

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



OCTUBRE 2019

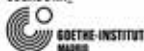
**NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS
(JOYAS DEL CINE MUDO XII):**

**WEIMAR, LA REPÚBLICA
DEL DOCTOR CALIGARI
(1919-2019)**

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

COLABORA,



EN
CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

tares
 A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos
 ra con un apa-
 R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquias a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Píe ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta, agradecimie modo espec

Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2018-2019, cumplimos 66 (70) años.

OCTUBRE 2019

**NO NECESITABAN PALABRAS,
TENÍAN ROSTROS (JOYAS DEL CINE MUDO XII):
WEIMAR, LA REPÚBLICA DEL DOCTOR CALIGARI
(1919-2019)**

Martes 8 / Tuesday 8th 21 h.

NERVIOS (1919) Robert Reinert [110 min.]
(*NERVES*)

Intertítulos en español / Spanish intertitles

Viernes 11 / Friday 11th 21 h.

EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI

(1919) Robert Wiene [77 min.]
(*DAS KABINETT DER DOKTOR CALIGARI*)

*Intertítulos en alemán subtítulos en español /
German intertitles with spanish subtitles*

LA CAÍDA DE LA CASA USHER

(1926-1928) James Sibley Watson Jr. & Melville Webber
[13 min.] (*THE FALL OF THE HOUSE OF USHER*)

*Intertítulos en inglés subtítulos en español /
English intertitles with spanish subtitles*

EL CORAZÓN DELATOR (1928) Charles Klein
[24 min.] (*THE TELLTALE HEART*)

*Intertítulos en inglés subtítulos en español /
English intertitles with spanish subtitles*

Martes 15 / Tuesday 15th 21 h.

DE LA MAÑANA A LA MEDIANOCHE

(1920) Karl Heinz Martin [72 min.]
(*VON MORGENS BIS MITTERNACHTS*)

Intertítulos en español / Spanish intertitles

**CON MÚSICA EN DIRECTO COMPUESTA E INTERPRETADA
POR JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ**

Viernes 18 / Friday 18th 21 h.

El cine de animación de Walther Ruttmann

The animation cinema of Walther Ruttmann [50 min.]

Intertítulos en alemán subtítulos en español /

German intertitles with spanish subtitles

OPUS I (1921) (*LICHTSPIEL OPUS I*)

OPUS II (1921) (*OPUS II*)

EL CAMPEÓN (1922) (*DER SIEGER*)

OCTOBER 2019

*NO VOICES REQUIRED, JUST FACES
(SILENT MOVIES MILESTONES XII):
WEIMAR, THE REPUBLIC OF THE
DOCTOR CALIGARI (1919-2019)*

EL MILAGRO (1922) (DAS WUNDER)

OPUS III (1924) (OPUS III)

OPUS IV (1925) (OPUS IV)

EL PARAISO RECUPERADO

(1925) (DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES)

EL JUEGO DE LAS ONDAS (1926) (SPIEL DER WELLEN)

EL ASCENSO (1926) (DER AUFSTIEG)

AHÍ, DONDE EL RHIN...(1927) (DORT, WO DER RHEIN...)

+

BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD

(1927) Walther Ruttmann [55 min]

(BERLIN, DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT)

Martes 22 / Tuesday 22nd

21 h.

EL DOCTOR MABUSE, 1ª parte:

EL GRAN JUGADOR (1922) Fritz Lang [154 min.]

(DR. MABUSE: DER SPIELER, EIN GUILD DER ZEIT)

Intertítulos en alemán subtítulos en español /

German intertitles with spanish subtitles

Viernes 25 / Friday 25th

21 h.

EL DOCTOR MABUSE, 2ª parte: INFIERNO

(1922) Fritz Lang [115 min.] (DR. MABUSE: INFIERNO, EIN SPEIL
UM MENSCHEN UNSERER ZEIT)

Intertítulos en alemán subtítulos en español /

German intertitles with spanish subtitles

Martes 29 / Tuesday 29th

21 h.

GENTE EN DOMINGO

(1929) Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Fred Zinnemann y Billy Wilder
[73 min.]

(MENSCHEN AM SOMTAG)

Intertítulos en español / Spanish intertitles

Todas las proyecciones en

la SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo

Free admission up to full room



“Aun cuando la dureza de la posguerra había provocado una tensión social en aumento, el mundo que Matthias habitaba apenas acusaba ese desgarró. Rara vez había tenido que batirse en refriegas políticas y era poco diestro en esas pependencias.

- Olvida que ahora tenemos una oportunidad. La república nos dignifica. Hemos dejado atrás la tiranía imperial. Somos una democracia parlamentaria y nos hemos ganado el respeto del mundo entero -dijo Matthias.

- ¿Olvidar? ¿El qué? ¿Que somos sus títeres? ¿Que alaban nuestra república, pero les importa una mierda la suerte de nuestro pueblo? ¿Que nos dejan, con sumo respeto, desde luego, morimos de hambre?

- Eso es lo peor, las reparaciones de guerra que nos impusieron son abusivas.

- Si solo fuera eso, Matthias -dijo ella a la vez que arqueaba las cejas y suspiraba-. La inflación salvaje del 23 arruinó el país y trajo la miseria a millones de hogares. ¡Billetes de 100 billones de marcos, una locura! Acabó con el ahorro, el crédito y el futuro. Los pilares de su modelo económico, qué paradoja.

- También lo son la razón y la Ilustración, que Alemania ayudó a forjar, no se mantuvo al margen.

- ¿Sí? Pues ya ve a dónde nos ha llevado, a acabar como siervos de los banqueros americanos.

- Americanos y británicos viven en una democracia desde hace ciento cincuenta años, o más. Han sufrido guerras, crisis terribles, y las han superado gracias a esos mismos valores. No deben estar tan equivocados.

- Por suerte el ocaso de Occidente es irreversible. Un día pasará, al igual que las demás civilizaciones. Ya está en su fase de agotamiento.

- Pues no vislumbro otra alternativa más eficaz.”

(...)

“Esa mañana, mientras pasaban por sus manos documentos e imágenes de la juventud de Kugler y Vogel, Mordecai no pudo evitar pensar en el triste final de aquel régimen de Weimar en que vivieron sus primeros años: unos pocos fieles a la república clamando en el desierto mientras el resto, ultrajados en la derrota y asustados por la violencia comunista, se echaban en brazos de otra aún peor. El miedo engendra monstruos más terribles que el miedo mismo (...).”

Manuel Sánchez García, “A plomo”, Santander, Ediciones de Librería Estvdio, 2018.



- “ Los nazis no son más que una panda de vándalos, pero cumplen su función. Deja que se deshagan de los comunistas y luego nosotros los controlaremos? ”

- “ ¿A quién te refieres con nosotros? ”

- “ A Alemania, por supuesto ”

[canción]

“ El bebé en la cuna cierra los ojos,
la flor cobija a la abeja.

Pero pronto un susurro dice: ¡levántense, levántense!

¡EL FUTURO NOS PERTENECE!

¡Patria, muéstranos la señal que todos tus hijos esperan ver.

Amanecerá cuando el mundo sea mío,

Porque ¡EL FUTURO NOS PERTENECE!”

Jay Presson Allen, John Kander y Fred Ebb, **Cabaret** (Cabaret, Bob Fosse, EE.UU., 1972).

“En 1932 las pautas de conducta electorales produjeron situaciones completamente diferentes en Estados Unidos y Alemania, favoreciendo en el primero el impulso reformador y democrático de Roosevelt, y en el segundo la solución totalitaria nazi. ¿Acaso no es cierto que tan diversa conducta colectiva podría haber estado también determinada por millones de personas a través de la comunicación de masas, la entonces incipiente cultura de masas cuyo principal vehículo era, en aquella época, el cine?”

Gatti & Rositi, “Cultura de masas y comportamiento colectivo”, Bolonia, Il Mulino, 1967.



Denominar “revolución” a los sucesos acaecidos en Alemania en noviembre de 1918 sería exagerado. En Alemania no hubo tal revolución. Lo que ocurrió realmente fue la caída de los que detentaban el mando como consecuencia de una situación militar desesperada y de una revuelta de la marina, que sólo se materializó porque el pueblo estaba harto de la guerra. Los socialdemócratas que asumieron el poder estaban tan faltos de preparación para la revolución que, originariamente ni siquiera pensaron en establecer una república. Su proclamación fue repentina e improvisada. Estos dirigentes, en quienes Lenin había depositado tanta esperanza, demostraron ser incapaces de eliminar a los grandes terratenientes, industriales, generales y a la organización judicial. En lugar de crear un ejército del pueblo confiaron en las formaciones antidemocráticas del “Freikorps” para aplastar a los espartaquistas. El 15 de enero de 1919, oficiales del “Freikorps” asesinaron a Rosa Luxemburg y a Karl Liebknecht, crimen al que pronto seguiría la serie de notorios asesinatos de “Feme”, organización terrorista nazi, ninguno de los cuales fue jamás castigado. Tras las primeras semanas de la nueva república, las viejas clases gobernantes comenzaron a restablecerse. Excepción hecha de escasas reformas, poco era lo que había cambiado.

Sin embargo, la ola de excitación intelectual que acompañó inclusive a esa revolución maglograda revela el cataclismo que padeció Alemania después del colapso de la vieja jerarquía de valores y convenciones. Por un corto tiempo, el espíritu alemán tuvo una oportunidad única para superar hábitos hereditarios y reorganizarse completamente. Gozó de libertad de elección, y el ambiente estaba lleno de doctrinas que trataban de captarlo y atraerlo hacia un reagrupamiento de actitudes íntimas. En el dominio de la vida pública, nada se había arreglado aún. La gente sufría hambre, desorden, desocupación, y aparecieron los primeros síntomas de la inflación. Las luchas callejeras se tornaron sucesos diarios. Las soluciones revolucionarias parecían, ora remotas, ora inmediatas. La latente lucha de clases alentaba temores y esperanzas. (...).

(...) Si bien la literatura y la pintura expresionistas se habían desarrollado años antes de la guerra sólo consiguieron un público después de 1918. En este sentido, el caso de Alemania evoca en parte el de la Rusia Soviética, donde, durante el corto período del comunismo de guerra, diversas corrientes de arte abstracto gozaron de un verdadero apogeo. Para un público “revolucionarizado” el Expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el Expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes perturbados por la quiebra de su universo. (...)

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947),
Paidós, 1985.

Tras el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918, y la subida de Hitler al poder, en 1933, es decir, durante el periodo de vigencia de la República de Weimar, la cinematografía alemana vive un extraordinario momento de esplendor, que, de manera harto simplista en ocasiones, se ha tratado de explicar simplemente por el auge y la pujanza que tuvo, en ese país, el movimiento expresionista durante esos años. Ahora bien, las obras que pueden agruparse, en realidad, dentro de esa rúbrica representan tan sólo una parte muy pequeña de la producción alemana de ese periodo y comparten protagonismo con otras tendencias igualmente importantes dentro del cine germano de la época como el “Kammerspielfilm”, las películas de trajes o de aventuras exóticas, los folletines, los seriales, etc. (...)

Texto (extractos):

Antonio Santamarina, “La dispersión de los narradores y la fractura del relato”, en AA.VV.,
Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927), Donostia Kultura, 2003.

“El cine alemán fue explosivo desde sus comienzos. (...) Entre 1918 y 1923 reinaba el caos en Alemania, y a resultas de ello la mentalidad horrorizada de los alemanes se liberó de todas las convenciones que generalmente condicionan la vida humana. En dichas condiciones el alma infeliz e inquieta no sólo se refugió en la región fantástica del terror sino que además vagó cual desconocida por la realidad cotidiana de aquel tiempo. (...) Esa alma errante fue la que concibió a los locos, sonámbulos, vampiros y asesinos que conformaron la realidad expresionista de Caligari y las demás películas”

Siegfried Kracauer





En efecto, todo comenzó con **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), la película dirigida por Robert Wiene en noviembre de 1919, producida por Erich Pommer y protagonizada por Conrad Veidt, Lil Dagover y Werner Krauss. Dicha película supuso la aparición repentina en las pantallas alemanas de una de las obras de terror más espectaculares y significativas del por aquel entonces incipiente séptimo arte. La tendencia continuó a lo largo de la década de los años 20, más o menos hasta la introducción del cine sonoro. O por lo menos así lo cuentan las crónicas. Uno de los observadores más perspicaces de la época consideraba que continuó más allá; sin embargo, este autor equiparaba el terror en las pantallas con el terror de la violencia callejera, y consideraba que el terror de los asesinatos políticos derivó en 1933 en un régimen político monstruoso. Siegfried Kracauer, en un escrito inmediatamente posterior a 1945, denominaba a este periodo del cine alemán “De Caligari a Hitler”: era como si las películas hubieran tratado de exorcizar los fantasmas de la Primera Guerra Mundial únicamente como anticipo de la pesadilla aún peor que supondría la realidad de la Segunda Guerra Mundial. (...) Seres como el *Golem*, *Nosferatu*, el *doctor Mabuse*, *Orlac*, el *Jack el Destripador* y el *Iván el Terrible* de **El hombre de las figuras de cera** (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924), el científico *Rotwang* y el robot *María*, de **Metrópolis** (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) y el *Mefistófeles* de **Fausto** (*Faust*, Friedrich W. Murnau, 1926) se han convertido en iconos de la imaginación popular. Sus trajes y lenguaje corporal, sus fieras miradas o sus sombras imponentes han vuelto a aparecer en numerosas películas, han inspirado diseños y han



marcado tendencias de la moda, y sus historias se han convertido en arquetipos, en la base de diferentes mitologías del cine. (...)

(...) Como decía anteriormente, todo comenzó con **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**. Pero ¿fue realmente así? Para conocer el “origen” (...) es necesario retroceder a 1913, otro periodo de inestabilidad, aunque esta vez más artística que política. El cine alemán estaba tratando de elevar su imagen por encima del mero espectáculo popular, e intentaba presentarse como una expresión artística seria. Su intención era atraer a la clase media en alza y a escritores y actores de teatro, que hasta entonces despreciaban el cine por considerarlo indecente y vulgar. Pero al mismo tiempo el cine no quería perder su audiencia masiva, por lo que los productores trataron de mantener el interés de ésta con títulos morbosos e historias de corte sensacionalista. A lo largo de este periodo de transición, denominado “Autorenfilm-Debatte” (debate sobre el cine de autor), se probaron distintas fórmulas vinculadas con el cine de género, con el objeto de intentar casar un nivel cultural alto con el gancho popular. De esta época cabe citar las películas protagonizadas por Asta Nielsen, que había llegado desde Dinamarca con su marido Urban Gad, o los melodramas y obras de teatro llevadas al cine por August Blom y Max Mack. De todas las fórmulas probadas, la más exitosa fue la introducida por el reconocido actor de teatro Paul Wegener. Éste decidió utilizar historias y motivos visuales del romanticismo alemán del XIX, particularmente cuentos fantásticos, leyendas populares, relatos de la literatura gótica y de fantasmas. Sin embargo, lo que realmente interesaba a We-

gener era la técnica cinematográfica, debido a su fascinación por los efectos especiales; había visto trucos cinematográficos sorprendentes en una película francesa, y buscaba a alguien en Berlín que pudiera hacer un trabajo similar. Se dirigió al cámara Guido Seeber, que era hijo de un fotógrafo, y decidieron buscar un relato que se ajustase a los efectos ideados por Seeber, hasta que dieron con el trabajo del popular Hanns Heinz Ewers, quien escribió para ellos un relato romántico de tintes góticos que mezclaba sombras perdidas, amor, pactos faustianos y *doppelgangers*. Era justo lo que Wegener necesitaba, ya que su intención era asombrar al mundo con un papel doble. Seeber explicó posteriormente cómo superó las dificultades que entrañaba la creación de dobles perfectos en movimiento (tras un primer experimento realizado aún con fotografías): *“La primera aplicación a gran escala de mi nueva técnica fue en **El estudiante de Praga** (Der Student von Prag), rodada por mí en 1913, con Paul Wegener en el papel principal y como su propio doble. El resultado causó un gran impacto en la época. La ilusión era tan perfecta que incluso muchos expertos no me creían cuando les decía que había colocado las escenas principales dos veces seguidas”*.

El estudiante de Praga es una película clave para identificar los temas y para intuir la filosofía que había detrás del incipiente cine fantástico y de terror alemán. Wegener no sólo estaba interesado en temas fantásticos porque le daban la oportunidad de probar nuevas técnicas cinematográficas como los trucos de fotografía, la superposición o los efectos especiales, como los de las películas de Méliès o Segundo de Chomón o los de la serie detectivesca **Zigomar** (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911-1912). También quería integrar tales trucos y “números” (escenas cortas, principalmente) en actuaciones narrativas continuas, y construir alrededor de dichas escenas de magia cinematográfica historias mayores con un personaje central como eje de las mismas. En definitiva, quería crear relatos completos basados, no en situaciones melodramáticas o psicológicas, sino en una causalidad supernatural, fantástica; esto es, en la técnica cinematográfica. Los seres humanos y los nuevos aparatos cinematográficos debían aprender a convivir y hasta a potenciarse mutuamente, aunque en la mayoría de las películas terminaban destruyéndose entre sí. Los relatos fantásticos de Wegener como **Der Rattenfänger von Hamelin** (1917) o **Der Verlorene Schatten** (1920) muestran el compromiso por vencer la hostilidad de la intelectualidad y de la clase media, al mismo tiempo que se explota el rasgo señero del cine de la época: su gran popularidad entre público de toda clase y edad. Por lo tanto, la razón por la que aparece y posteriormente triunfa el carácter fantástico en el cine alemán de los años 20 es más simple y a la vez más tortuosa que la que ofrece Kracauer, quien, como se ha visto, recurre a la guerra perdida, a la agitación civil y al espíritu alemán para dar razón del género. Centrándonos, por el contrario, en Wegener, Seeber y Ewers (el director de **El estudiante de Praga**, Stellan Rye, continúa siendo un misterio), la cultura y la industria cinematográfica del género se definen con mayor claridad. Con la revitalización de los temas góticos de Alfred de Musset y E.T.A. Hoffmann, con la utilización de “localizaciones Biedermeier” tomadas de las pinturas de Caspar David Friedrich y Carl Spitzweg y con la imitación de los “Kunstmärchen”



de Achim von Arnim o Clemens Brentano, Wegener y compañía consiguieron un doble objetivo. Con sus películas sobre lo fantástico y lo oculto (Praga era conocida por su espíritu esotérico: después de todo, el *Golem* provenía de allí, y Gustav Meyrink, Alfred Kubin y Franz Kafka escribían en la capital checa), hicieron del cine algo legítimo y respetable, a la vez que popular y sensacionalista. Y además se opusieron a la tendencia “internacional” de los comienzos del cine, ofreciendo películas con un claro sello alemán que fueron exportadas muy rápidamente, sobre todo a Francia, donde la literatura romántica alemana y sus artes plásticas continuaban gozando de gran popularidad (...).

Personajes como el misterioso *Scapinelli* de **El estudiante de Praga** o el siniestro *doctor* de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** representan figuras del mundo del espectáculo muy populares en Alemania y otros lugares. Sus nombres italianos aluden a los artistas ambulantes, magos, teatros de sombras (*montreurs d'ombres*) y linternistas mágicos que, con sus fantasmagóricos espectáculos visuales y sus juguetes ópticos, recorrían las ferias y ciudades de toda Europa. Un rasgo típicamente alemán de los ilusionistas de la época es el hecho de que la mayoría de las películas establecen un paralelismo con el propio cine y muestran el poder social (e incluso político) cada vez mayor de quienes controlan la imagen, como sucede por ejemplo en **El hombre de las figuras de cera**, **Sombras** (*Schatten – eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robison, 1923) o **Tartufo** (*Tartuffe*, Friedrich W. Murnau, 1925). En este sentido, las películas del género fantástico cuentan una historia alegórica: en muchas de ellas, figuras mefistofélicas seducen a *Faustos* jóvenes y burgueses para que entreguen su alma a un nuevo poder (...).

Texto (extractos):

Thomas Elsaesser, “¿Alma de dinamita en nuestra mente? Fantasía y terror en los inicios del cine alemán”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

“Un grito se eleva desde tanta precariedad: el hombre grita pidiendo alma, toda la época se convierte en un solo grito de angustia. También el arte grita, desde la oscuridad profunda grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el Expresionismo”.

