo en cuenta que las imágenes representaban la visión de un loco; en *Del alba a la medianoche* el punto de vista es diferente: vemos objetos y personas tal como los concibe el cajero arrancado al azar de su honesto mundo cotidiano, que se ve arrastra-

do por sus turbios deseos. En consecuencia, las formas que adquieren para él importancia se tornan gigantescas, y de acuerdo con los preceptos del expresionismo se liberan de toda relación y proporciones lógicas. Otros objetos, aquellos que no tienen significación para su psique, se esfuman o empequeñecen hasta la mínima expresión.

Nos encontramos aquí frente al secreto de los efectos fantásticos de muchas películas alemanas; lo volvemos a encontrar en el torbellino de imágenes de *Fantasma* de Murnau y en las visiones de la multitud captadas por los ojos de un acróbata en *Variété* de Dupont. Allí reside asimismo el poder de un film como *Narcosis* (1929), de Alfred Abel: los espectadores ven las imágenes surgidas del subconsciente de la joven que hemos visto sobre la mesa de operaciones. Este será en cierto modo el procedimiento utilizado por Erno Metzner en *Ataque* (1928), donde las ensoñaciones de un hombre que ha sido golpeado por un vagabundo se reflejan con la ayuda de espejos cóncavos o convexos.

Pero hay especialmente un film en que el director traspoló las experiencias del expresionismo a los procedimientos tradicionales: *Secretos de un alma*, de Pabst. Algunos planos que reproducen los sueños del resentido personaje, jamás habrían podido filmarse sin el antecedente expresionista. Es en ese estilo donde Pabst descubrió los medios de dar relieve luminoso e irreal a objetos y personajes, deformar la perspectiva arquitectónica y falsear las proporciones relativas de los elementos.

III

MAGIA DE LA LUZ. LA PENUMBRA

“La doble iluminación es sin duda una violencia, y se me dirá que está en contra de la naturaleza; pero si está en contra de la naturaleza, yo agrego de inmediato que es superior a la naturaleza; digo que es un golpe osado del maestro, con el que demuestra genialmente que el arte no está sometido del todo a las necesidades impuestas por la naturaleza, sino que tiene sus propias leyes.”

Goethe, durante una discusión acerca de un paisaje de Rubens en el que se distinguen dos formas diferentes de iluminación. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*, 1827.