Hermann Bahr

Cuando se piensa en el cine fantástico y de terror alemán de las décadas de los diez y los veinte, es inevitable que nos sobrevengan imágenes de edificaciones inclinadas que parecen a punto de perder su precario equilibrio, líneas oblicuas, personajes inmersos en espacios extraños entre luces y sombras contrastadas... En definitiva, viene a la mente una palabra con la que siempre se ha relacionado todo este mundo. Una palabra que obviamente es “Expresionismo”. (...) Un término que ya se utilizaba desde principios de los años diez para designar a la pintura y que no se empleó aplicado a la arquitectura hasta

que Adolf Behne lo usó en un artículo en 1915, diez años después de que cuatro estudiantes de arquitectura fundaran el grupo “Brücke” (“Puente”), germen de los movimientos que después se conocieron como expresionistas; aunque muy pronto fue relegada la arquitectura como especialidad en beneficio de la expresión plástica, los futuros arquitectos, quizás previendo la dificultad de llevar a cabo sus propuestas con instrumentos puramente arquitectónicos, las plasmaron de una forma más sencilla gracias a las dos dimensiones de la pintura. (...)

Texto (extractos):

Jorge Gorostiza, “La arquitectura grita”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) El ocultismo engloba y asocia la alquimia con la hipnosis, con el satanismo, con la magia, con las tradiciones cabalísticas judías y con el mundo de presagios, homúnculos y vampiros. Los ocultistas viven en el convencimiento de que detrás de las apariencias existe “otro lado”, un submundo mágico y a veces maléfico que se esconde tras la realidad. La relación del cine mudo alemán con el mundo del ocultismo no es nada casual. No es una coincidencia, ya que, en esos años, en Alemania proliferaban las sectas ocultistas. Personalidades como Rudolf Steiner, con sus estudios sobre Goethe, al que consideraba un iniciado que había legado una obra llena de claves esotéricas que había que descifrar, se codeaban con miembros de sectas teosóficas, de la “OTO” (siglas que, más o menos, quieren decir “Orden de los Templarios Orientales”) y con pretendidos rosacruces. Estos hombres fueron, precisamente, los creadores del cine fantástico alemán, con el fin de divulgar sus ideas esotéricas. (...)

Texto (extractos):

Luciano Berriatúa, “El esoterismo en el cine mudo alemán”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) A grandes rasgos, los personajes/iconos más significativos y emblemáticos originados por el cine fantástico alemán de la etapa muda pueden clasificarse en sendas y dobles modalidades; dos “mad doctors”, *Mabuse* y *Caligari*, y dos “monsters”, el *Golem* y *Nosferatu* (...).

Texto (extractos):

Carlos Aguilar, “Hanns Heinz Ewers: diferente entre los diferentes”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) El Expresionismo reacciona en contra de la disgregación atómica del Impresionismo que refleja los equívocos cambiantes de la naturaleza, su diversidad inquietante, sus matices efímeros; al mismo tiempo lucha contra la calcomanía burguesa del Naturalismo y contra la meta que éste busca para fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana. El mundo está ahí y sería absurdo reproducirlo tal cual es, pura y simplemente. El expresionista ya no ve, tiene visiones. La cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre, no existe; tan sólo existe la visión interior que provocan. Los hechos y objetos no son nada por sí mismos: hay que profundizar en su esencia, discernir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que a través de ellos se apodera de lo que está detrás de ellos y la que hará que se conozca su verdadera forma, liberada de la sofocante sujeción de una falsa realidad. El artista expresionista, no receptivo aunque sí verdaderamente creador, busca la eterna significación de los hechos y objetos en vez de un efecto momentáneo. Los expresionistas dicen que hay que desligarse de la naturaleza y esforzarse en desprender de un objeto su expresión más expresiva. Bela Balazs explicó sus reglas un poco confusas del Expresionismo en su libro “El hombre visible”; se puede estilizar un objeto acentuando su “*fisionomía latente*”. Así es como penetraremos en su aura visible. (...)

Texto (extractos):

Lotte H. Eisner, **La pantalla demoniaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo**,
Cátedra, 1996.





Martes 8 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

NERVIOS

(1919) Alemania 110 min

Título Original.- Nerven. **Director, Guión, Montaje y Productor.-**

Robert Reinert. **Fotografía.-** Helmar Lerski (1.33:1 - B/N Tintado).

Música.- (2008) Joachim Bärenz. **Producción.-** Monumental-Film

/ Werke Berlín. **Intérpretes.-** Eduard von Winterstein (*Roloff*), Erna Morena (*Marja, su hermana*), Lia Borré (*Elisabeth, su esposa*), Paul Bender (*Johannes*), Lili Dominici (*hermana de Johannes*), Rio Ellbon (*Richard*), Margarete Tondeur (*la vieja niñera de Marja*). **Estreno.-** (Alemania) diciembre 1919.

Intertítulos en español



Película nº 16 de la filmografía de Robert Reinert (de 20 como director)

Música de sala:

“Berlin Cabaret Songs”

Ute Lemper



Gracias a las Giornate del Cinema Muto, el festival de cine mudo que se celebra cada año en Pordenone (Italia), podemos comprender mejor el cine europeo en general, alemán en particular, de la década de 1910 y su singular puesta en escena basada en la profundidad de campo. A este respecto caben destacar dos joyas de Robert Reinert, **Opio** (*Opium*, 1919) y **NERVIOS** (*Nerven*, 1919). Reinert cayó en desgracia en la temprana década de los veinte. Se le recordaba esencialmente por ser el guionista de **Homunculus** y, en las raras ocasiones que se ha citado **Opio** en estudios históricos, ha sido por ser una de las películas que mejor retrató la decadencia del interregno post-revolucionario en Alemania. Reinert había escrito diversos guiones, supervisado producciones en la Deutsche Bioscop y dirigido una popular serie de melodramas a una velocidad de vértigo (10 entre 1916 y 1917). Produjo **Opio** y **NERVIOS** con el patrocinio de su propia empresa, Robert Reinert Monumental-Film, y, a continuación, estrenó una producción aún más grandiosa que constaba de dos partes: **Pueblos moribundos** (*Sterbende Völker*, 1921). Pero tras el fracaso de esta y de la siguiente, **Los cuatro últimos segundos de Quidam Uhl** (*Die vier letzten Sekunden des Quidom Uhl*, 1924), Reinert volvió a dedicarse a escribir guiones y supervisar producciones. En definitiva, **Opio** y **NERVIOS** son las únicas obras de Reinert que están accesibles y relativamente intactas. (...)



(...) El argumento de **NERVIOS** es excitante. En el prólogo aparece un hombre neurótico que está estrangulando a su mujer; a continuación, se da cuenta de que al pajarillo que tienen en casa le falta agua en el bebedero de la jaula y la repone con sumo cuidado. La trama arranca de forma frenética. Mientras se oye a la masa rugir (podría ser una referencia a la guerra civil que siguió a la derrota del Káiser), *María*, que parece neurasténica, se lamenta de que el mundo se desmorone en la víspera de su boda. Un joven se lanza a la calle y asalta a los peatones con un hacha; acaban empujándolo a una pared y asestándole un tiro. Una vez presentado este entorno caótico, la obra desarrolla el conflicto entre el hermano de *María*, *Roloff*, un poderoso empresario que abre una fábrica en la ciudad, y *Johannes*, el carismático predicador de la comunidad que vive con su hermana ciega (es él el que aparece en el prólogo estrangulando a su mujer y supuestamente desde entonces ha visto la luz). *María* se encapricha con *Johannes* y cancela la boda; *Roloff* cree que esta decisión se debe a que *Johannes* la ha violado. Así las cosas, la policía detiene a *Johannes* y, mientras su *hermana ciega* vaga desesperada en medio de la masa de gente enfurecida, *María*, presionada por su madre, confirma que *Roloff* estaba en lo cierto. *Johannes* es juzgado y declarado culpable. Entretanto *María* cambia de opinión y le dice a *Roloff* que *Johannes* es inocente, pero él se niega a creerlo: ¿acaso no ha visto cómo *Johannes* la acosaba? Cuando empieza a estrangular a *María*, se da cuenta que está alucinando. *Johannes* queda en libertad y *María* abandona el seno familiar y parte a una misión para



transmitir sus doctrinas por todo el mundo. Al borde de la locura, *Roloff* busca la ayuda de un “especialista de los nervios” y visita a *Johannes* para pedirle perdón. Los dos hombres entablan amistad, pero las morbosas fantasías de *Roloff* vuelven y se convierten en una amenaza: confiesa a *Johannes* que siente un impulso incontrolable de matar a su mujer *Elizabeth*. *Roloff* pide a *Johannes* que le dé veneno; este, tras muchas dudas, accede. Al igual que ocurre en **Opio**, muchos personajes se sienten culpables: a parte de *Johannes* que asiste a *Roloff* en el suicidio, *Elizabeth* también, pues está enamorada de *Johannes* como lo estuvo *María*. El deseo de todos los personajes se bloquea. En un arrebato suicida, *Elizabeth* prende fuego a la mansión *Roloff* y, aunque *Johannes* la rescata, su hermana ciega muere junto con su perro fiel. Después de un periodo de recogimiento en un convento, *Elizabeth* estrena una nueva vida al lado de *Johannes*.

Las meras sinopsis de los argumentos no pueden transmitir la impresión delirante que genera este torrente de artimañas y cambios inesperados. **Opio** y **NERVIOS** aportan una mezcla de imaginería del siglo XIX y de principios del XX: un interés romántico por los estados extremos (suicidio, visiones causadas por estupefacientes, locura), clichés de pintura académica y efectos conservadores sobre motivos vanguardistas. **Opio** retoma la fantasía orientalista y la iconografía de la ficción sensacionalista, mientras que **NERVIOS** se sitúa en el Expresionismo vulgarizado. Las maquinarias gigantes de *Roloff*, el empresario industrial, contrastan con la ingente muchedumbre para la que *Johannes* dice hablar; y la

enfermedad de *Roloff* es a la vez un miedo monstruoso a la traición sexual de una mujer; primero respecto a su hermana y luego respecto a su esposa, y un síntoma de la sociedad moderna: “en mis propios nervios reconozco los nervios del mundo”. Sin embargo, como en **Metrópolis** de Lang, los temas psicológicos del teatro expresionista se disuelven en el trasfondo a medida que los personajes desarrollan sus destinos melodramáticos a través de malentendidos, culpabilidades ocultas, notas de suicidio escondidas y sacrificios heroicos de enamorados. (...)

(...) De forma muy inquietante, **NERVIOS** induce al espectador a creer que las alucinaciones de sus personajes son realidad. Después de varios flashbacks en los primeros diez minutos, *Roloff* afirma que *Johannes* ha seducido a *María* y esto es mostrado en un nuevo flashback. Como los primeros son fiables, el espectador no está capacitado para poner al personaje en duda, sobre todo porque *Johannes* fue un joven lujurioso en su momento y *María* es retratada en un principio como la inestable de la familia. Más tarde, *Roloff* se entera de que *Johannes* se ha colgado en la cárcel y sale a caminar confundido. *Johannes*, aparentemente vivo, se dirige hacia él: “*Tú me mataste, Roloff*”. El espectador supone que *Johannes* es una aparición, pero luego se sabrá que *Roloff* también ha imaginado la muerte de *Johannes*. Hay algunos aspectos de **NERVIOS** oscuros, y puede que falten fotogramas o intertítulos relevantes. Sin embargo, aunque la película estuviera completa, seguramente **El gabinete del doctor Caligari** no habría parecido tan innovadora si generaciones de historiadores hubieran visto **NERVIOS**, que se estrenó dos meses antes. En cualquier caso, a diferencia de **Caligari**, la obra de Reinert se basa en las premisas de la puesta en escena con profundidad de campo propia del cine europeo de alrededor de 1910. Los cineastas alemanes de la época seguían colocando la cámara muy lejos de la “primera línea”, el punto más cercano a la cámara que podían ocupar los actores. Reinert estaba perfectamente capacitado para poner en escena secuencias largas trabajando esa media distancia. (...) Los críticos alabaron la sorprendente profundidad de campo que consiguió el operador de Reinert, Helmar Lerski. En estos dos films Reinert acerca sus personajes al espectador sistemáticamente, más que ningún otro director del momento que trabajara con la profundidad (...).

(...) Los primeros términos incisivos se explotan en **NERVIOS**. A veces el efecto es de una imperturbabilidad escultural; en otras ocasiones, nos da un empujón frenético contra los confines del plano. En la trepidante primera escena, un joven que medita junto a sus padres da un salto y sale corriendo del encuadre mientras sus padres se encaran a la lente para observarlo. Cuando *María*, la hermana de *Roloff*, conoce la sentencia del juicio de *Johannes*, le corroe la culpa y rehuye de un cuadro de la Crucifixión; pronto se retractará de su acusación a *Johannes*. Reinert nos muestra a *María* controlada por su madre, convulsionándose desesperadamente, lanzándose a la izquierda del primer término y saliendo de la toma. Más tarde, *Johannes* vuelve a casa de la cárcel y el plano en ligero picado



empieza con una vista bastante distante de su hermana ciega que espera al lado de la ventana. Según las normas del cine de la época de 1910, el personaje debería aparecer por el fondo del encuadre, pero, en vez de eso, ella se gira hacia el espectador y se aproxima. *Johannes* entra de repente desde la esquina derecha, abraza a su hermana y la rodea en un plano medio cercano. Sin duda, el resultado es de mayor intensidad dramática. La tensión de los personajes se amplía gracias a un estilo que convierte el paso al primer término del encuadre en la consecuencia de un crescendo de pasiones y preocupaciones, y después permite que los personajes nos invadan con sus expresiones y gestos acalorados. Con la intención de crear efectos emocionales sorprendentes dentro del estilo de profundidad de su época, Reinert también infringe este estilo en cierta medida. Parece defender que, por ejemplo, si el clímax de la toma es un poderoso primer plano, es anticlimático acabar la escena como muchos de sus contemporáneos harían, permitiendo que el personaje se aleje de la cámara para salir por una puerta alejada. Para un film en el que todos están al límite, resulta dinámico y adecuado dejar que el personaje salte fuera del primer plano y desaparezca. Del mismo modo, el plácido ritmo que retrata la espera paciente de la hermana se rompe con la entrada brusca en primer plano y el abrazo apasionado de *Johannes*. A pesar de todo, al colocar varios personajes cerca de la cámara, Reinert provoca un problema nuevo. A causa del espacio interpretativo piramidal propio del cine, cuanto más se acercan los actores a la cámara, más espacio del encuadre ocupan y más áreas del fondo tapan. A medida que el primer plano se llena, el fondo se pierde. Un tipo de estrategia de trabajo con la profundidad acaba anulando la profundidad.

¿Se pueden colocar dos o tres personajes en semiprimeros planos y preservar la profundidad al mismo tiempo? Una solución al problema es limitar el espacio interpretativo trasero a pequeñas ranuras. Reinert lo consigue en la escena de la vuelta de *Johannes* cuando una toma varía mínimamente la composición examinada para permitirnos ver una imagen del reencuentro de ambos hermanos, con una zona intermedia reservada para el perro de la familia que pasa a través de la ventana del fondo. Otra posibilidad es hacer avanzar las figuras a un lado durante la escena para desvelar las áreas distantes de forma más completa. Sin embargo, esto resulta difícil si las figuras están tan cerca como las coloca Reinert. Ocupan tanto en la cada vez más estrecha cuña del espacio interpretativo que deben girar demasiado o deslizarse hacia al extremo del encuadre como ya hemos visto. Otra solución es reproducir en el primer término esa interpretación consistente en movimientos minuciosamente cronometrados que revelaban y ocultaban cosas, característico de la década de 1910. De esta técnica hay un magnífico ejemplo en el clímax de **NERVIOS**. *Roloff*, que ahora es íntimo amigo de *Johannes*, va a ver a este y le confiesa su sueño de matar a su mujer. Le pide a *Johannes* que le dé veneno. *Johannes*, atormentado por esta decisión, va a por el veneno mientras su hermana observa lo que hace sin que él se dé cuenta. Tradicionalmente, esta situación se solucionaría con una toma de mayor profundidad situando a *Johannes* en plano americano y a la hermana a unos metros de distancia en el fondo. Por el contrario, con el objetivo de intensificar la escena, Reinert coloca a *Johannes* en un plano medio cuando abre el armario, le hace avanzar mientras mira la botella y lo detiene sorprendentemente cerca de la cámara. *Johannes* ocupa la mitad del encuadre y el armario abierto ocupa un tercio de la mitad inferior. Cuando levanta la cabeza, aparece su hermana en un punto del espacio intermedio entre el brazo de él y la puerta del armario. Ya decidido, *Johannes* sale veloz de la escena y deja a su hermana atrás.

Una figura en primer plano desenfocada, estirada, en tensión y atormentada psicológicamente; una escena compacta de la cual sale la cara de una mujer ciega que no comprende lo que pasa, una salida del encuadre discordante y exagerada por la proximidad al espectador y el efecto acelerador de la lente de gran angular. Todo esto es puro Reinert, una especie de suma paroxística de las anormalidades de su puesta en escena. Pero la escena, al aislar y agrandar las caras y anular casi por completo el espacio de alrededor; se convierte en un ejercicio de cómo filmar con primeros planos. He aquí el límite paradójico del método de Reinert. Trabajando dentro de una tradición que restringe el montaje hacia el primer plano, lleva las estrategias tradicionales a tal extremo que acaba por ofrecer una imagen consistente, de hecho, en primeros planos... y sin montaje. Una consecuencia importante de esta estrategia es eliminar algunas de las entradas que fomentan la estabilidad espacial y que tanto habían alabado los directores de la década de 1910. Se cortan los pies y las piernas, incluso en planos de apertura. Louis Feuillade, Yevgeni Bauer, Franz Hofer y la mayoría de directores del momento utilizan por igual puertas traseras o entradas para que el espectador sepa por dónde entran y salen de la escena los personajes. En cambio,



en los primeros términos tan cercanos que propone Reinert los personajes pueden salir del encuadre, pero no necesariamente del escenario, cosa que genera una incertidumbre poco habitual en sus compañeros cineastas, ¿Dónde va *María* cuando la dejamos de ver en el caso antes citado? ¿A otra parte de la habitación o a otra habitación? ¿Dónde está la puerta de la casa por la que debe de haber entrado *Johannes*? El interés de Reinert por intensificar los empujes diagonales típicos de su época le llevó a una actitud estética intermedia: sus planos de gran profundidad no son ni composiciones de planos generales que controlan el escenario en su globalidad ni una parte de un modelo basado en el montaje que construye un espacio imaginario coherente a partir de diversas posiciones complementarias de la cámara. Un plano de situación de Reinert puede presentar un fragmento relativamente reducido del espacio de la escena y no se nos llegará a presentar completamente el marco de la acción. Mientras que los directores europeos empezaban a adoptar técnicas de montaje hollywoodienses, Reinert plantea una escenografía fragmentada que anuncia los planos de apertura estratégicamente incompletos que utilizarán Robert Bresson, Jean-Marie Straub y Daniele Huillet, y Hal Hartley.

En este contexto quizás las imágenes más alucinatorias que hechizan **NERVIOS** cobran un significado nuevo. Las superposiciones delirantes en las que *Roloff* imagina el cadáver de *Johannes* persiguiéndole, afianzan algo en el primer plano dentro de un plano medio.

La profundidad es, sin duda, puramente fantasmagórica, pero estos planos suelen estar solo un paso más allá de las brillantes composiciones que encontramos en la vida “cotidiana” de los personajes. Reinert fuerza una norma hasta su límite para realzar su poder expresivo, pero acaba aboliendo la razón de ser de la misma. En lugar de ser un espacio integral como el que diseñan con serenidad los maestros de la década de 1910, la profundidad se convierte en un vacío desde el cual se alzan figuras espectrales, que se congelan o se deslizan con suavidad hasta desaparecer de nuevo. Esta obra, al igual que las de Hollywood, se basa en caras y manos agrandadas. Si bien, estas manos se retuercen de desesperación y estas caras monumentales nos evocan horribles pesadillas. (...).

Texto (extractos):

David Bordwell, “Llevar las cosas al extremo: alucinaciones por cortesía de Robert Reinert”, en sección “Historia y teoría”, rev. Archivos de la Filmoteca, junio 2005.



Viernes 11 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI

(1919) Alemania 77 min.

Título Original.- Das Kabinett der Doktor Caligari. **Director y Montaje.-** Robert Wiene. **Guión.-** Carl Mayer & Hans Janowitz. **Fotografía.-** Willy Hameister (1.33:1 - B/N Tintado). **Música.-** (1998) Rainer Viertböck. **Productor.-** Rudolf Meinert y Erich Pommer. **Producción.-** Decla-Bioscop AG. **Intérpretes.-** Werner Krauss (*dr. Caligari*), Conrad Veidt (*Cesare*), Lil Dagover (*Jane Olsen*), Friedrich Feher (*Franzis*), Hans Heinrich von Twardowski (*Alan*), Rudolf Lettinger (*dr. Olsen*), Elsa Wagner (*la patrona*), Rudolf Klein-Rogge (*el criminal*), Henri Peters-Arnolds (*médico joven*). **Estreno.-** (Alemania) febrero 1920 - (EE.UU.) abril 1921 - (España) Barcelona, diciembre 1921 / Madrid, marzo 1923.



Intertítulos en alemán subtítulos en español

Película nº 22 de la filmografía de Robert Wiene (de 52 como director)

Música de sala:

El hombre de las figuras de cera (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924)

Banda sonora compuesta (2003) por **Jon Mirsalis**



El checo Hans Janowitz, uno de los dos guionistas de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**, fue criado en Praga, la ciudad donde la realidad se funde con los sueños y los sueños devienen visiones de horror. Cierta noche de octubre de 1913 este joven poeta caminaba por una feria en Hamburgo, tratando de encontrar una muchacha cuya belleza y maneras lo habían atraído. Las tiendas de la feria cubrían el Reeperbahn, conocido por cualquier marinero como uno de los mejores lugares de placer del mundo entero. En la vecindad, sobre el Holstenwall, se levantaba el gigantesco monumento a Bismarck, de Lederer, como un centinela de los barcos de la bahía. Buscando a la muchacha, Janowitz siguió hasta un oscuro parque que bordeaba el Holstenwall la frágil huella de una risa que él creyó le pertenecía. Esa risa, que aparentemente era un señuelo para atraer al joven, se perdió en algún lugar de la foresta. Cuando, poco después, el joven partió, otra sombra, oculta hasta entonces en los arbustos, emergió repentinamente como si también siguiera el rastro de aquella risa. Al cruzarse con esa sombra misteriosa, Janowitz alcanzó a verla fugazmente: parecía un burgués común. La oscuridad sepultó al hombre, haciendo imposible su seguimiento. Al día siguiente, grandes titulares de los diarios anunciaban: *“Horrible crimen sexual en el Holstenwall. La joven Gertrude (...) asesinada”*. La oscura intuición de que Gertrude podría haber sido la muchacha de la feria llevó a Janowitz al entierro de la víctima. Durante la cere-



monia, tuvo la repentina sensación de descubrir al asesino, que aún no había sido apresado. El sospechoso también pareció reconocerlo. Era el burgués, la sombra entrevista en los arbustos.

Carl Mayer, coautor con Janowitz de **CALIGARI**, nació en Graz, capital de una provincia austriaca donde su padre -un rico comerciante- habría progresado si no le hubiera obsesionado la idea de transformarse en un jugador “científico”. En lo mejor de su vida vendió sus bienes y se fue, armado con un sistema infalible, a Montecarlo; pocos meses después reapareció, sin un centavo, en Graz. Bajo el peso de esa catástrofe, el padre monomaniaco echó a la calle al joven Carl, de dieciséis años, y a sus tres hermanos menores, terminando por suicidarse. Apenas un muchacho, Carl se hizo cargo de los tres niños. Mientras viajaba por Austria, vendiendo barómetros, cantando en coros y haciendo de extra en teatros de campaña, fue cobrando progresivo interés por el trabajo escénico. Durante esos años de nómada no hubo rama de la producción teatral que no explorara; fueron años plenos de experiencias, muy útiles para su futura carrera de poeta cinematográfico. A comienzos de la guerra, el joven Mayer se ganaba el sustento en cafés de Munich dibujando sobre postales retratos de Hindenburg. Posteriormente durante la guerra fue reiteradamente sometido a exámenes mentales. Parece que Ma-

yer había desarrollado una particular aversión contra los psiquiatras militares de alta graduación encargados de su caso.

La guerra había terminado. Janowitz, que desde la declaración había sido oficial de infantería, volvió hecho un pacifista convencido, animado por el odio contra la autoridad que había llevado a la muerte a millones de hombres. Sentía que la autoridad absoluta era mala de por sí. Se instaló en Berlín, donde conoció a Carl Mayer, y pronto descubrió que este joven excéntrico que jamás había escrito una línea participaba de sus puntos de vista revolucionarios. ¿Por qué no expresarlos en la pantalla? Intoxicado con las películas de Paul Wegener, Janowitz creyó fervientemente que este nuevo medio podría servir para poderosas revelaciones poéticas. Con juvenil entusiasmo, los amigos se embarcaron en infinitas discusiones que giraban en torno a la aventura de Janowitz en Holstenwall, así como alrededor del duelo mental de Mayer con los psiquiatras. Esas experiencias parecían evocarse y complementarse recíprocamente. Después de esas discusiones, la pareja solía caminar por las noches irresistiblemente atraída por la feria ruidosa y deslumbrante de Kantstrasse. Era una jungla brillante, con más de infierno que de paraíso, pero un paraíso para quienes habían canjeado los horrores de la guerra por el terror de la necesidad. Un anochecer, Mayer arrastró a su compañero a un espectáculo que lo había impresionado. Bajo el título de “Hombre o máquina” presentaba a un joven vigoroso que consumaba milagros de fuerza en un estado de aparente estupor. Actuaba como si estuviera hipnotizado. Lo más extraño era que acompañaba sus hazañas con exclamaciones que impresionaban a los espectadores subyugados como premoniciones significativas.

Todo proceso creador tiene un momento en que una sola experiencia más basta para integrar todos los elementos en un todo. La misteriosa figura del hombre poderoso proporcionó esa experiencia. Una noche, presenciando el espectáculo, los amigos visualizaron el argumento de **CALIGARI**. Escribieron el libreto en seis semanas. Al definir la parte que cada uno tomó en el trabajo, Janowitz dijo de sí que fue “*el padre que plantó la semilla y Mayer la madre que la concibió y maduró*”. Al final se presentó un pequeño problema: los autores no sabían cómo llamar al protagonista, un psiquiatra modelado sobre el archienemigo de Mayer durante la guerra. La solución la dio un libro raro, “*Cartas desconocidas de Stendhal*”. Mientras Janowitz hojeaba su hallazgo leyó que Stendhal, recién llegado del frente de batalla, había conocido en La Scala de Milán a un oficial llamado Caligari. El nombre agradó a ambos autores por igual. (...) Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffmann, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra. El gobierno alemán, durante la guerra, pareció a los autores el prototipo de tal voraz autoridad. Súbditos del imperio austrohúngaro, estaban en mejor situación que muchos ciudadanos del Reich para penetrar las tendencias fatales inherentes al sistema alemán. El personaje de *Caligari* encarna esas tendencias; representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su

ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos. Actuando como un puro instrumento, *Cesare* es, más que un criminal culpable, una víctima inocente de *Caligari*. Así es como los autores lo han entendido. Según el pacifista Janowitz, habían creado a *Cesare* con el oscuro designio de retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto. El sentido revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final, al presentar a *Caligari* como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica es simbólicamente abolida. En el teatro contemporáneo se expresaban ideas semejantes, pero los autores de **CALIGARI** las transfirieron a la pantalla, sin incluir ninguno de los panegíricos en que incurrían muchos dramas expresionistas respecto del “Hombre Nuevo”, liberado de la autoridad.

Sucedió un milagro: Erich Pommer, alta autoridad de la Decla-Bioscop, aceptó ese insólito, si no subversivo, guión cinematográfico. ¿Era un milagro? Toda vez que en aquellos tiempos, los primeros de la posguerra, prevalecía la convicción de que sólo podían conquistarse los mercados extranjeros con realizaciones artísticas, la industria cinematográfica alemana estaba ansiosa de experimentar en el campo del espectáculo estéticamente calificado. El arte logró conquistar la exportación y la exportación significó salvación. Partidario ardiente de esa doctrina, Pommer tenía además una intuición incomparable para los valores cinematográficos y las exigencias populares. Sin parar mientes en sí Pommer había captado el sentido de la extraña historia, Janowitz y Mayer se asociaron con aquél, que, por cierto, había percibido la atmósfera preparada y las interesantes posibilidades escénicas. Era un promotor nato que manejaba lo cinematográfico y lo comercial con igual aptitud y, por encima de todo, se especializaba en estimular las energías creadoras de directores e intérpretes. En 1923, UFA lo nombra jefe de toda su producción. Sus actividades entre bambalinas habrían de dejar su marca en el cine prehitleriano.

Pommer eligió a Fritz Lang para dirigir **CALIGARI** pero en medio de las discusiones preliminares Lang recibió la orden de terminar su serial **Las Arañas**; los distribuidores de esta serie urgían su finalización. El sucesor de Lang fue el doctor Robert Wiene. Dado que su padre, otrora famoso actor de Dresde, había enloquecido hacia fines de su vida, Wiene no estaba totalmente incapacitado para hacerse cargo del caso del *Dr. Caligari*. Sugirió, en completa armonía con lo planeado por Lang, un cambio esencial en la historia original, cambio contra el cual los autores protestaron violentamente. Pero nadie los apoyó.

El texto original era una suma de horrores; la versión de Wiene lo transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado *Francis*. Para consumir esa transformación, se altera el nudo de la historia original, presentando a *Francis* como un loco. La película **CALIGARI** se inicia con el primero de los dos episodios que componen el esquema de la narración. Se muestra a *Francis* sentado en el banco del parque de un manicomio escuchando el confuso balbuceo de otro enfermo. Moviéndose lentamente, como una aparición, pasa al lado de

ambos una enferma asilada: es *Jane*. *Francis* le dice a su compañero: “*Lo que me ha pasado con ella es aún más extraño de lo que te ha ocurrido. Te lo contaré*”. Se cierra luego esa imagen y aparece otra de Holstenwall, donde se desarrolla la historia original que, como hemos visto, termina con la identificación de *Caligari*. Después de otro fundido, comienza el segundo y último episodio de la historia. *Francis*, terminada su narración, sigue a su compañero de vuelta al asilo donde se mezcla con un conjunto de figuras tristes; entre ellas *Cesare*, quien totalmente ausente acaricia una florecilla. El director del manicomio, persona de aspecto dulce y comprensivo, se reúne con los locos. Perdido en el torbellino de sus alucinaciones, *Francis* confunde al director con el personaje de pesadilla que ha creado y acusa a ese demonio imaginado de ser un demente peligroso. Grita y lucha enfurecido con los enfermeros. La escena se traslada a una sala de enfermos donde se ve al director colocándose unos anteojos de carey, que inmediatamente le cambian el aspecto: pareciera ser *Caligari* quien examina al postrado *Francis*. Se quita los anteojos y, todo dulzura, dice a sus colaboradores que *Francis* cree que él es *Caligari*. Ahora que entiende el caso de su paciente, termina diciendo el director, podrá curarlo. Y el público se retira con ese mensaje promisorio.

Janowitz y Mayer tenían razones para enfurecerse por el cambio de la historia: pervertía e inclusive invertía, sus intenciones intrínsecas. Mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el *Caligari* de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la pantalla; las películas, al menos las comerciales, están condenadas a satisfacer los deseos de las masas. En su nueva versión, **CALIGARI** ya no era una obra que expresaba de la mejor manera posible sentimientos característicos de la “intelligentsia”, sino una película con la que se pretendía estar dócilmente en armonía con los sentimientos y deseos de las clases menos educadas.

Si es cierto que en los años de posguerra la mayoría de los alemanes tendían ansiosamente a retirarse de un áspero mundo exterior al intangible reino del alma, la versión de Wiene era, ciertamente, más consistente con su actitud que la historia original, porque, al guardar el original en una caja, esa versión reflejaba fielmente el enclaustramiento general. En **CALIGARI** (y otras películas de la época), el recurso de una historia en partes no era sólo una forma estética, sino que tenía también un contenido simbólico. Significativamente, Wiene evitó mutilar la propia historia original. Aun cuando **CALIGARI** se había convertido en un film conformista, conservaba ese argumento revolucionario, como la fantasía de un loco. La frustración de *Caligari* aparecía como perteneciente a las experiencias psicológicas. De esta forma, la película de Wiene sugiere que durante su replegamiento dentro de sí mismos los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional en la autoridad. Hasta la masa de obreros socialdemócratas refrenó su acción revolucionaria; pero al mismo tiempo parecía haberse preparado

una revolución psicológica en las profundidades del alma colectiva. La película refleja este doble aspecto de la vida alemana, acoplando una realidad en la cual la autoridad de *Caligari* triunfa con una alucinación en que la misma autoridad es derrocada. No podría darse mejor configuración de símbolos para aquel levantamiento contra las propensiones autoritarias que aparentemente tenía lugar bajo el exterior de una conducta que repudiaba la rebeldía.

Janowitz sugirió que los espacios para **CALIGARI** fueran diseñados por el pintor e ilustrador Alfred Kubin, precursor de los surrealistas, que hacía invadir un escenario inocente con fantasmas imponentes y surgir del subconsciente visiones de torturas. Wiene apeló al recurso de telas pintadas; pero prefirió, en lugar de Kubin, a tres artistas expresionistas: Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann. Eran adictos al grupo *Sturm* de Berlín que, por vías de la revista *Sturm*, de Herwarth Walden, promovía el Expresionismo en todos los campos del arte. (...): *“Las películas deben ser dibujos a los que se da vida”*, ésta era la fórmula de Hermann Warm en la época en que él y sus dos compañeros diseñadores construían el mundo del *doctor Caligari*. De acuerdo con sus creencias las telas y decorados de **CALIGARI** abundaban en complejos de formas dentadas y agudas, con fuertes reminiscencias de modelos góticos. Obras de un estilo que por entonces se había tornado casi un amaneramiento, esos complejos sugerían casas, paredes, panoramas. Excepción hecha de algunos deslices o concesiones –algunos fondos contradecían la convención pictórica de una manera muy directa, mientras que otros apenas la respetaban–, los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales. Con sus chimeneas oblicuas sobre un disloque de techos, sus ventanas con formas de flechas y cometas y sus arabescos en forma de árbol, que más que árboles eran amenazas, Holstenwall evocaba aquellas visiones de ciudades extrañas que el pintor Lyonel Feininger recordaba en sus composiciones filosas y cristalinas¹. Por otra parte, el sistema ornamental se expandía, en **CALIGARI**, por el espacio, anulando su aspecto convencional por medio de sombras pintadas de manera inarmónica respecto de los efectos luminosos y de lineamientos zigzagueantes concebidos para negar todas las reglas de la perspectiva. Ahora el espacio se resolvía en un plano chato, o bien aumentaba sus dimensiones para llegar a ser lo que un escritor denominó el *“universo estereoscópico”*.

Como elemento esencial de los decorados se introdujeron textos, que eran suficientemente adecuados si se tiene en cuenta la íntima relación entre aquéllos y el dibujo. En una escena,

¹ El 13 de septiembre de 1944, Feininger me escribió acerca de su vinculación con **CALIGARI**: *“Gracias por su carta del 8 de septiembre. Si de algo jamás he participado, como tampoco he tenido la mínima noticia, en esa época, es de la película CALIGARI. Jamás he visto el film como tampoco conocí ni oí de los artistas que usted nombra, Warm, Rohrig y Reimann, que concibieron los decorados. Cerca de 1911 hice para mi propio deleite una serie de dibujos, que titulé: “Die Stadt am Ende der Welt”. Algunos de ellos fueron impresos, otros exhibidos. Posteriormente, después del nacimiento de CALIGARI, se me preguntó frecuentemente si había tenido algo que ver en su concepción. Es todo cuanto puedo decirle ...”*.



el deseo del psiquiatra loco de imitar a *Caligari* se materializa con caracteres nerviosos que dicen: “*Debes transformarte en Caligari*”, palabras que aparecen ante sus ojos en el camino, en las nubes, en la copa de los árboles. La incorporación de seres humanos y sus movimientos en la textura de esos ambientes era tremendamente difícil. De todos los actores, sólo los dos protagonistas parecían realmente ser creaciones de la imaginación de un dibujante. Werner Krauss, en el papel de *Caligari*, tenía el aspecto de un mago fantasmal, entrelazando él mismo las líneas y sombras por las cuales andaba, y cuando el *Cesare* de Conrad Veidt se desplazaba a lo largo de una pared, era como si ésta lo hubiera exudado. Un viejo enano y los anticuados ropajes de la multitud contribuían a arrancarla de la realidad y hacerla participar de la vida extraña de las formas abstractas.

Si Decla hubiera decidido mantener la historia original de Mayer y Janowitz tal como era, esos “*dibujos a los que se dio vida*” la hubieran expresado a la perfección. Como abstracciones expresionistas estaban animados por el mismo espíritu revolucionario que movió a los dos escritores a acusar a la autoridad -la clase de autoridad reverenciada en Alemania- por excesos inhumanos. No obstante, la versión de Wiene repudió ese significado revolucionario de la puesta en escena expresionista o, al menos, lo puso, como la propia historia original, entre paréntesis. En la película **CALIGARI** el Expresionismo parece ser sólo la traducción adecuada de la fantasía de un demente en términos visuales. Así fue cómo muchos críticos alemanes contemporáneos



comprendieron y gustaron los gestos y decorados. Uno de los críticos decía con suficiente ignorancia: “*La idea de expresar las creaciones de los cerebros enfermos... por medio de películas expresionistas no sólo está bien concebida, sino también bien realizada. Aquí este estilo tiene derecho a existir y demuestra ser el resultado de una sólida lógica*”. En su triunfo, los filisteos olvidaron un hecho importante: si bien **CALIGARI** estigmatizaba las chimeneas oblicuas como locura, nunca restableció las perpendiculares como normales. Los ornamentos expresionistas también rebasan el episodio final de la película, en el cual, desde el punto de vista filisteo, las perpendiculares tendrían que haber caracterizado el triunfo de la realidad convencional. En consecuencia, el estilo de **CALIGARI** estaba tan lejos de pintar la demencia como lo estaba de transmitir mensajes revolucionarios. ¿Qué función asumió realmente?

Durante los años de posguerra, el Expresionismo fue frecuentemente considerado como la expresión de experiencias y sensaciones primitivas. El hermano de Gerhart Hauptmann, Carl, distinguido poeta y escritor con inclinaciones expresionistas, adoptó esta definición y se preguntaba cómo podían formularse mejor las manifestaciones espontáneas de un alma profundamente agitada. Sostenía que mientras el lenguaje moderno está demasiado pervertido para cumplir ese cometido, el film -o bioscopio, como él lo denominaba- brinda una oportunidad singular para exteriorizar la fermentación de la vida interior. Claro está, decía, el bioscopio sólo debe considerar los gestos de cosas y seres humanos que son realmente animados.

Las opiniones de Carl Hauptmann elucidan el estilo expresionista de **CALIGARI**. Este tenía por función caracterizar el fenómeno en la pantalla como fenómeno del alma función que preanunciaba su sentido revolucionario. Haciendo de la película una proyección externa de hechos psicológicos, la concepción expresionista simboliza -de una manera mucho más efectiva que por el recurso de la historia fragmentada- la mencionada retracción general, el encerrarse en la propia concha, que ocurrió en la Alemania de posguerra. No es accidental, que, en cuanto ese proceso colectivo fue eficaz, se singularizara más de una película notable por el uso de actitudes y escenarios extraños de estilo expresionista. **Variété** de 1925 mostraba sus últimas huellas. A causa de su carácter estereotipado, esas actitudes y decorados eran como unos letreros callejeros familiares, por ejemplo: "*Hombres trabajando*". Sólo que aquí las inscripciones eran diferentes. El letrero decía: "*Alma trabajando*".

Después de una intensa campaña que culminó en el desconcertante anuncio: "*Usted debe transformarse en Caligari*", Decla presentó la película en febrero de 1920 en el Marmorhaus de Berlín. Entre las críticas periodísticas, que fueron unánimes en elogiar a **CALIGARI** considerándola como la primera obra de arte de la pantalla, la del "*Vorwärts*", órgano principal del partido socialdemócrata, se distinguía por ser totalmente absurda. Comentaba la escena final de la película (en la cual el director del manicomio promete curar a *Francis*) en estos términos: "*Este film es también moralmente invulnerable en cuanto despierta simpatía por los enfermos mentales y comprensión por la sacrificada actividad de los psiquiatras y enfermeros*". En lugar de reconocer que el ataque de Francis contra una autoridad odiosa armonizaba con la propia doctrina antiautoritaria del partido, "*Vorwärts*" prefería legalizar la autoridad en sí como un ejemplo de virtudes progresistas. Se trataba, como siempre, del mismo mecanismo psicológico: las propensiones racionalistas tipo clase media de los socialdemócratas interfieren con su concepción racional socialista. Mientras que los alemanes estaban demasiado cerca de *Caligari* como para valorar su carácter sintomático, los franceses comprendieron que esta película era algo más que un film excepcional. Ellos acuñaron la palabra "*Caligarismo*" y la aplicaron a un mundo de posguerra similarmente subvertido; lo que, de cualquier forma, prueba que percibieron la fundamentación de la película en la estructura de la sociedad. La *première* de **CALIGARI** en Nueva York (abril de 1921) consolidó decisivamente su fama mundial. Pero además de dar lugar a imitaciones equivocadas y de servir como pauta de otras realizaciones artísticas, este film, el más discutido de su tiempo, nunca influyó seriamente en el curso de los cines francés y norteamericano. Permaneció solitario, como un monolito.

CALIGARI muestra el "*alma trabajando*". ¿En qué aventuras se embarca el alma revolucionada? Los elementos narrativos y pictóricos de la película gravitan entre dos polos opuestos. Uno puede denominarse "autoridad" o, más explícitamente "tiranía". El tema de la tiranía, que obsesionaba a los autores, ocupa la pantalla desde el comienzo hasta el final. La superioridad de los funcionarios municipales queda simbolizada en las sillas giratorias de enorme altura y, en forma similar, en el gigantesco respaldo de la silla de *Alan*, que en el desván revela

la invisible presencia de los poderes que lo tienen apresado. El efecto del mobiliario se ve reforzado por escaleras: numerosos peldaños ascienden hasta el cuartel de la policía y en el manicomio, no menos de tres tramos de escalera marcan la posición del *dr. Caligari* en la cima de la jerarquía. En la novela de Joseph Freeman, "Never Call Retreat", un pasaje muy ilustrativo revela hasta qué punto la película consigue pintar a Caligari como un tirano del tipo de *Homunculus* y el *Enrique VIII* de Lubitsch. El héroe, profesor vienés de historia, cuenta su vida en un campo de concentración alemán, donde, después de ser torturado, es arrojado en una celda: "Solo, tirado en aquella celda, pensé en el Dr. Caligari; después, sin transición, en el Emperador Valentiniano, amo del mundo romano, quien sentía un gran placer cuando imponía penas de muerte por faltas pequeñas o imaginarias. Las expresiones favoritas de este César eran: "¡Arránquenle la cabeza! ¡Quémelo vivo! ¡Apaléenlo hasta que muera!". Pensé en qué grado el Emperador era un genuino dictador del siglo veinte y me quedé dormido rápidamente". Este onírico razonamiento penetra hasta la médula al *dr. Caligari*, caracterizándolo como la contrapartida de Valentiniano y una premonición de Hitler. *Caligari* es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicar a gran escala. Aun cuando en el tiempo de *Caligari* el tema del hipnotizador dominante no era desconocido en la pantalla -tuvo un papel prominente en la película norteamericana *Trilby*, exhibida en Berlín durante la guerra-, nada había en el ambiente que incitara a los dos autores a hacer de él un personaje tan característico. Deben de haber sido movidos por uno de esos oscuros impulsos que, arrancando de los cimientos de la vida de un pueblo, engendran -a veces- visiones verdaderas. Debería esperarse que el polo opuesto al de la tiranía fuera el de la libertad, porque era indudable que su amor a la libertad fue lo que llevó a Janowitz y Mayer a revelar la naturaleza de la tiranía. Ahora bien, ese contraplano es el punto de concentración de elementos que pertenecen a la feria con sus filas de tiendas, sus muchedumbres abigarradas recorriéndolas y su diversidad de diversiones emocionantes. Así, *Francis* y *Alan* se suman felices al enjambre de mirones; ahí, en la escena de sus triunfos, el *dr. Caligari* es finalmente atrapado. En sus intentos por definir el carácter de una feria las fuentes literarias evocan repetidamente el recuerdo de Babel y Babilonia. Un folleto del siglo XVII describe el ruido típico de una feria como "un ruido tan demencial que se pensaría que el de Babel no podía compararsele", y, casi doscientos años después, un joven poeta inglés se siente muy entusiasmado por "esa Babilonia de barracas, la feria". La forma en que se compaginan esas imágenes bíblicas caracteriza inequívocamente a la feria como un centro de anarquía en el mundo de la diversión. Eso explica su eterna atracción. Gente de toda clase y edad goza perdiéndose en la salvaje mescolanza de colores brillantes y ruidos agudos, poblada con monstruos y rebosante de sensaciones físicas, desde golpes violentos a matices de dulzura increíble. Para los adultos, es una regresión a la infancia, en la que los juegos -y las cosas serias- son idénticos, lo imaginario y lo real se mezclan, y los deseos anárquicos prueban, desorbitados, posibilidades infinitas. Por vías de esta regresión, el adulto escapa a esa civilización que tiende a hipertrofiarse y a atrofiar el caos de los instintos; escapa de ella para

restablecer ese caos sobre el cual, sin embargo, se basa la civilización. La feria no es la libertad, sino la anarquía. que trae aparejado el caos.

Significativamente, en **CALIGARI** la mayoría de las escenas de la feria comienzan con una apertura en iris mostrando un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de los caballitos que no cesan de dar vueltas. El círculo se transforma en un símbolo neto de caos. Mientras que la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino. Olvidado del “yo”, uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La quiebra de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de *Caligari*. Deseaban la libertad pero eran incapaces de imaginar su circunstancia. Hay algo de bohemia en su concepción; más que verdadera comprensión parece el producto del idealismo ingenuo. Pero podría decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de la posguerra.

Intencionadamente o no, **CALIGARI** expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfrentándose a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión. Muy lógicamente, la película despliega una atmósfera saturada de horror. Como el mundo nazi, el de **CALIGARI** sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico. La ecuación de horror y desesperanza culmina en el episodio final, que pretende restablecer la vida normal. Excepción hecha del personaje ambiguo del director y del personal tenebroso del manicomio, la normalidad se encarna por medio de una multitud de locos que se mueven en su insólito ambiente. Lo normal es un manicomio: la frustración no podía haber sido pintada de manera más definitiva. Y en esta película, como en **Homunculus**, se destaca un fuerte sadismo y un apetito de destrucción. La reaparición, una vez más, de esos rasgos en la pantalla atestigua su notoria importancia en el alma colectiva alemana.

Las peculiaridades técnicas descubren las de significado. En **CALIGARI** comienzan a afirmarse métodos que pertenecen a las cualidades específicas de la técnica cinematográfica alemana. **CALIGARI** inaugura una larga procesión de películas hechas un ciento por ciento en estudios. Mientras que, por ejemplo, en esa época, los suecos se esforzaban en captar el aspecto real de una tormenta de nieve o el de un bosque, los directores alemanes, al menos hasta 1924, estaban tan complacidos con los efectos de interiores, que construían paisajes enteros dentro de las paredes del estudio. Preferían el dominio de un universo artificial a depender del capricho del mundo exterior. Su retirada dentro del estudio era parte del replanteamiento general. Una vez que los alemanes decidieron refugiarse dentro del alma, podían permitir que la pantalla explorara esa realidad que abandonaban. Ello explica el papel preponderante de la arquitectura después de **CALIGARI**, circunstancia que ha llamado la atención a más de un observador. “*Es de máxima importancia*”, destaca Paul Rotha en una revisión del período de posguerra, “*aprehender la participación significativa del arquitecto en el desarrollo del cine*

alemán”. ¿Cómo podía ser de otro modo? Las fachadas y habitaciones hechas por el arquitecto no eran meros fondos para ambientar, sino jeroglíficos que expresan la estructura del alma en términos de espacio.

CALIGARI también pone en juego la luz. Es un recurso luminoso lo que permite al espectador percibir el asesinato de *Alan* sin verlo; lo que ven, sobre la pared del desván del estudiante, es la sombra de *Cesare* apuñalando a la de *Alan*. Esos recursos llegaron a ser una especialidad en los estudios alemanes. Jean Cassou reconoce que los alemanes inventaron una “*iluminación fantástica de laboratorio*” y Harry Alan Potamkin considera el manejo de la luz en las películas alemanas su “*máxima contribución al cine*”. Esa importancia de la luz puede rastrearse incluso en un experimento que hizo Max Reinhardt en el teatro poco antes de **CALIGARI**. En su puesta en escena del drama de posguerra “*Der Bettler*” (El mendigo) de Sorge -una de las primeras y más vigorosas manifestaciones del Expresionismo-, sustituyó los decorados normales por otros imaginarios, creados mediante efectos luminosos. Indudablemente, Reinhardt introdujo esos efectos para ser fiel al estilo del drama. La semejanza con las películas de posguerra es obvia: fue su naturaleza expresionista lo que movió a más de un director alemán de fotografía a generar sombras tan exuberantes como la maleza y a asociar fantasmas etéreos con arabescos y caras extrañamente iluminados. Esos esfuerzos intentaban bañar toda la escena con una iluminación sobrenatural, caracterizándola como una decoración del alma. “*La luz ha insuflado alma en las películas expresionistas*”, dice Rudolph Kurtz en su libro sobre el cine expresionista. Pero la verdad era exactamente la inversa: en esas películas, el alma era la fuente virtual de la luz. La tarea de encender esa iluminación interior se vio facilitada en parte por fuertes tradiciones románticas.

El intento realizado en **CALIGARI** de coordinar decorados, actores, luz y acción es sintomático del sentido de organización estructural que, a partir de esa película se manifiesta en la pantalla alemana. Rotha acuña la palabra “*constructivismo de estudio*” para caracterizar “ese curioso aire de integración, de finalidad que rodea cada producto de los estudios alemanes”. Pero la integración orgánica solamente puede lograrse si el material que se quiere organizar no se resiste a ello. La aptitud de los alemanes para organizarse se debe mucho a sus ansias de sumisión. Toda vez que la realidad es esencialmente incalculable y, por tanto, requiere ser observada más que manejada, el realismo en la pantalla y la organización absoluta se excluyen. Por medio de su “*constructivismo de estudio*”, no menos que por su iluminación, el cine alemán reveló que ellos preferían tratar sucesos irreales desplegados en una esfera fundamentalmente controlable.

En el curso de un viaje a París, unos seis años después de la premiere de **CALIGARI**, Janowitz visitó al conde Etienne de Beaumont en su vieja residencia de la ciudad, donde vivía en medio de su mobiliario Luis XVI y sus Picassos. El conde manifestó su admiración por **CALIGARI**, calificándola de “*tan fascinante y abstrusa como el alma alemana*”. Continuó: “*Ahora ha*



llegado el momento en que debe hablar el alma alemana. El alma francesa habló hace más de un siglo, en la revolución, y ustedes han permanecido mudos... Ahora, esperamos lo que ustedes tienen que decirnos a nosotros, al mundo entero". El conde no tuvo que esperar mucho. (...)

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947), Paidós, 1985.

(...) **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** (...) podría ser una película sobre un veterano de guerra que finge un trauma para poder así refugiarse en una clínica o la fantasía de un hombre enfermo que se inventa un escenario de crímenes y persecuciones con el resto de los inofensivos pacientes y que considera al atento y servicial doctor como el malo. (...)

(...) El cine Expresionista (**EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** incluido), más que suponer el inicio de una tendencia, surgió durante el clímax de la misma. Por lo tanto, debemos buscar la raíz del cine fantástico alemán en las películas de Paul Wegener (muchas de las



cuales codirigió, coescribió y protagonizó) porque son la primera fusión de éxito entre una alta cultura (artística) y escasos medios (técnicos). Lo que verdaderamente dio impulso a esta tendencia fue el extraordinario éxito de crítica y público que **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** obtuvo, en Francia primero y en los Estados Unidos después. Este hecho animó a productores y directores alemanes a buscar temas alemanes y que a la vez gozasen de la consideración de “artísticos”. Escogieron el expresionismo porque era un movimiento cultural que por entonces disfrutaba de una identidad propia y de un reconocimiento internacional en el mundo del arte.

(...) El recurso más utilizado para introducir las incertidumbres en el relato expresionista es probablemente el rasgo más característico del cine fantástico alemán: el relato-marco. El propio término “marco” podría sugerir una función estabilizadora, un modo de aglutinar la narración; sin embargo es utilizado con más frecuencia con el objeto de complicar las cosas. El ejemplo más conocido de dicha complicación consciente lo encontramos en el marco usado en la propia **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**, cuyo origen y función han dado lugar a un intenso debate. **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** ejemplifica una técnica en la que la narración se engloba de un relato que actúa como motivación, comentario e interpretación de los hechos intrínsecos al texto; “*el relato dentro del relato*” (*mise-en-abyme*) deniega de

una manera más radical el nivel de veracidad de lo que el espectador acaba de ver. No sólo surgen dudas acerca de la fiabilidad de los narradores, sino también acerca de su cordura: incluso el plano final frontal del buen doctor deja dudas sobre su salud mental, y ni qué decir tiene sobre sus intenciones. (...).

(...) ¿Todo comenzó con **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**? sí..., y no. Es evidente que existe un gran legado de películas alemanas fantásticas de los años 20 que pasó al cine estadounidense de los años 30. Tanto las películas de terror realizadas en los estudios Universal en los años 30 (dirigidas por James Whale, Val Lewton o Edgar Ulmer) como el cine negro (film noir) de los años 40 (de Otto Preminger, Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak o Curtis Bernhardt) acusan ciertamente la influencia de los directores alemanes, y son considerados descendientes estilísticos del expresionismo cinematográfico. No sólo vuelven algunas de las “criaturas” del cine de las décadas de los 10 y los 20 como *Frankenstein*, *Drácula*, los científicos locos o los homúnculos. Varias de las películas de cine negro dirigidas por Robert Siodmak y Curtis Bernhardt a finales de los 30 y principios de los 40 se centran en protagonistas amnésicos que remiten al traumatizado Francis de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**. Pero, más que las técnicas de iluminación o el estilo expresionista, son las técnicas de la narración, los flash-backs, las voces múltiples y los relatos-marco, quienes fundamentan el legado que **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** y el cine fantástico llevaron consigo a su exilio de Hollywood.

El cine fantástico y de terror alemán de los años 20 ha adquirido otra vez una notoria actualidad, no sólo por la popularidad histórica del cine negro ni porque estemos más fascinados por el terror y el placer de ser observados. En la actualidad, lo que interesa es una característica mucho más filosófica presente en la mayoría de las películas alemanas, y en especial en **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**. Me viene a la mente la reversibilidad de las manifestaciones de la verdad presentadas por el relato-marco: lo que con anterioridad denominé “la fascinación por la ambigüedad”. Por mucho que se piense en la historia de *Francis* y *Jane*, en la de *Cesare* y *Caligari*, uno nunca sabe a quién creer, por lo que no hay posibilidad de decidir qué parte de la historia es “real” y cuál es “imaginaria”: si creemos a *Francis*, el doctor es un loco peligroso; si creemos al *doctor*, es *Francis* quien está desquiciado. Podrá parecer una cuestión trivial, pero toca el problema epistemológico de las “otras mentes”: ¿qué pasaría si pudiéramos saber lo que sucede en la mente de otra persona? ¿Qué pruebas tengo de que existen otras mentes? **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** es también un buen ejemplo de un problema ontológico relacionado con éste: el de los “otros mundos”. Si el mundo en el que existo es la mera invención de otra persona, ¿dónde está el exterior, desde dónde podría yo ver que me encuentro atrapado en el “interior” o incluso en el “interior” del “interior” de otra persona? Quizá aquel que se plantee estas cuestiones al ver una película sea un paranoico y debería estar en un psiquiátrico, pero ahora el cine popular es más filosófico que nunca (y en particular las películas fantásticas y de terror). En

este sentido, **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** es una película muy moderna: los espectadores de películas como **Matrix** (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999) o **eXistenZ** (*eXistenZ*, David Cronenberg, 1999) simpatizarán sin dificultad con *Francis* y su dilema, ya que, al igual que él, los protagonistas de dichas películas tratan de averiguar quién es el que está organizándolo todo. Relacionados con las cuestiones de las otras mentes y los otros mundos podríamos mencionar programas de televisión como **Expediente X** (*The X-files*, Chris Carter, 1993-2002) o películas de internet como **El proyecto de la bruja Blair** (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, 1999), sin olvidarnos de películas como **The Game** (*The Game*, David Fincher, 1996), **El show de Truman** (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), **Memento** (*Memento*, Christopher Nolan, 2000) o **Cómo ser John Malkovich** (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999).

Dichos paralelos entre las películas actuales y las del cine fantástico alemán de los años 20 me sugieren la idea de que es la escenografía expresionista la que nos sigue interesando, pero que “Dr. Caligari & Co.” tienen un mensaje filosófico o al menos plantean problemas filosóficos plenamente vigentes en la era digital. Es necesario preguntarse cómo podemos creer en lo que ven nuestros ojos cuando no tenemos certeza epistemológica, esto es, cuando no podemos unificar “lo que” sabemos con “cómo” lo sabemos, y cuando carecemos además de seguridad ontológica, es decir, la concepción de nuestra existencia como una única secuencia espacio-temporal. ¿Podría ser que el *doctor Caligari* llegara a las mismas conclusiones que Heidegger, cuya obra “El ser y el tiempo”, su obra maestra, versa sobre la incertidumbre ontológica, en 1923, sólo cuatro años después del estreno de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**? (...).

(...) Películas como **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**, consideradas en su día trabajos escandalosos producto de mentes retorcidas, forman parte de nuestra cultura común y global, son clásicos modernos o, lo que es lo mismo, espejos de nuestra propia modernidad (...).

Texto (extractos):

Thomas Elsaesser, “¿Alma de dinamita en nuestra mente? Fantasía y terror en los inicios del cine alemán”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) El giro final del argumento de **CALIGARI**, que convierte la historia de aquél en el relato de un demente, no existía en la primera versión del guión escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer, de forma tal que los sucesos referidos en ella no aparecían filtrados por la mente de *Francis*, quien tampoco sufría ningún tipo de trastorno psíquico en el texto primigenio. El historiador Siegfried Kracauer criticaría, en su famoso estudio sobre el cine alemán, este cambio, que, según él mismo, enfureció también a Janowitz y Mayer, puesto que “*mientras la narración original exponía*

la locura inherente a la autoridad, el **CALIGARI** de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio". La interpretación no resulta, sin embargo, tan sencilla de elucidar como pretende Kracauer, ya que el hecho de que la historia de *Francis* sea una representación deformada de la realidad no invalida que forme parte también de esa misma realidad, de tal suerte que el malvado doctor *Caligari* que él imagina en su relato posee una correspondencia en el mundo real, es en el fondo el director del manicomio en el que se encuentra recluido, con lo que sus elucubraciones no carecen del todo de base real. Y, por si fuera poco, la inquietante mirada final del doctor en cuestión no sólo pone en entredicho el revisionismo del epílogo, sino que invita a contemplar de nuevo la totalidad del film desde otro punto de vista. Si no se trata del verdadero *Caligari* da exactamente igual: su papel es el del represor, el representante institucional que prohíbe sueños premonitorios como el de *Francis*. (...)

(...) El rabino *Low* se rodea de un círculo de fuego para dar vida al *Golem*, y otro tanto hace *Fausto* para convocar a *Mefistófeles*, mientras que las imágenes de **CALIGARI** o de **EL DOCTOR MABUSE** se encuentran salpicadas de estos mismos signos. Una figura geométrica que, como ha señalado con acierto Siegfried Kracauer, se torna en estos films "un símbolo neto del caos", ya que mientras "la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino"; o, mejor cabría decir, un tiovivo, donde el héroe da vueltas y vueltas, gobernado por una voluntad distinta a la suya, la del feriante convertido en demiurgo. La circunstancia añadida de que tanto *Caligari* como *Mabuse* utilicen, dentro de sus ficciones respectivas, la hipnosis como medio para apoderarse de la voluntad de los otros habla, igualmente, de la influencia que estos personajes ejercen sobre sus víctimas, a la vez que ofrece algunos indicios del espacio en el que los mismos despliegan su dominio con mayor fuerza: la puesta en escena. Dentro del entramado narrativo de ambos films, las secuencias donde *Caligari* y *Mabuse* muestran su poder -ya sea en una barraca de feria, ya sea en un teatro- ocupan un lugar central dentro del relato. Y esto mismo sucede en *El Golem* cuando el rabino *Low* ofrece ante la corte del rey una representación, casi cinematográfica, de la huida del pueblo judío; en *Metrópolis*, con *María* mostrando a los obreros, en las catacumbas, el proceso de construcción de la torre de Babel; en *El hombre de las figuras de cera*, con el protagonista dando vida a las historias de *Haroun Al-Rashid* y de *Iván el Terrible*; o en *Fausto*, cuando *Mefistófeles* vuela con éste mostrándole el mundo a sus pies. (...)

Texto (extractos):

Antonio Santamarina, "La dispersión de los narradores y la fractura del relato", en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

Evil doctors, mad doctors, evil scientist... Un sujeto clásico de la ciencia-ficción convertido en uno de los arquetipos más requeridos por el género, cuya revisitación repetitiva y, a veces, inconsciente, ha provocado la mera mecanización del soporte, llegando a convertirse en un mero mecanicismo, abierto tanto al abuso como a la parodia. El *mad doctor* ha sido una figura de claros contornos literarios e incluso experimentales, nacido en el siglo XIX en torno a la propia fabulación del hombre como demiurgo, concebido entre delirios góticos y versos escapistas como figura rebelde y alegórica de la propia paradoja humana. En este sentido, es imposible no referirse a la histórica (y ya excesivamente referenciada) reunión de Villa Deodato en la que nació una de las figuras claves del entramado conspirador romántico como fue el *doctor Frankenstein*, conjunción perfecta de genio alucinado, puntual trasgresor e irresponsable tejedor de mutaciones perversas. A partir de ese momento, el mad doctor tomó un protagonismo literario ciego, convirtiéndose en un ser al margen de la colectividad cuyas visiones resultaron una clara amenaza para el status quo dominante, aunque su propia naturaleza lo revistió con el amargo regusto trágico de quedar atrapado por sus propias convicciones. Pero el concepto romántico, demiúrgico y casi totémico de la ciencia y sus sujetos se tornaría, con la llegada del siglo XX, en una realidad palpable, estructurada y cuyas consecuencias alcanzarían al propio curso de la Historia. Al igual que está pasando en los albores del siglo XXI, con la progresiva “recreación” de escenarios que hasta hace muy poco eran patrimonio de la ciencia-ficción (la realidad virtual, la investigación genética, la clonación o la inteligencia artificial), el siglo XX provocó un replanteamiento de la figura del científico, pasando de una teorización pagana y con perfiles mágicos a una conceptualización clasista dotada de poder. El *mad doctor* del siglo XX no buscaba reavivar cadáveres en busca de románticas investigaciones en torno a los orígenes de la vida, sino que intentaba utilizar sus conocimientos para manipular a las masas, doblegar voluntades y provocar el caos. Y en este sentido, el cine alemán de entreguerras realizó una curiosa teorización sobre el arquetipo del poder científico y los conocimientos oscuros (magia, hipnotismo y otras especies), dando lugar a una peculiar fauna de manipuladores obscenos que pretendían el poder absoluto, sospechosamente proféticos, y donde el concepto de *mad doctor* cedía ante el mucho más contemporáneo de “supervillano”, necesitado de un héroe que le metiera en cintura.

El cine alemán de entreguerras, dominado de manera falaz por el dudoso calificativo “expresionista”, estableció de manera categórica el modelo de paranoia pseudocientífica con **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**, todo un juego de muñecas rusas tanto desde un punto de vista argumental como espacial o estilístico. No estamos ante la representación unívoca y lineal de un mad doctor tradicional, como los que después apadrinaría el cine de Hollywood o ciertas obras del cine de género europeo, sino de una representación compleja del doble deconstruida desde los parámetros políticos y sociales de la República de Weimar. *Caligari* fue una figura multipolar, un criminal mesmerista, ferial, un personaje itinerante que practicaba una extraña venganza ritual en contra de la sociedad que lo había rechazado. Por otra parte, *Caligari* era también el regente de una institución mental, un dirigente “poseído” por la figura



mística de un maligno científico del pasado. Esta utilización de la posesión y su interrelación con el juego del doble (luego mucho más patente en **El testamento del doctor Mabuse** -*Das Testament des Doktor Mabuse*, Fritz Lang, 1933-) formaba parte de la propia escenografía circular de la ciencia-ficción de la Alemania de entreguerras, donde médiums, dobles y poseídos se entremezclaban en busca de un espacio sugerido, como también ocurrió en **El Golem** (*Der Golem, wie er in die Welt Kam*, Paul Wegener/Carl Boese, 1920), o en la tristemente desaparecida **Horror, o el extraño caso del doctor Jekyll** (*Der Januskopf*, Friedrich W. Murnau, 1920), versión *sui generis* de “El extraño caso del doctor Jeckyll y Mr. Hyde” de Stevenson.

Otro aspecto a destacar de la caracterización villanesca de *Caligari* era la dualidad existente entre su necesidad (su personalidad como regente de una institución necesaria, como es el sanatorio mental) y su alienación (como elemento divergente de una comunidad amenazada por lo extraño), idea procedente de los parámetros paranoicos trazados por E.T.A. Hoffman en “El hombre de arena” o las propias proclamas crítico-destructivas de Arthur Schopenhauer en torno a la situación política y social alemana. *Caligari* es así espejo y altavoz de una consciencia alterada, la de la propia Alemania de entreguerras, una representación paranoica de un sentimiento colectivo que se arrastraba entre decorados tan tortuosos como la propia escena cultural y cotidiana de la gran patria germánica. El *Caligari*-director de una institución de salud mental no dejaba de ser, en manos de Wiene, un reflejo de la propia locura de los “guardianes de la patria”, empeñados en devolver la “cordura” al pueblo sin que nadie les controlara a ellos respecto a la utilización de sus métodos. Y son esos métodos los que suponían toda una teorización sobre la propia idiosincrasia interna de la nación alemana, pues Cesare es manejado por *Caligari* como una marioneta sin voluntad, obligada a cometer crímenes en nombre de un propósito ajeno a su propia personalidad. Como adecuadamente señala S. S. Prawer, este elemento de



sumisión de la voluntad ya fue analizado de manera exacta por Thomas Mann en “Mario y el mago”, y suponía un toque de alerta tanto ante la utilización de los individuos como elementos de terror manipulados por un poder determinado como también una advertencia ante la posibilidad de adoptarlos como mano de obra casi esclava y sin decisión propia dentro de una catarsis revolucionaria que bien podría estar refiriéndose al marxismo.

Pero el análisis de la hipnosis en el personaje de *Caligari* no debía separarse de la propia función del film como elemento perturbador y, por ende, hipnótico. El cine de la época explotó la propia narración y estética cinematográfica como elementos de captación de la voluntad, utilizando el mesmerismo como técnica creativa pero también conspirativa. Tanto **CALIGARI** como **El doctor Mabuse** (*Doctor Mabuse, der Spieler*, Fritz Lang, 1922) o **Vampyr, La bruja vampiro** (*Vampyr- Der Traum des Allan Grey*, Carl Theodor Dreyer, 1932) utilizaron un determinado ritmo y movimientos para desligar al espectador de la propia realidad y sumirlo en un universo diferente y en ocasiones aterrador. Era un cine que advertía sobre la tiranía y que utilizaba sin mesura elementos de control propios de ésta para subrayar su fuerza subversiva. Y es que Wiene, como Lang respecto a su *Mabuse*, no disimulaban su admiración hacia sus supervillanos, su consideración de artistas de la simulación, del engaño, de mentes superiores que jugaban con los vulgares ciudadanos en competiciones de inevitable resultado. Los creadores de la Alemania de entreguerras subrayaban así su carácter de demiurgos a través de sus personajes, estableciendo una clara diferenciación jerárquica entre estos personajes, que desafiaban todas las convenciones, y la masa derrotada y afligida a la que aquéllos despreciaban, así como hacia unas estructuras de poder incapaces de reactivar el orgullo patrio. Y si Wiene no era ajeno a esta postura, tampoco lo fue su actor principal, Werner Krauss, cuya actuación desprendía una indudable asimilación de muchos de los caracteres de su personaje, una inevitable posesión que demuestra, de nuevo, la importancia de este concepto en

el cine alemán de la época. Como ocurrió en multitud de historias y películas posteriores, el potencial dominador de *Caligari* sobre *Cesare* cedía ante la aparición de una potencia similar en torno a éste y de origen inequívocamente sexual. Se trataba del impulso provocado en éste por *Jane*, potencial víctima y causa de la desobediencia y la ruptura del vínculo dominante con *Caligari*, impulso que Wiene vestía de manera más sexual que romántica, anteponiendo fuerza física a emoción. Pero esa caracterización quedaba también marcada por una peculiar tridimensionalidad del personaje de *Cesare*, pues éste estaba caracterizado en parte como un zombi (en la tradición más clásica del término) y en parte como un autómatas, un ser artificial que conectaba de manera más directa con la tradición del cine alemán del momento y, en especial, con figuras como el *Golem* o la *María* de **Metrópolis** (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926). Aún así, y subrayando estas inequívocas cualidades, habría que volver a S. S. Prawer y afirmar con él que *Cesare* fue también una clara figura junguiana, o sea, un monstruo del subconsciente que actuaba los deseos oscuros y prohibidos de otros desde el crimen hasta la perversión sexual -ésta sólo sugerida-, sin olvidar, como vuelve a señalar S. S. Prawer, sus poderes como “vidente” y su caracterización como extraño, como ser al margen de la comunidad, *freak* destinado al consumo pueril de una sociedad decadente.

CALIGARI supuso una experiencia única dentro del cine alemán de la época, y decisiva para el fantástico como género. Aunque posiblemente Wiene no era consciente de estar codificando un género, la posterior tradición del cine de terror ha demostrado la existencia de unos códigos ya establecidos por el film de Wiene. Definida por muchos como a puesta en imágenes del “sueño de un loco”, **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** penetra en la mente de un *mad doctor* como ningún otro film lo ha conseguido, siendo un paseo aterrador y fascinante por las pesadillas de un cerebro alienado en diferentes dimensiones y curvaturas, tan retorcidas como los propios decorados por los que transitaba la acción. Pero, más allá de esta interpretación genérica y, si se quiere, romántica del film, debemos hacernos eco de su significado social, que no era otro que establecer una tesis sobre la crisis de la autoridad tradicional en la sociedad alemana, así como su significado metalingüístico primigenio, absolutamente decisivo para el cine de hoy, como es la disgregación a través de la imagen de la percepción de lo real y de lo imaginado, del cine como catalizador de mundos sólo aparentemente imposibles (...).

Texto (extractos):

Ángel Sala, “Los científicos oscuros y la manipulación obscena de las masas”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

Hermann Warm ha contado que los espacios de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** son consecuencia del guión de Carl Mayer: “*Esta forma, adoptada por primera vez en un texto destinado al cine, me sorprendió y me fascinó hasta tal punto que llegué a esta conclusión: sólo una transformación radical de la concepción decorativa podía hacer justicia a tal escri-*

tura. Sólo los decorados expresionistas podían servir de telón de fondo a estas peripecias metafísicas y contribuir a dilucidar esos acontecimientos extraños”. Es importante destacar dos aspectos de lo que escribió Warm; primero, que fue un texto escrito el que condujo a una representación espacial, algo inherente a la creación de espacios para el cine que, a pesar de toda la creatividad de los profesionales que los idean, han de supeditarse y estar al servicio de un texto previo, que en definitiva suele ser el primer esbozo del guión; el segundo aspecto es que Warm habla de decorados expresionistas, lo que indica que ya conocía esta tendencia estética, que además le influyó a la hora de diseñar los decorados de la película. Porque, como el mismo Warm escribió: “Los axiomas expresionistas comprimen la realidad, el realismo, no dejando aparecer más que lo esencial. El estilo expresionista es el más apto para servir al universo y las figuras de este film, sus alucinaciones y los acontecimientos extraordinarios que se desarrollan. Todo toma de ese modo un carácter espectral de pesadilla”. Warm también ha dejado dicho que la idea de dar una forma expresionista a los decorados fue suya y de sus dos amigos, los pintores Walter Röhrig y Walter Reinmann, y concluía: “Nuestra proposición suscitó la oposición de los mismos que, después del éxito del film, quisieron atribuirse su paternidad”. Warm –junto a sus dos colaboradores– se atribuye todo el mérito de los decorados. Es preciso dudar de sus declaraciones, como de todas aquéllas en las que alguien se atribuye una paternidad en exclusiva, sobre todo si tenemos en cuenta que en el cine las ideas suelen ser colectivas.

Se ha escrito que las restricciones de luz que sufría Alemania obligaron a pintar las sombras, restando así capacidad inventiva a la creatividad de los profesionales que idearon los increíbles espacios de la película. Warm también le contó a Lotte H. Eisner que fue el productor Rudolf Meinert quien habló con él y Reinmann, y a este último se le ocurrió la idea de hacer los decorados de la película como si fueran una pintura expresionista, ejecutándolos sobre tela; Meinert calculó que se abaratarían los costes haciéndolos de ese material, por lo que aceptó sin dificultad. Léon Barsacq saca como consecuencia que, en ciertas épocas, “la falta de medios materiales propicia la eclosión de un estilo”, y pone como ejemplo el neorrealismo. Hay otro ejemplo, esta vez referido al teatro, de las dificultades de aquellos años. Se ha escrito que la escasez de materiales causada por la I Guerra Mundial, impidió que Max Reinhardt construyese en su teatro decorados grandiosos, lo que le decidió a sustituirlos creando espacios con la iluminación, originando así un nuevo modo de escenificación. Es posible que la falta de materiales avive la imaginación, pero también es evidente que, sin esa imaginación, es imposible innovar. Sin embargo, a pesar del material con que están contruidos los decorados en **CALIGARI**, no se utilizaron los telones pintados planos que se colocaban detrás de los actores en el cine primitivo. En la película se crean espacios tridimensionales, aunque estén contruidos con tela. Espacios en los que no hay líneas verticales, sino inclinadas, donde hasta se sustituye a la naturaleza convirtiéndola en líneas abstractas, como puede verse en los árboles de la escena en que Cesare es perseguido por el puente. La película fue admirada por una minoría intelectual en los países occidentales, y en Francia hasta se acuñó el término

caligarisme, traducido en España como “caligarismo” -atribuido por algún autor a Ramón Gómez de la Serna- para referirse a la corriente que desencadenó la película (...). **CALIGARI** y otras películas “caligaristas” fueron en algunos casos despreciadas porque se consideraron poco cinematográficas, ya que empleaban muy pocos instrumentos propios del cine como el movimiento de cámara y el montaje; es conocida la crítica de Jean Cocteau, que escribió de **CALIGARI** que era “*el primer paso hacia una falta muy grave, que consiste en fotografiar de forma plana decorados excéntricos, en lugar de sorprender a través de la cámara*”. Esas críticas eran comprensibles en una época en la que el cine estaba todavía convirtiéndose en una disciplina autónoma que requería instrumentos propios, pero hoy pierden todo su sentido ante la potencia de las imágenes de la película y, sobre todo, ante la creación de un nuevo espacio. En la historia del espacio escenográfico cinematográfico, **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** supone una de las primeras apariciones del que en otras ocasiones he denominado “espacio imaginario”: un espacio que sólo se puede percibir específicamente en el cine. (...).

Texto (extractos):

Jorge Gorostiza, “La arquitectura grita”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** no partía de premisas ocultistas, sino más bien de su rechazo. El *doctor Caligari*, con su dominio de la hipnosis para controlar las voluntades de la gente y llevarlos al crimen, no era sino un loco... militarista. El film era en realidad una parábola simbólica sobre el militarismo diseñada por dos feroces antimilitaristas que pretendían mostrar su rechazo hacia una I Guerra Mundial tan feroz como desastrosa, los guionistas Hans Janowitz y Carl Mayer. El *doctor Caligari*, que domina la voluntad del joven Cesare, obligándole a matar, es un arquetipo del general que obliga a los soldados -sin voluntad ni libertad- a matar a sus semejantes. Los militares son unos locos asesinos, tratan de hacernos comprender Wiene, Mayer y Janowitz a través de un cuento fantástico hábilmente diseñado para burlar la censura. Es cierto que en un primer momento se solicitó al dibujante Alfred Kubin que realizase los bocetos preparatorios para **CALIGARI**, como lo es la adscripción ocultista de Kubin (llegó a tener una “crisis espiritual” que le llevó al budismo) y que era amigo de ocultistas como el alquimista *spagirico* Alexander von Bernus. (Un inciso curioso: una descendiente de von Bernus entraría en la “OTO” se convertiría en sacerdotisa satánica y acabaría asesorando a Giger para el film **Alien, el octavo pasajero** -*Alien*, Ridley Scott, 1979-). (...)

Texto (extractos):

Luciano Berriatúa, “El esoterismo en el cine mudo alemán”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) “Espantada, quiso pedir socorro, pero se había roto el vínculo entre su voluntad y su capacidad ejecutiva. Su cuerpo estaba sometido a un poder ajeno. Como si estuviera muerta, como si se hallara fuera de su cuerpo, vio acercarse al negro...”. Así es como la heroína de “El rostro verde” (1916) de Gustav Meyrink, cae desmayada en brazos de un brutal negro, un zulú absurdo, que la secuestra, corriendo por los empinados tejados de la ciudad (esta vez Hamburgo), cargando con ella a sus espaldas, mientras es perseguido por una multitud de marineros enfurecidos, dispuestos a rescatar a la muchacha: una escena casi paso por paso similar a aquella en la que el sonámbulo *Cesare* rapta a la *Jane* de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI**. (...) **CALIGARI**, con su universal “caligarismo”, llegaría a España, inspirando al escritor madrileño Emilio Carrere el relato “Un crimen inverosímil” (1922) y, posteriormente, su más famosa ampliación a novela, “La torre de los siete jorobados”, llevada al cine en 1940 por Edgar Neville, y donde el sonámbulo *Cesare* se convierte en el no menos hipnotizado *Ercole*, controlado mentalmente por el malvado *doctor Sabatino*. (...)

Texto (extractos):

Jesús Palacios, “La raíz de la mandrágora: literatura y cine fantástico alemán”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) Como un islote situado en un punto estratégico, **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** es una rareza irreplicable, que no tiene descendientes directos y exactos y sin embargo está en relación perfecta con toda la evolución del cine primitivo y abre las vías para buena parte del cine del futuro. Su concepto no se repite de forma sistemática en otras películas, no da lugar exactamente a un género o un estilo y, no obstante, su huella está presente de forma directa y palpable incluso en el cine de hoy. Es al mismo tiempo un caso único, irreplicable, y una película madre. Se considera la base fundacional del expresionismo aplicado al cine y, por contra, este movimiento o esta estética fue aplicada de modo distinto en los films que lo secundaron. Tiene elementos para considerarlo un precedente del thriller o el terror, pero cimienta esos géneros de forma tangencial, particular. Y es un buen ejemplo del cine como suma de todas las artes, de un modo al mismo tiempo natural y deliberado.

El carácter único de **CALIGARI** lo conforman, como suele ocurrir a menudo, la suma de casualidades: algunas vivencias personales, y dispersas, de los dos guionistas, Carl Mayer y Hans Janowitz, que unen un posicionamiento ideológico que cuestiona el poder y refleja un momento y unas circunstancias muy especiales en la Alemania de la posguerra, con el interés por lo insondable de la psicología humana, los traumas que marcan una vida, y la locura; la decisión de incorporar a la estética de la película las tendencias rompedoras del arte del momento a través de unos decorados pintados que no eludían ni el espacio teatral ni el poder expresivo de la pintura, bien integrados por los diseñadores Hermann Warm, Walter Reinmann y Walter Röhrig; la voluntad del cine alemán y de productores como Erich Pommer de aportar un se-



llo distintivo y diferenciador del ya dominante cine americano en un momento de crisis social y económica tras la derrota en la I Guerra Mundial; y la confluencia de actores tan carismáticos y especiales como Werner Krauss y Conrad Veidt.

Lo primero que llama la atención en cualquier imagen de **CALIGARI** es su estética irrepetible, que enseguida se superpuso a un esquema argumental que podía haberse quedado en una simple investigación de la autoría de una serie de asesinatos. Las líneas quebradas, los planos inclinados, los dibujos abigarrados y retorcidos que ilustran las paredes de estancias imposibles, los espacios manipulados que provocan extraños movimientos en los personajes y una percepción desconcertante en el espectador, la representación de la naturaleza (árboles y plantas de formas inconcebibles, un referente para el **Sleepy Hollow** -*Sleepy Hollow*, 1999- de Tim Burton: de hecho para casi toda la obra del creador de **Pesadilla antes de Navidad**) como un conjunto de seres agresivos y amenazantes, la huida, en suma de un espacio realista y mínimamente familiar para lo que era el cine en 1919, conforman una experiencia única, atrevida en su día e igualmente insólita hoy, que se integra perfectamente en el argumento, y al mismo tiempo lo saca de cualquier convencionalismo. Esa estética absorbía los movimientos vanguardistas de la época que ya se habían plasmado en la pintura y la poesía, y la suma de tendencias recogidas bajo el manto del Expresionismo, con su voluntad de representar los



misterios de la psicología humana y el alma, y su atracción por los límites de la locura, el deseo y la manipulación de la mente. Pero no está claro quién decidió aplicar ese distintivo artístico a la película. Siegfried Kracauer, en su legendario libro, establecía a los propios guionistas, Hans Janowitz y Carl Mayer, como autores de la idea. Esa estética vendría implícita en el guión, que tendría desde su concepción inicial un deseo de relacionar en la pantalla una intriga criminal con referencias a la locura, y la capacidad de la pintura de la época para representar los vericuetos de la mente. Kracauer se basaba en las declaraciones del propio Hans Janowitz para atribuirle esa concepción estética. Sin embargo, expertos como David Robinson ponen en entredicho lo que sería un deseo de Janowitz de aparecer como autor total. Explica Robinson que, en el ejemplar del guión que perteneció al actor Werner Krauss, que según todos los indicios fue la versión que se utilizó en el rodaje y que durante mucho tiempo estuvo guardado por la familia y sin acceso posible, no figura ninguna indicación relativa a la estética o el modo en que se debería configurar visualmente la película. Según sus deducciones, en ese proceso creativo tendría más papel que el que se le ha querido dar habitualmente el director Robert Wiene, y sobre todo los diseñadores Herman Warm y Walter Reinmann. El primero, que había colaborado con Fritz Lang en *Las arañas* (*Die Spinnen*, 1919) (quien fue el primer director previsto para **CALIGARI**, pero dejó el proyecto para rodar la segunda parte de ese film), leyó el guión y decidió que esa historia tenía que tener una representación en pantalla muy especial,

acorde con las sugerencias psicológicas de la historia, y lo consultó con Reinmann, cuyas pinturas en esa época eran marcadamente expresionistas. Éste fue quien convenció a Warm para seguir esas tendencias en la estética de la película, y lograron que el productor Erich Pommer aceptara lo que en principio se presentaba como un riesgo y un atrevimiento.

Sea quien sea el responsable de la decisión, aplicar un lenguaje artístico que aún no había sido plenamente aceptado en su ámbito original, la pintura, a un medio como el cine, que aún era contemplado básicamente como un simple entretenimiento popular para las masas, sin ningún planteamiento artístico, era una empresa arriesgada. Se temía que el público no entendiera la película y rechazara una estética que todavía resultaba controvertida. Fritz Lang decía que sugirió, en su breve relación con el proyecto, que se añadiera un prólogo y un epílogo que no figuraban en el guión inicial y que encerraban la historia en un marco más realista. Y así la película se inicia con el relato de *Francis* en un jardín, y se cierra con la consideración del narrador como un loco interno en un sanatorio que se ha inventado la existencia de *Caligari* a partir de la figura del director del centro. Sin embargo, es más creíble que el cambio fuera obra del director Robert Wiene, que quería suavizar el efecto del concepto visual que ya había aceptado tras la propuesta de los diseñadores. Este cambio fundamental indignó a Janowitz, quien acusaba a Wiene de la decisión y que consideraba traicionado el espíritu del guión: *Caligari* ya no era el poder opresor y manipulador de la voluntad del hombre, ante el que se rebelaba el individuo dispuesto a no dejarse manejar, sino el producto de la mente de un loco, una idea supuestamente más tranquilizadora e inocua respecto a las sugerencias políticas de la película, para el público de la época. Sin embargo, como sugiere David Robinson, visto hoy, precisamente por el desarrollo en estas décadas de una estructura narrativa y unas referencias que instauró la propia película, ese final no es nada tranquilizador ni anula el efecto inquietante de todo lo acontecido anteriormente. Al contrario. “*Un espectador actual puede identificar rápidamente ese final desde la posición de que la historia de Francis es real y que él no está loco sino que el aparentemente bondadoso director, en realidad el maléfico Caligari, ha utilizado su astucia para que le encierren por loco. Bajo esta lectura, el film tiene el espíritu, el inevitable terror de Kafka, o de Luz de gas (Gaslight, George Cukor, 1944) o de la última escena de The Vanishing (George Sluizer, 1993)*”. Efectivamente, el thriller de los últimos años ha explorado, y explotado, con base en el miedo del falso culpable de Hitchcock, esa doble realidad en la que el loco es precisamente el único que mantiene, o trata de mantener, la cordura en un mundo de pesadilla o en una conspiración para aniquilar su mente. Un doble juego entre realidad y fantasía, entre razón y locura, que fundó de alguna manera **CALIGARI**, y que ha sido alimento para innumerables cintas de terror o suspense.

Muchos de los que luego han sido rasgos de identificación del género de terror y aladaños aparecen ya en **CALIGARI**. No es difícil ver al personaje de Cesare, sonámbulo que despierta de su letargo para vagar por las calles y matar, como un precursor de los zombies de mirada ida y andares rígidos. El maquillaje aplicado al rostro de Conrad Veidt, con esos ojos exagera-

damente pintados, también proporcionan un primer impulso a la configuración de los muertos vivientes en todo el cine posterior. O a la representación del vampiro: *Cesare* descansa en una especie de caja, con forma de ataúd sin serlo, aunque es *Caligari* quien le ayuda a incorporarse, no lo hace por sí mismo. También la figura del científico loco o megalómano, an socorrida, aparece en **CALIGARI**, y se irá trasmutando, por ejemplo, en sus maneras y su relación con su criatura, en el *doctor Frankenstein*, cuyo monstruo también toma algunos movimientos de *Cesare* en su despertar. La escena de *Jane* durmiendo mientras *Cesare* se va aproximando poco a poco, en una gran estancia en la que ella aparece frágil e indefensa, fundamenta uno de los modos más habituales de representar el peligro, que el espectador conoce mientras la víctima desconoce lo que se le viene encima. El suspense viene dado no sólo por la construcción del plano (el cuchillo en alto es otra imagen para ser reciclada en lo sucesivo, **Psicosis** –*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960–, sin ir más lejos), sino por la utilización del tiempo: la llegada de *Cesare* a la habitación y su acercamiento a *Jane* se estiran para aumentar la tensión, y desde el instante en que ella despierta y trata de salvarse la velocidad se desata. Son recursos luego obvios, pero que entonces inventaban una gramática para representar el miedo. Incluso la feria, como lugar de vida y diversión en el que se esconden los monstruos y el horror, aparece ya en **CALIGARI**. Otras influencias que llegan hasta hoy son menos satisfactorias: **La reina de los condenados** (*The Queen of the Damned*, Michael Rymer, 2002) utiliza imágenes del film de Wiene en su mejunje de videoclip.

En cuanto al carácter precursor del film con respecto al expresionismo cinematográfico, a pesar de basar su estética en decorados y telas pintadas que no intentan trascender el espacio en dos dimensiones, **CALIGARI** no se limita a aplicar el movimiento pictórico al cine. Si el Expresionismo estuvo posteriormente representado a través de luces y sombras fuertemente contrastados y formas impactantes que aludían a las psicologías de los personajes, **CALIGARI** instaura esas formas en los decorados pintados y en un diseño del espacio escénico que con sus planos inclinados y sus paredes retorcidas crean la ilusión de una movilidad que la cámara aún no puede aportar (muchas secuencias se filman en un solo plano con cámara fija). Pero, además, la disposición de los personajes y la combinación de contrastados blancos y negros proponen significados añadidos, como haría el expresionismo en su desarrollo. Cuando *Francis* descubre de dónde ha sacado *Caligari* su nombre y su personaje, está vestido de negro y rodeado de doctores con bata blanca. Mientras se da a conocer que *Francis* está a punto de desenmascarar a *Caligari*, la imagen nos dice que en realidad se va quedando aislado en la locura. Es uno de los muchos detalles de ambigüedad y doble lectura en un film pionero en borrar las fronteras de la realidad, de lo concreto y establecido, de lo impuesto y lo soñado.

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, “El Gabinete del Doctor Caligari”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) Cesare no sólo fue un excelente médium en manos de *Caligari*, sino que también el convencido espiritista Conrad Veidt se atribuyó tal cualidad a sí mismo, y por ello hizo todo lo necesario para encarnar el personaje, y luego perseveró en tal línea. Quizá igualmente a causa de esto, independientemente de sus muchas películas, este ser de la noche constituye el papel de su vida. En efecto, el personaje del asesino sonámbulo fue servido por Veidt como pocas veces un actor asume un papel, implicación que igualmente tenía mucho que ver con el epíteto “artístico” del propio intérprete. Puede decirse que el objetivo estaba contemplado en la línea de Stanislawski, aunque no libre de una personal estilización, en el sentido de fusionarse con el carácter representado: Veidt, en consecuencia, fue un “actor de método” décadas antes de que se acuñase este concepto. *“Cuando consigo un nuevo papel, lo primero que hago es tomar el guión e impregno todo mi ser con el mismo, y expresarlo así no me parece drástico. Durante días, semanas antes del rodaje, vivo completamente apartado, preparado para cualquier proceso de infección espiritual. (...) Y muy pronto siento con una intensidad casi aterradora cómo el personaje que he de representar crece dentro de mí, cómo me transformo en ella...”* Para uno de sus primeros admiradores, Béla Balász, Veidt no pertenecía *“a aquellos que actúan en un arte, sino a aquellos cuya propia presencia es ‘arte’, de la misma manera que la presencia del mármol determina el estilo de la escultura”*. A grandes rasgos, todo lo que Veidt aporta en papeles posteriores está ya presente, en lo básico, en Cesare: un sistema interpretativo a la par histriónico y controlado; la ambivalencia, que se pone de manifiesto en **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** en su doble condición de víctima y autor; lo demoniaco; la estilización en la forma de caminar, ligeramente encorvado; su naturaleza controlada por fuerzas internas y presiones externas; la intensa firmeza de los impulsos; y el desdichado final del personaje. Así, el papel de Cesare marcó a Veidt, y no por nada supuso el primer icono del cine mudo alemán, afianzándole como el ídolo del Expresionismo: si el “Caligarismo” tiene un rostro, no es otro que el de Conrad Veidt. Por lo tanto, Cesare definió prematuramente el marco de su carrera cinematográfica, convirtiéndole en una víctima del *typecasting*. Aunque él nunca lo consideró así, ya que las personalidades problemáticas le estimulaban: *“Me gusta interpretar estos caracteres, porque obligan al actor a utilizar medios interpretativos fuera de lo convencional.”* (...)

Texto (extractos):

Ursula Vossen, “Conrad Veidt, los ojos de la otra parte”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) Mi lectura de **EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI** gira en torno al concepto de “texto virtual”, entendiendo por tal un sistema textual que surge del enlace de varios niveles textuales diferentes (película, guión, novelización, etc.), pudiendo entenderse cada uno de estos niveles como materialización, actualización diferenciada y especial del corpus textual en un sentido más amplio, el cual a su vez procede de la existencia y de las aportaciones de cada

organismo particular diferenciado y específico. Se trata de un modelo que aprovecha el instrumental metodológico de la filología, como el análisis comparativo y el examen crítico de las variantes textuales. (...) En este caso el texto virtual surge de la confluencia de película, guión, novelizaciones y otros materiales: en concreto, el prólogo y el epílogo que sirvieron para las representaciones en el teatro Capitol de Nueva York en abril de 1921, y de una versión preparada para el Théâtre Grand-Guignol (“Hallucination en 6 tableaux d’après le film célèbre de Karl Meyer”), llevada a escena en París en 1925. (...)

(...) El guión de **CALIGARI** subtítulo “*Phantastischer Filmroman*” (“*cinovela fantástica*”) consta de un texto mecanografiado en seis actos, que a su vez están divididos en 20-25 escenas; gran parte de ello (el final del tercer acto así como todo el cuarto) está redactado a mano y seguramente fue escrito por dos personas diferentes. El guión tiene conciencia de las particularidades técnicas y las exigencias inherentes al cine, y de las posibilidades del lenguaje cinematográfico: contiene instrucciones claras respecto a la ejecución de las tomas (primeros planos), de las conexiones escénicas (con la anticipación de aparición, desaparición y superposición de planos o imágenes), en relación a la inserción y al texto de los intertítulos, y a veces incluso respecto a la posición de la cámara. El guión es descriptivo y responde a nivel funcional a la tarea que cabe esperar en una valoración moderna del guión. Sólo rara vez se permite divagaciones literarias tales como: “*Allan [...] camina hacia la ventana [...], como si quisiera resumir en este gesto el día transcurrido*” [20 acto, cuadro 18]; a excepción de la consigna de la “narración dentro de la narración” y que, al contrario que en la película es seguida fielmente en los intertítulos. También en éstos se mantiene el tono de una narración descriptiva, explicativa - lejos de cualquier tentación poética. No hay rastro por tanto de una escritura expresionista, ni en la narración de la acción (conjurando posiblemente cualquier ambientación en la película) ni en el lenguaje de los intertítulos. Se trata, por tanto, de un texto caracterizado por una objetividad extremadamente atenta y muy descriptiva, tanto en lo que se refiere al desarrollo de la acción como al mundo de los sentimientos. Ciertamente ello no implica que sea pobre, indeterminado o falto de ambición; por el contrario: el guión posee una gran habilidad para presentar imágenes y una gran riqueza de ideas y ocurrencias a este nivel. Sin embargo, el texto se subordina al resultado fílmico; nunca pierde de vista la meta perseguida de servir al resultado de la escenificación de la película y no a la escritura que anuncia visualmente las imágenes. La descripción de la primera aparición de *Cesare* es un claro ejemplo a tal efecto:

“Caesare se mantiene inmóvil durante unos segundos más. Bajo la mirada de Caligari que, de pie junto a él, se le va clavando, aparece en su rostro algo similar al espanto, de forma sutil y lejano. Sus párpados se mueven suavemente y como lejanos. Luego va cogiendo aire poco a poco, primero levemente, lleno de tensión física. Lucha por coger aire con la boca levemente entreabierta. La pétrea quietud del cuerpo se convierte en un repentino y fuerte temblor de todos sus miembros. Los brazos pegados al cuerpo se elevan como automáticamente en breves y exactos intervalos, como si quisieran abrazar algo, hacia adelante. Con su

lento despertar, cuyo culmen es un evidente proceso físico intenso, parece crecer lentamente, para luego, de repente, volcarse hacia delante abandonándose como un leño. [...] El cuerpo y el rostro de Caesare son ahora presa de repetidos y fuertes convulsiones en busca de aire.” [acto II, cuadro 9]. (...)

(...) Aun cuando el guión impone una estructura configurativa, no añade - por lo que pueda razonablemente deducirse- ningún segundo golpe de efecto final. Tal solución representaría una novedad añadida a posteriori. La interpretación “clásica” (Janowitz/Kracauer) relativa a la transformación provocada por la película es bien conocida: afirman que provoca una normalización de la explosividad social de la narración. Algunos estudios posteriores al de Kracauer, sin embargo, han dado un vuelco total a dicha perspectiva, interpretando el intercambio de papeles de las últimas escenas como reforzamiento del doble significado de la narración, de la imposibilidad de decidir en un sentido u otro. Desde este punto de vista se ha considerado que la versión del director representa un avance frente a la del guión, valorándola como un enriquecimiento en la complejidad de la película. Hoy se reconoce fácilmente el carácter ideologizante y la ingenuidad y cuestionabilidad de la línea de interpretación seguida por Janowitz/Kracauer. (...) El contrato firmado con la DECLA, en especial, disminuye cualquier posible debate respecto a la arbitrariedad con la cual la empresa hubiera podido realizar modificaciones en el prólogo y epílogo, en la medida en que faculta a la misma para llevar a cabo cualquier intervención que considere conveniente, antes o después. (...)

(...) Uno de los pasajes centrales que ha contribuido a destacar el significado desestabilizador del marco de acción se refiere a la mirada del director de la clínica psiquiátrica al final de la película; una mirada “de doble o de varios significados”, en la que volvería a aparecer una dimensión demoníaca, perversa y que contribuiría, justamente a causa de estas peculiaridades a cuestionar el orden finalmente restablecido. Pero no importa ahora tanto el juicio del espectador e investigador particular - actual-, teniendo en cuenta las modificaciones radicales del contexto, en las que necesariamente se encuentra. Lo importante, incluso lo decisivo, es el juicio del espectador de entonces. Ahora bien en las críticas que aparecieron en la época en que se presentó al público la película, se describe la acción como la narración de un loco (en lo que se refiere a este punto Janowitz realmente tenía razón en inquietarse; no se hace ninguna alusión a una posible apertura y doble significado con motivo de la escena final: una clara excepción es la crítica aparecida en el “New York Evening Post”, el 4 de abril de 1921). Tampoco los dos ángulos de visión de la película a los que corresponde una notable y verosímil función, a saber: la de la literaturización del “Illustrierter Film-Kurier” y la del “ciné-roman” francés, conducen finalmente hacia una interpretación ambivalente. El primero evita toda duplicidad de significado en la acción, representándola expresamente desde el principio como resultado de cerebros enfermos (y caracterizando el lugar del comienzo -y ello es omitido por la película- sin lugar a dudas como “manicomio”). (...) El marco de la película normalizaba el significado global de la historia no sin ambivalencias; hacía que en los espectadores se desarrollaran im-

presiones en direcciones opuestas: el prólogo y el epílogo, llevados a escena en las representaciones del Teatro Capitol de Nueva York, en el que la acción de la película quedaba establecido con todo claridad como un caso clínico, es la mejor prueba de ello. Sin embargo, sigue siendo claramente dudosa la tesis de que la solución empleada por la película correspondiera a una intención de confundir: Jung & Schatzberg observan que el iris con el que *Caligari* es destacado al final enlaza iconográficamente con su primera aparición, y que la presencia al fondo de este iris del anciano médico de la clínica volvería a dejar abierta la cuestión sobre la verdadera identidad de *Caligari*. (...)

Texto (extractos):

Leonardo Quaresma, “¿Quién era Alland? Los textos del *Caligari*”, en rev. Archivos de la Filmoteca de Valencia, nº 29, junio 1998.

LA CAÍDA DE LA CASA USHER

(1926-1928) EE.UU. 13 min.

Título Original.- The fall of the House of Usher. **Director, Guión, Fotografía** (1.37:1 - B/N), **Montaje y Producción.**- James Sibley Watson, Jr. & Melville Webber. **Argumento.**- El relato homónimo (1839) de Edgar Allan Poe. **Música.**- (1959) Alec Wilder. **Intérpretes.**- Herbert Stern (*Roderick Usher*), Hildegard Watson (*Madeleine Usher*), Melville Webber (*un viajero*).

Intertítulos en inglés subtítulos en español



*Película nº1 de la filmografía de James Sibley Watson, Jr. & Melville Webber
(de 3 como directores)*

Rodada de manera artesanal en una cochera de Rochester (Nueva York), este cortometraje de abierta estética expresionista y espíritu vanguardista es el más temprano film estadounidense realizado a partir de la estrecha colaboración entre artistas plásticos y poetas. A partir del famoso relato del “genio de Boston”, el médico, editor y fotógrafo James Sibley Watson, Jr. (1894-1982) ideó los efectos visuales que destacan en la película, mientras que su colega de Harvard, el escritor Melville Folsom Webber (1896-1947) se encargó del delicado diseño visual, inspirado en frescos medievales.

Texto (extractos):

Robert A. Hallet, Folleto de la edición en DVD “Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941”, Image Entertainment, 2005

EL CORAZÓN DELATOR

(1928) EE.UU. 24 min.

Título Original.- The telltale heart. **Director y Montaje.-** Charles Klein (y Leon Shamroy).

Argumento.- El relato homónimo (1843) de Edgar Allan Poe. **Guión.-** Charles Klein. **Fotografía.-** Leon Shamroy (1.33:1 - B/N). **Música.-** (2000) Donald Sosin. **Productor.-** Maurice Barber.

Producción.- Klein & Shamroy Prod. **Intérpretes.-** Otto Matieson (*el inquilino*), William Herford (*el anciano*), Hans Fuerberg & Charles Darvas (*policías*).

Intertítulos en inglés subtítulos en español



Película nº 2 de la filmografía de Charles Klein (de TI como director)

De la mano del guionista y director de origen alemán Charles Klein (1898-1981), he aquí otro maravilloso ejemplo de la vanguardia estadounidense de la década de los 20, que adopta la puesta en escena de **El gabinete del dr. Caligari** para mostrarnos la subjetividad deformada del demente protagonista del relato de Poe en una, por cierto, muy fiel adaptación. Las posteriores manipulaciones del material filmado así como las brillantes secuencias de montaje, dramatizan de forma vibrante los momentos de patología extrema.

Texto (extractos):

David James, Folleto de la edición en DVD "Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941", Image Entertainment, 2005



Martes 15 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DE LA MAÑANA A LA MEDIANOCHE

(1920) Alemania 72 min.

Título Original.- Von morgens bis mitternachts. **Director y Montaje.-** Karl Heinz Martin. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1912) de Georg Kaiser. **Guión.-** Karl Heinz Martin & Herbert Juttke. **Fotografía.-** Carl Hoffmann (1.33:1 - B/N). **Música.-** (2019, para esta proyección) José Ignacio Hernández. **Productor.-** Herbert Juttke. **Producción.-** Ilag-Film. **Intérpretes.-** Ernst German (*el cajero*), Erna Morena (*la dama*), Roma Bahn (*la hija / el mendigo / la prostituta*), Adolf Licho (*el hombre gordo*), Hans Heinrich von Twardowski (*el hijo de la dama*), Frida Richard (*la abuela*), Eberhard Wrede (*el director del banco*).

Intertítulos en español



**CON MÚSICA EN DIRECTO COMPUESTA E INTERPRETADA POR EL PIANISTA
JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ**

Película nº 1 de la filmografía de Karl Heinz Martin (de 16 como director)

Música de sala:
"Berlin Cabaret Songs"
Ute Lemper



El argumento de este contundente ejemplo de “Caligarisimo” está muy cerca del aún no nacido *film noir*: la mediocre vida del cajero en un banco en una pequeña ciudad alemana se transforma cuando recibe la visita de una bella y misteriosa mujer y descubre el poder del dinero. Roba 60.000 marcos y se marcha a la gran ciudad, donde intenta encontrar satisfacción en la política, el deporte, el sexo o la religión. (...) Realizada por Karl Heinz Martin, director de escena expresionista, en **DE LA MAÑANA A LA MEDIANOCHE**, todos los decorados y hasta los rostros y las vestimentas de los actores han sido estriados con líneas o realzados con manchas blancas u oscuras que representaban luces y sombras sobreañadidas. Pero, en lugar de reforzar el volumen de las formas, este artificio borra los contornos. (...) En **Caligari** la distorsión estaba justificada ya que las imágenes representaban la visión de un loco; aquí el punto de vista es diferente: vemos objetos y personas tal como los concibe el cajero, que por un azar se ha visto apartado de su mundo cotidiano y que se encuentra arrastrado por deseos turbios. Las formas que toman importancia para él se hacen gigantescas y, siguiendo los preceptos del Expresionismo, no tienen proporción ni relación lógica con el contexto. Otros objetos, los que no tienen significación para su psiquismo, se borran o empuqueñecen en extremo. En los autores románticos podemos ya observar signos de este narcisismo expresionista (...). **DE LA MAÑANA A LA MEDIANOCHE** está en el fondo concebida menos de una manera arquitectónica que con una meta ornamental. Apenas hay verdaderas perspectivas, y las raras veces en que se descubre un verdadero paisaje, en el que un camino cubierto de nieve se prolonga en profundidad de campo, percibimos una ruptura de tono. En todos los otros planos, el fondo es negro y, al igual que papeles recortados, aparecen algunos detalles del decorado, un mueble, una caja de caudales, una puerta, sin ningún espesor, en una inquietud de abstracción elemental. A veces esta abstracción llega hasta el refinamiento. De repente surge de las tinieblas un decorado y estos efectos evocan detalles de puestas en



escena de Max Reinhardt en el Grosses Schauspielhaus. ¿Será por esta razón por lo que esta película parece tan próxima a la obra teatral de Georg Kaiser? Tan sólo el protagonista, Ernst Deutsch, con una mímica y un comportamiento contorsionados, interpreta de una manera verdaderamente expresionista. El estilo de interpretación de los otros actores es más bien naturalista. Lo grotesco de este realismo estilizado no está acorde con la desnudez a la que tiende el decorado expresionista. Y debido a este naturalismo involuntario, algunas escenas en las que se escamotean detalles, dentro del estilo de los grabados sobre madera de Schmidt-Rottluff, pierden todo relieve.

Destaca un efecto sorprendente para la época: “la carrera de los Seis Días”, filmada como más tarde lo hará el cine de vanguardia. Anamorfoseados, semejantes a facetas centelleantes gracias a la magia de la iluminación y gracias al empleo, sorprendente para la época, de la lente deformadora, unos ciclistas se abalanzan y se deforman, sólo para ser el símbolo mismo de la velocidad, en el torbellino casi abstracto de la carrera. No hay que extrañarse demasiado de esta secuencia vanguardista: ya en 1916 el gran pionero que era el actor y realizador Paul Wegener definió en su conferencia sobre “Las posibilidades artísticas del cine” una especie de “*Kinetische Lyric*”, es decir una especie de “*lirismo cinematográfico*”, inspirado en la técnica de la foto: “*Todos habéis visto películas en las que aparece una línea que se curva y se transforma. De esta línea nacen rostros y luego esta línea se borra. Nunca nadie ha pensado intentar una experiencia de este tipo en una película de largometraje. Yo podría concebir un arte cinematográfico que tan sólo utilizaría superficies móviles sobre las que se desarrollarían los acontecimientos que participarían de lo natural, pero que trascenderían las líneas y los volúmenes de lo real*”. Wegener piensa que se podrían utilizar “*marionetas o pequeñas maquetas en tres dimensiones que animarían imagen por imagen, bien*



sea lentamente, bien aceleradamente, en un montaje más o menos rápido; así nacerían imágenes fantásticas que provocarían en el espectador asociaciones de ideas absolutamente nuevas. Se podrían filmar de manera entremezclada elementos microscópicos de sustancias químicas en fermentación, y pequeñas plantas de distintas dimensiones. Ya no se distinguirían los elementos naturales de los elementos artificiales. Se penetraría así en un nuevo mundo fantástico, como en una especie de bosque encantado, y se entraría en el campo de la cinética pura, en el universo del lirismo óptico.” Imaginemos además una superficie vacía en la que nacen formas fantásticas, en la que, dentro de una evolución continua, unas células nuevas estallan formando nuevas células que giran cada vez más deprisa hasta convertirse en fuegos artificiales. He aquí ya la fórmula mágica del “cine absoluto” que soñarán Hans Richter y Walther Ruttmann: helo aquí ya prefigurado por los efectos visuales de la secuencia de “los Seis Días”.

DE LA MAÑANA A LA MEDIANOCHE es un film que representa el Expresionismo en su forma más radical, la “Caligarista”; una obra absolutamente única, nada convencional, puramente imaginativa y experimental, vanguardista y altamente moderna -en su concepción- para su tiempo. Quizás por ello, y aunque parezca increíble, nunca se mostró en los cines alemanes (la película tuvo su estreno en cine solo en Japón), negándosele así los elogios y honores que merecía y merece.

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), Paidós, 1985.



Viernes 18 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL CINE DE ANIMACIÓN DE WALTHER RUTTMANN

(1921-1927) Alemania 50 min.

intertítulos en alemán subtítulos en español

Música de sala:

Berlín, Sinfonía de una gran ciudad

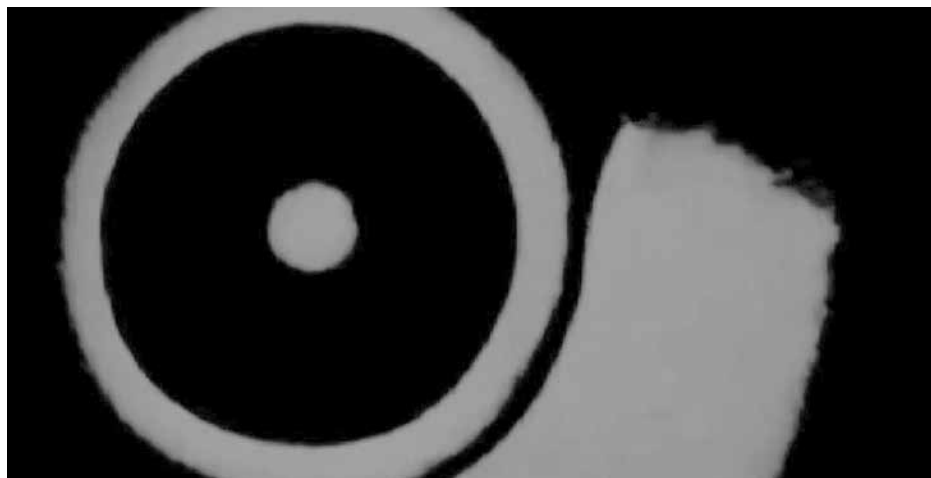
(*Berlin, Die Symphonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann, 1927)

Banda sonora compuesta (1986) por el grupo “**Pegasus**”

(Max Sunyer, Josep Mas “Kitflus”, Rafael Escoté y Santi Arisa)

Durante la segunda década del siglo XX y en lo referido a la libertad artística, Alemania y Francia estaban a la cabeza de Europa. Sin embargo, fueron los cineastas alemanes, a diferencia de sus colegas franceses los que dieron impulso a la animación de forma expresiva. Esta preferencia es, tal vez, una cuestión de orígenes: la vanguardia francesa procedía de los movimientos Dadaísta y Surrealista, que trabajaban sobre una materia tomada de la vida real, para darle la vuelta. Los alemanes, por otra parte, atendían ante todo a las lecciones de rigor formal y geométrico del Suprematismo, De Stijl, la Bauhaus y el Expresionismo. No es por azar que el dadaísta alemán Hans Richter se orientase hacia un tipo de cine post-Méliès, después de haber intentado seguir las teorías de “pureza” geométrica de Viking Eggeling. Los núcleos pictórico y literario del Expresionismo (representados por Kokoschka, Dix, Toller y Trakl) carecían de seguidores en el campo de la animación, a excepción tal vez de Berthold Bartosch, que realizó su única película artística en París, a comienzos de la década de los 30. Del mismo modo, las experiencias del llamado Cine Expresionista (Lang, Murnau, Dupont, Pabst) tuvieron escasa influencia en los animadores del momento. (...)

(...) Las primeras películas de animación abstractas aparecen en Alemania en 1921. El pintor WALTHER RUTTMANN realiza **OPUS I**. Por su parte otro pintor abstracto, Egge-



ling, sueco residente en Alemania, habiendo eliminado todos los objetos de sus telas, juzgaba lógico organizar las composiciones geométricas sobrevivientes en movimientos rítmicos. Así que él y el también pintor Richter propusieron su idea a la UFA, y ésta, como siempre, guiada por el principio de que el arte es un buen negocio o, por lo menos, buena propaganda, permitió a los dos artistas llevar a cabo sus experimentos. Y mientras Eggeling orquestaba líneas en espiral y figuras combadas en un corto que llamó **Diagonal Symphonie** (1924), Richter compuso su **Rhythmus 21** (1923) con cuadrados en negro, gris y blanco. Como revelan estos tres títulos, los propios autores consideraron sus obras como una especie de música óptica. Era una música que, además de cualquier otra cosa que intentara decir, señalaba un total aislamiento del mundo exterior. Este esotérico movimiento de vanguardia pronto se difundió por otros países. Hacia 1924, artistas franceses, vanguardistas como Fernand Léger y René Clair, hicieron películas que, menos abstractas que las alemanas, exhibían una afinidad con la belleza formal de las piezas de las máquinas y modulaban todo tipo de objetos y movimientos en sueños surrealistas (...).

En la primera parte de **Los Nibelungos** (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), destaca la secuencia de la pesadilla de *Krimilda*, en la que unas bandadas de pájaros amenazantes cruzan un cielo oscuro para introducirse en los sueños de la reina. El autor de estas sugerentes imágenes fue WALTHER RUTTMANN. Nacido en Frankfurt-am-Main (28 de diciembre de 1887), estudió Arquitectura en Zurich y Bellas Artes en Múnich, al mismo tiempo que aprendía a tocar el violonchelo. Entre 1912 y 1918, fue pintor y grabador y a partir de la abstracción, desarrolló una teoría del cine que denominó "Pintar Con El Tiempo". Tras servir como teniente en la I Guerra Mundial y padecer, a causa de la misma, una enfermedad nerviosa, Ruttman se dedicó a llevar a cabo su teoría. Y así el 27 de abril de 1921 presenta **OPUS I** (...).

OPUS I (1921) Alemania 13 min.

Título Original.- Lichtspiel Opus I. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** Max Butting.
Producción.- Ruttmann-Film.

Película nº 1 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

OPUS II (1921) Alemania 4 min.

Título Original.- Opus II. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** (2008) Joachim Bärenz
Producción.- Ruttmann-Film.

Película nº 2 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

OPUS III (1924) Alemania 3 min.

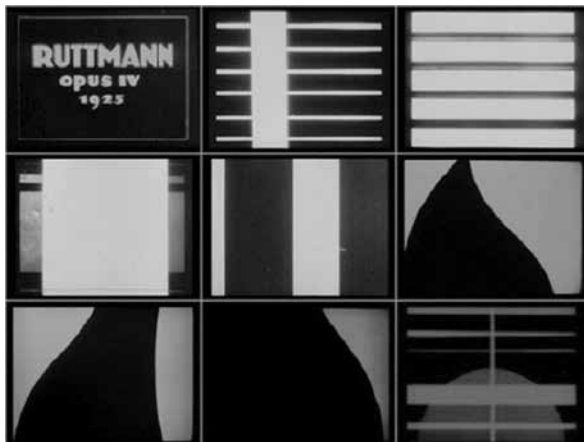
Título Original.- Opus III. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** Hanns Eisler. **Productor.-** Julius Pinschewer. **Producción.-** Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 5 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

OPUS IV (1925) Alemania 13 min.

Título Original.- Opus IV. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** (2008) Helga Pogatschar.
Productor.- Julius Pinschewer. **Producción.-** Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 7 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)



OPUS I (*Lichtspiel Opus I* -Lichtspiel, que puede traducirse como “drama ligero”, significa también “cine”-) se estrena, con una banda sonora original compuesta expresamente por Max Butting, en el Marmorhaus de Berlín. Al ser la primera representación pública de una película abstracta, el acontecimiento tuvo un eco sensacional entre el público y la prensa (los periódicos ya habían recogido los comentarios elogiosos que se hicieron de anteriores proyecciones privadas). Con un despliegue dinámico de manchas que evocaban vagamente las placas de rayos X, **OPUS I** resulta sorprendente, no sólo por su sensibilidad lírica y su fuerza imaginativa, sino también por su madurez estilística en los planos técnico y formal. Las formas ameboides contrastan con los objetos afilados; las figuras curvilíneas, que anticipan las de Oskar Fischinger, cruzan diagonalmente la pantalla, mientras que unas franjas con movimiento pendular parecen seguir el ritmo del tiempo. En los años siguientes, Ruttmann produjo otros tres cortometrajes, denominados **OPUS** y numerados consecutivamente (**II-III-IV**), que se estrenaron con éxito en su país y en el extranjero. El “Times” de Londres comentaba, en 1925, que los cortometrajes de Ruttmann serían recordados durante mucho tiempo.

Fallecido en Berlín el 15 de julio de 1941, a causa de las heridas recibidas en el curso de su trabajo como fotógrafo de guerra, Ruttmann destacó como artista de talento e intelectual contradictorio (partidario de la izquierda, acabó apoyando incondicionalmente a Hitler). Sus aportaciones a la animación fueron reducidas en número, pero importantes por su calidad, así como por la influencia que ejercieron sobre otros artistas. Algunos elementos estilísticos de Eggeling, Richter, Fischinger y hasta el principio Norman McLaren, tienen su origen en las obras pioneras de Ruttmann. (...).

EL CAMPEÓN

(1922) Alemania 3 min.

Título Original.- Der Sieger. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** (2008) Joachim Bärenz.

Productor.- Julius Pinschewer. **Producción.-** Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 3 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

(...) En Alemania, los films publicitarios, científicos y técnicos se producían en paralelo con el cine de vanguardia más audaz y las películas satíricas atraían a un público de masas. Los principales centros de producción eran Berlín y Munich. (...) Desde 1911, el productor/realizador germano, de origen judío, Julius Pinschewer (Hohensalza, 1883 - Berna, 1961) había realizado en su Alemania natal multitud de anuncios, no solo de productos comerciales (Maggi, AEG...) sino también sobre temas más generales: exposiciones, ferias, ciudades, etc, alcanzando una posición casi de monopolio, al ser muy demandados sus servicios por la calidad e innovación de sus trabajos, ya que fue pionero, por ejemplo, en introducir la animación en mensajes comerciales. Tras el final de la Gran Guerra, Pinschewer requirió los servicios de Ruttmann para la realización de unos cuantos de estos cortos publicitarios. Para **EL CAMPEÓN**, creado para una fábrica de caucho de Hannover y destinado a la presentación de su nuevo neumático "Excelsior" -que se caracterizaba por su especial resistencia a los pinchazos-, Walther Ruttmann, apremiado por Julius, tuvo que tomar, directamente, trozos de un positivo de **Opus I** (de una copia para la URSS), y ponerlos en el cortometraje. (...)



EL MILAGRO

(1922) Alemania 3 min.

Título Original.- Das Wunder. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** (2008) Joachim Bärenz.

Productor.- Julius Pinschewer. **Producción.-** Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 4 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

Anuncio realizado para la fábrica de licores “Kantorowicz Liköre”, cuyos destilados eran capaces de, sin efectos secundarios, convencer a los paladares más exigentes.

EL PARAÍSO RECUPERADO

(1925) Alemania 4 min.

Título Original.- Das Wiedergefundene Paradies. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** (2008)

Joachim Bärenz. **Productor.-** Julius Pinschewer. **Producción.-** Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 8 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

“Despertad la memoria de los placeres del paraíso. Flores, donantes de placer a la vez que portadoras de pasión”

“¡Regalad flores, alegran y a la vez consuelan!”

Con estos dos textos que aparecen en el cortometraje, Ruttmann nos invita a conocer el lenguaje de las flores, ofreciéndolas como medio de entendimiento entre los seres humanos. Esta es la moraleja de un film en el que Ruttmann usa, como telón de fondo, el mito del pecado original.

EL ASCENSO

(1926) Alemania 3 min.

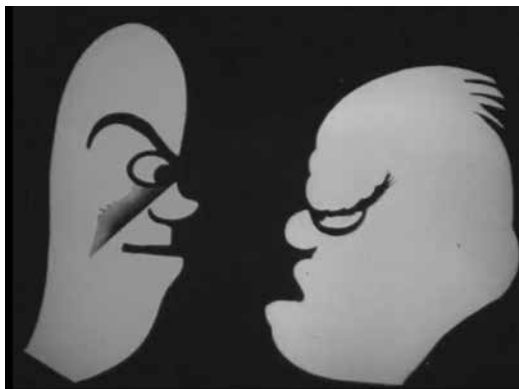
Título Original.- Der Aufstieg. **Director.-** Walther Ruttmann. **Música.-** (2008) Joachim Bärenz.

Productor.- Julius Pinschewer. **Producción.-** Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 9 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

En 1926 corrían buenos tiempos para la próspera República de Weimar. Existía un esperanzador optimismo en la sociedad alemana, que veía con satisfacción el proceso de pronta recuperación de la grandeza del pueblo germano tras la I Guerra Mundial, entre otras cosas, gracias a las frecuentes iniciativas gubernamentales en el terreno de lo social.

Como culmen de toda esta recuperación nacional, se organizó en Düsseldorf, del 8 de mayo al 15 de octubre de 1926, la mayor exposición hasta la fecha conocida en la República, con 7,5 millones de visitantes y sobre una superficie de 400.000 m², bajo el lema “Gran Exhibición de Sanidad, Bienestar Social y Ejercicio Físico”. Con el innovador, y por lo tanto fuertemente criticado, título de “GeSoLei” -una abreviatura, algo poco formal para un evento tan solemne-, la convocatoria quería desde el principio hacer gala de su modernidad. Centrada en temas como la salud, higiene diaria, deportes, condiciones laborales y genética, se celebró en el actual “Tonhalle” de Düsseldorf. Su propósito más político fue el de la educación de los nuevos poderosos, en una sociedad abocada al capitalismo. Para contribuir a ello, participaron altos representantes del mundo deportivo, artístico, médico, industrial, social y político. Y entre ellos estaba Ruttmann, que no quiso quedarse al margen de tal acontecimiento, contribuyendo con **EL ASCENSO**, un anuncio promocional de la Exposición, desde su vanguardista punto de vista cinematográfico, ligado al concepto de “cine absoluto”.



EL JUEGO DE LAS ONDAS

(1926) Alemania 3 min.

Título Original.- Spiel der Wellen. **Director.**- Walther Ruttmann. **Música.**- (2008) Joachim Bärenz.
Productor.- Julius Pinschewer. **Producción.**- Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 10 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

Basado en el argumento de que las ondas no conocen fronteras ni pueden ser detenidas, Ruttmann realizó este anuncio para la compañía eléctrica AEG, siendo una de sus últimas experiencias cinematográficas cercanas al concepto del “cine absoluto”. El cineasta abrazó aquí los presupuestos estéticos de la Bauhaus, corriente artística, básicamente ligada a lo arquitectónico, surgida durante la República de Weimar.

AHÍ, DONDE EL RHIN

(1927) Alemania 3 min.

Título Original.- Dort, wo der Rhein. **Director.**- Walther Ruttmann. **Música.**- (2008) Joachim Bärenz.
Productor.- Julius Pinschewer. **Producción.**- Werbefilm GmbH Julius Pinschewer.

Película nº 12 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

Anuncio realizado para el diario de Colonia, “Kölnische Zeitung”.

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán
(1947), Paidós, 1985.

Giannalberto Bendazzi, Cartoons. 100 años de cine de animación, Ocho y Medio
Libros de Cine, 2003.

BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD

(1927) Alemania 55 min.

Título Original.- Berlin, die Symphonie der Grosstadt. **Director y Montaje.**- Walther Ruttmann. **Argumento.**- Carl Mayer. **Guión.**- Karl Freund & Walther Ruttmann. **Fotografía.**- Robert Baberske, Reimar Kuntze, Laszlo Schäffer y Karl Freund (1.33:1 - B/N). **Música.**- Edmund Meisel. **Productor.**- Karl Freund. **Producción.**- Deutsche Vereins-Film/Les Productions Fox Europa. **Estreno.**- (Alemania) septiembre 1927.

Intertítulos en alemán subtítulos en español



Película nº 11 de la filmografía de Walther Ruttmann (de 34 como director)

(...) Los productores alemanes cultivaron películas que presentaban un corte transversal de alguna esfera de la realidad (...) Eran la más pura expresión de la “Nueva Objetividad” en la pantalla. Su manera realista sofocaba cualquier sentimiento socialista presente en ellas. El primer film alemán de esta clase fue **Las aventuras de un billete de diez marcos** (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, 1926), producida por Karl Freund para Fox Europea. Béla Balázs escribió el guión; él mismo calificó a la película como un “*film documental de montaje*”. Este cuadro de Berlín durante la inflación consta de una serie de episodios que registran los caprichosos viajes de un billete de diez marcos que cambia continuamente de mano (...) Sin embargo, Balázs no fue lo suficientemente frío o indiferente como para realizar su idea hasta sus últimas consecuencias. El carácter documental se desvirtúa por su combinación con un drama sentimental berlinés entre un obrero y una operaria. (...) La sucesión de episodios es resultado de dos tendencias divergentes, de las cuales sólo una sigue el principio de montaje, mientras que la otra lo obstruye. Esta ambigüedad de significado explica por qué las antojadizas aventuras de un billete de diez marcos dan a menudo la impresión de combinación artificial. Como para reforzar la tendencia del montaje, la puesta en escena de Berthold Viertel comunica especial significación a la vida de la calle. (...)

(...) Precisamente las escenas callejeras predominan en **BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD**. Esta película, verdaderamente importante, producción de “cuota” de



Fox Europa, fue concebida por Carl Mayer. En la época en que estigmatizaba la hipocresía en su **Tartufo**, Carl Mayer reconocía que había llegado el momento de cambiar de la exteriorización de los procesos internos a la traducción de los externos; de argumentos contruidos libremente a argumentos descubiertos en el material dado. Paul Rotha, íntimo amigo de Carl Mayer hasta la muerte de éste, acota sobre este sintomático cambio de actitud: *“Mayer estaba cansado de la restricción y artificialidad de los estudios. Todos esos films habían sido producidos en estudio. Mayer perdió interés en la invención ficticia, y quería que sus historias salieran de la realidad. En 1925, en medio del remolineante tráfico del Ufa Palast am Zoo, concibió la idea de la Sinfonía de una Ciudad. Visualizó una melodía de imágenes y comenzó a escribir el tratamiento de Berlín”*. No disminuye la profunda originalidad de Mayer el hecho de que, bajo la influencia del pacto de Locarno, esta idea surgiese también en Francia. El film documental de París, **Nada más que las horas** (*Rien que les heures*) de Alberto Cavalcanti, se presentó unos meses antes que **BERLÍN...**

Como Mayer, el operador Karl Freund estaba cansado del estudio y de sus artificios, y decidió apoyar con entusiasmo el proyecto de Mayer. Salió a tomar escenas de Berlín con la voracidad de un hambriento de la realidad. *“Yo quería mostrarlo todo. Hombres que se levantan para ir a trabajar, que toman el desayuno, suben a un tranvía o caminan. Mis personajes procedían, de todos los caminos de la vida. Desde el trabajador más pobre hasta el presidente de un banco”*. Freund sabía que para tales fines tendría que confiar en la filmación improvisada. Artesano como era hipersensibilizó el celuloide standard que estaba entonces en el mercado con el fin de superar las pobres condicio-



nes de iluminación y, además, inventó varios artificios para disimular la cámara mientras fotografiaba. Solía ir en un camión cerrado a medias y con aberturas a los costados para las lentes, o caminar, de un lado a otro, con la cámara en una caja que parecía una inocente maleta. Nadie hubiera sospechado que estaba filmando. Preguntado si él consideraba la filmación improvisada como un arte, respondió: *“Es el único tipo de fotografía que es realmente un arte. ¿Por qué? Porque con él uno puede fotografiar la vida. Estos grandes negativos donde la gente sonríe estúpidamente, hace muecas, posa... ¡Bah! Eso no es fotografía, sino una lente veloz. Fotografiar la vida. Realismo. ¡Ah! Eso es fotografía en su más pura forma...”*. Walther Ruttmann, quien hasta entonces había sobresalido en films abstractos, montó la inmensa cantidad de material reunido por Freund y otros fotógrafos. Su sentido de la música visual hacía de Ruttmann el hombre indicado para producir una *“melodía de imágenes”*. Trabajaba en estrecha colaboración con el joven compositor Edmund Meisel, conocido por su interesante partitura para **El acorazado Potemkin**. Meisel soñaba con sincronizar la sinfonía visual de Ruttmann con una composición sinfónica que también podría ser ejecutada independientemente de la película. El papel reservado a la música estaba destinado a reforzar la tendencia formal del montaje.

BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD es un documental de montaje de un día de trabajo en Berlín al final de la primavera. El film comienza con 30 segundos de animación abstracta: una despedida del cineasta de su periodo artístico anterior. La secuencia inicial registra la ciudad al amanecer: un tren nocturno llega, y las calles aún vacías de vida humana parecen la réplica de ese limbo que atraviesa la mente entre el sueño y el

estado consciente. Luego, la ciudad despierta, se mueve. Masas de trabajadores salen para sus fábricas; las ruedas comienzan a girar; los auriculares telefónicos se levantan. El pasaje dedicado a las horas de la mañana está lleno de enfoques de escaparates y típicos incidentes callejeros. Mediodía: se ve a los pobres, los ricos y los animales del zoológico almorzando y gozando de un corto respiro. Se retoma el trabajo, y el sol de la tarde brilla sobre las abarrotadas terrazas de los cafés, vendedores de diarios; una mujer ahogándose. La vida parece un barco que se desliza. Mientras tanto el día se desvanece, se detienen las ruedas de una máquina, y comienzan las diversiones. Un caleidoscópico arreglo de planos registra sucesivamente toda clase de deportes, un desfile de modas y algunos ejemplos de muchachos que se encuentran con chicas o tratan de encontrarlas. La última secuencia es como una gira de placer a través del Berlín nocturno, iluminado con crueles luces de neón. Una orquesta ejecuta Beethoven; se ven piernas de muchachas bailando, piernas de Chaplin tropiezan en una pantalla; dos amantes, o más bien dos pares de piernas que los simbolizan, camino del hotel más cercano, y, finalmente, se desata un verdadero pandemio de piernas: “la Carrera de los Seis Días” continúa y continúa sin interrupción. “*La película, tal como Ruttmann la realizó*”, dice Rotha, “*estaba muy lejos de la concepción de Mayer. Su enfoque superficial era lo que Mayer había tratado de evitar. Él y Ruttmann estaban de acuerdo en diferir*”. Esto explica por qué Mayer se retiró al principio de la producción de **BERLÍN...** (Su próxima empresa -años antes de la aparición de películas de ríos en América y Francia- fue un guión que narraba la historia del Danubio. Pero este guión nunca llegó a producirse.)

Cuando Mayer criticó **BERLÍN...** por su enfoque superficial, muy bien podía haber tenido presente el método de montaje de Ruttmann. Este método equivale precisamente a un “*enfoque superficial*” en cuanto descansa sobre las cualidades formales de los objetos más que sobre sus significados. Ruttmann acentúa puros diseños de movimientos. Partes de máquinas en movimiento son montadas de tal manera que devienen puras exhibiciones dinámicas de un personaje casi abstracto. Estas pueden simbolizar lo que se ha llamado el tempo de Berlín; aunque ya no se relacionan con las máquinas y sus funciones. El montaje también recurre a manifiestas analogías entre movimientos o formas. Piernas humanas caminando sobre la acera son seguidas por patas de vacas; un hombre durmiendo sobre un banco es asociado a un elefante que duerme. En todos aquellos en que Ruttmann se propone expresar el desenvolvimiento visual por medio del contenido profundo se inclina a reflejar los contrastes sociales. Una unidad visual conecta una cabalgata en Tiergarten con un grupo de mujeres que golpean alfombras; otra yuxtapone chicos hambrientos en la calle con opulentas fuentes de algún restaurante. Aunque estos contrastes no son tanto protestas sociales como, una vez más, expedientes formales. En cuanto analogías visuales, sirven para efectuar el montaje, y su función estructural oscurece todo el significado que puedan contener. En su uso del montaje, Ruttmann parece haber sido influido por los rusos, para ser más precisos, por

el director ruso Dziga Vertov y su grupo "Cine-Ojo". Vertov, apasionado por todas las expresiones de la vida real, produjo noticieros semanales de una clase especial desde el fin de la guerra civil en adelante; y alrededor de 1926 comenzó a hacer películas de largometraje que conservaban un definido carácter de noticiero. Sus intenciones y las de Ruttmann son muy parecidas. Como Ruttmann, Vertov considera esencial sorprender la vida con la cámara cinematográfica. Como Ruttmann, compagina sus tomas improvisadas obedeciendo a los movimientos rítmicos que les son inherentes. Como Ruttmann, está interesado no en divulgar nuevos temas sino en componer "*música visual*". Su **El hombre de la cámara** (*Ciolooviek S Kinoapparaton*, 1929) puede ser considerado un documental lírico.

A despecho de tal identidad de intenciones artísticas, el **BERLÍN...** de Ruttmann posee un significado que difiere básicamente del mensaje que irradian las producciones de Vertov. Esta diferencia se origina en una diferencia de las condiciones dadas. Los dos artistas aplican similares principios estéticos pero dan a conocer mundos diferentes. Vertov se esfuerza en practicar el principio de Lenin de que "*la producción de nuevas películas, impregnadas de ideas comunistas que reflejen la realidad soviética, debe comenzar con noticieros*". Es el hijo de una revolución victoriosa, y la vida que sorprende su cámara es la vida soviética: una realidad estremecida de energías revolucionarias que penetran todos sus rincones. Esta realidad tiene una forma propia significativa. Ruttmann, en cambio, enfoca una sociedad que se las ha arreglado para esquivar la revolución y ahora, bajo la república estabilizada, no es otra cosa que un insustancial conglomerado de partidos e ideales. Es una realidad informe que parece abandonada por todas las energías vitales. La película de Ruttmann refleja esta realidad. Las innumerables calles de **BERLÍN...** se asemejan a las de atrezzo que Grune creó para **La calle** (*Die Strasse*), buscando dar la impresión del caos. Los símbolos del caos, que surgieron primero en las películas de posguerra, se resumen e integran con otros símbolos pertinentes. La unidad de planos sucesivos que yuxtaponen un barco costero, una espiral rotativa en el escaparate de un negocio y una puerta giratoria es bastante ilustrativa al respecto. Las numerosas prostitutas que aparecen entre los transeúntes quieren indicar que la sociedad ha perdido su equilibrio. Pero ya nadie reacciona vigorosamente contra esta caótica situación. Se utiliza otro viejo motivo y pone de manifiesto la misma falta de reacción: el policía que detiene el tránsito para conducir a una criatura a través de la calle. Como las tomas que denotan el caos, este motivo, que en los primeros films servía para destacar la autoridad como una redención, ahora es simplemente parte de un relato, un hecho entre hechos. La excitación ha pasado, queda la indiferencia. Todo parece haber perdido importancia, quedar laxo. De la exageración de los contrastes sociales tanto como de la inserción repetida de escaparates con sus monótonas filas de muñecos y maniqués se puede inferir que todos los seres eran indiferentes hacia sus semejantes. No es como si estos maniqués estuvieran humanizados; los seres hu-



manos más bien se ven forzados a incorporarse a la esfera de lo inanimado. Semejan moléculas en una corriente de materias. En el folleto de Ufa sobre los Kulturfilme de la época se encuentra la siguiente descripción de documentales industriales: “*Altos hornos... emiten... vapores de fuego; hierro al rojo vivo se derrama en moldes; la materia se tornea; la materia se comprime; la materia se muele; la materia se bruñe; la materia se convierte en la expresión de nuestro tiempo*”. La gente en **BERLÍN...** asume el carácter de materia que ni siquiera ha sido pulimentada. La materia usada se tira. Para expresar esta especie de fatalidad en los espectadores aparecen en primer plano albañales y latas de desperdicios y, como dice en *La calle*, se ven esparcidos por la acera papeles usados. La vida de la sociedad, se insiste en afirmar, es un proceso áspero y mecánico. Solamente aquí se puede comprender claramente la diferencia entre Ruttmann y Vertov: es una diferencia de actitud. El continuo análisis de la vida diaria de Vertov descansa en su incondicional aceptación de la realidad soviética. Él mismo es parte de un proceso revolucionario que provoca pasiones y esperanzas. En su entusiasmo lírico, Vertov acentúa el ritmo formal, pero sin parecer nunca indiferente al contenido. Sus montajes están impregnados de ideas comunistas aun cuando sólo retraten la belleza de movimientos abstractos.

Si Ruttmann hubiera estado impulsado por las mismas convicciones revolucionarias de Vertov habría tenido que señalar acusadoramente la anarquía de la vida de Berlín. Se hubiese visto forzado a acentuar la expresión del contenido más que el ritmo. Su inclinación por el montaje rítmico revela que realmente tiende a esquivar cualquier comentario crítico sobre la realidad que enfrenta. Vertov implica contenido; Ruttmann lo evita. Este deseo de no valorar el contenido es enteramente consecuente con su obvio deleite en el *tempo* de Berlín y la “marcha de las máquinas”. El tiempo es una cualidad



formal para él, y el optimismo socialista que puede manifestarse en el culto por la máquina no es nada más que una vaga ilusión reformista. He aquí por qué Mayer calificó a **BERLÍN...** de “*enfoque superficial*”. No objetaba la producción normal en sí; lo que él condenaba era la actitud formal de Ruttmann hacia una realidad que pedía a gritos crítica e interpretación. En rigor, si bien Mayer no era un revolucionario como Vertov, tenía marcado sentido de lo humano. Es imposible imaginar que él hubiera pasado por alto los contrastes sociales considerándolos sólo como transiciones visuales, o registrado la creciente mecanización sin objetivar su horror por ella. El montaje rítmico de Ruttmann es sintomático de un alejamiento de las decisiones básicas en búsqueda del refugio de una ambigua neutralidad. Esto explica la diferencia entre **BERLÍN...** y los films de la calle. Mientras **BERLÍN...** se abstiene de idealizar la calle, películas como **Asfalto** (*Asphalt*) la presentan como el refugio del amor verdadero y de la justificada rebelión. Estas películas son como sueños suscitados por las predisposiciones autoritarias paralizadas, para las cuales no queda otra salida directa. (...)

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947), Paidós, 1985.

(...) Al “Expresionismo Pictórico” que representa **Metrópolis** de Fritz Lang le sucede, sin solución de continuidad la tendencia renovadora de la llamada “Nueva Objetividad” cuyos representantes parecen colocar la cuestión de la representación de la realidad en primer plano, y no la de ningún significado particular de la misma. Gustav Friedrich Hartlaub fue quien acuñó el rubro “*Neue Sachlichkeit*” con motivo de la exposición de pintura organizada en

1925 en el Kunsthalle de Mannheim que él dirigía, e identificó en ella dos grupos, el de los veristas y el de los realistas mágicos. Entre los primeros destacarán Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz y George Grosz o Max Beckmann, autor de un cuadro muy representativo del paisaje urbano industrial, “El puente de hierro” (1922). Y entre los segundos, se cuenta a Schad, Schrimpf, Kanoldt y Carl Grossberg, a los que prestó especial atención Franz Roh en su libro de 1925 “Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)”, muy pronto traducido al español y ampliamente citado décadas más tarde con motivo del éxito internacional de “Cien años de soledad” y otras novelas hispanoamericanas del “realismo mágico”. Se pretendía, en todo caso, atemperar los excesos del Subjetivismo Expresionista en lo que podía favorecer un cierto irrealismo. Se había llegado a un punto en el que era preciso reintegrar la máxima visibilidad a lo real para que la pintura volviese a ser espejo de la realidad palpable. Una de las manifestaciones más logradas de esta “Neue Sachlichkeit” es cinematográfica. Se trata de una obra maestra en la que se ha querido ver una muestra cabal del llamado “film absoluto”, del cine puro o total que Walther Ruttmann plasma en su película de 1927 **BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD**, en la que colaboró, al menos en un principio, el cineasta Alberto Cavalcanti. Ruttmann, que había estudiado pintura y arquitectura, se inspiró en una idea del guionista de **El Gabinete del Doctor Caligari** y de **Escalera de servicio** (*Die hintertreppe*, 1921) de Leopold Jessner & Paul Leni. En efecto, Carl Mayer había imaginado una película consistente en una especie de “corte transversal” de una ciudad, sin trama ni acción específicamente concebida para articular una historia anecdótica. Llevó esta pretensión hasta tal extremo de romper su colaboración con Ruttmann porque este adoptó un cierto esquema estructural para ensamblar el montaje de los planos documentales de un día en la vida de Berlín sobre la base de un diseño teatral en cinco actos, y la sucesión coherente de las horas del día que ya había llevado a la pantalla Cavalcanti en su famosa **Nada más que las horas** (*Rien que les heures*, 1926). Sin embargo, el desencuentro del brasileño y Ruttmann se hizo inevitable: Cavalcanti no renuncia a la narratividad épica y al efectismo melodramático reforzado por el sino pernicioso que una echadora de cartas ve en el inmediato futuro de la vendedora de periódicos poco antes de que sea asaltada y asesinada. El París de **Nada más que las horas** es una ciudad habitada por ricos y pobres, y el director se solidariza con estos en una actitud relacionada con la visión de Baudelaire. Por el contrario, Ruttmann prescinde casi por completo del “factor humano”; las personas son piezas del engranaje, teselas del tapiz urbano cuyo ritmo unánime nos presenta sinfónicamente a partir de tomas documentales, casi todas hechas a lo largo de un año de rodaje desde perspectivas imperceptibles para los figurantes, o con cámaras ocultas. Tan solo la breve escena de una riña callejera que concita una aglomeración de público parece haber sido provocada por unos actores que desempeñaban su papel así como, en el acto IV, la presencia de una suicida que se tira desde un puente al río, papel interpretado por una actriz aficionada.

El principio estético que domina esta película es el del ritmo, eficazmente subrayado por la música de Edmund Meisel. Cuando su estreno en el “Lichtbilbühne”, en mayo de 1927, Rutt-

man declaró, así, que había pretendido crear una película “sinfónica” sobre la energía vital que emanaba de una gran ciudad como Berlín. Su visión de la urbe era señaladamente estructural: rechazó la posibilidad preciosista de enhebrar simplemente estampas hermosas y espectaculares, pero no para contar la historia de algunos individuos o la contraposición dialéctica de la vida de las diferentes clases sociales sino para reproducir el funcionamiento de una máquina compleja en la que cada uno de sus elementos debía encajar a la perfección al servicio de todo el conjunto. Existe, por supuesto, un guión, firmado por el propio director y Karl Freund, pero no se trata de un libreto al uso, con la definición de ciertos personajes que se relacionan entre ellos para producir con sus acciones una trama. Esta, en todo caso, vendría dada por la sucesión de las horas. El acto primero comienza con la aurora y el frenético travelling que conduce la cámara cinematográfica desde el extrarradio al centro de Berlín en la locomotora de un tren. Como escribirá Lorca, “*la aurora llega y nadie la recibe en su boca*”: las calles están impresionantemente vacías con la luz incipiente del nuevo día y un plano nos muestra irónicamente los maniqués de un escaparate como preludio de la aparición de los primeros trabajadores. A partir de este momento, la incorporación de los berlineses a la vida de su ciudad se visualiza en un crescendo sinfónico de extraordinaria belleza, todavía más intenso por la mayor extensión de esta cinta que la de **Manhatta** (Paul Strand & Charles Sheeler, 1920) o **Nada más que las horas** (entre 12 y 45 minutos). De hecho, frente a las reticencias ideológicas hacia la nueva sociedad industrial que Cavalcanti muestra, inspirándose en Baudelaire, Ruttmann está embebido del máximo entusiasmo futurista, es un digno sucesor de Walt Whitman al que los expresionistas reconocían también como uno de sus maestros. En este primer acto de **BERLÍN...** aparecen los motivos de la multitud desplazándose en tren o metro hacia las factorías que les abren sus puertas cuando las chimeneas empiezan a humear y las poleas inician sus giros para dotar de fuerza a las hermosas máquinas. Contrasta con la ambientación tenebrosa de la factoría/catacumba de **Metrópolis** el modo en que se representa aquí el trabajo en una fábrica de bombillas, en una imprenta, una siderurgia o en la construcción, desde una perspectiva marcada por un futurismo vitalista en el que los operarios son partícipes mudos, pero no dolientes, de una aventura descrita con ribetes épicos, dotada de una escenografía subyugante. Frente al expresionismo de la distorsión y los espectaculares decorados, Ruttmann busca la expresividad en la fuerza de las imágenes seleccionadas y de la combinación rítmica entre ellas; en el juego de las luces naturales y artificiales, de las sombras y de la negrura de la noche; en los primores de una fotografía dirigida por el propio productor de la película, K. Freund; en la pertinencia de los encuadres; y, sobre todo, en la maestría de un montaje exigente que es capaz de armonizar la banda visual con la partitura de Meisel para conseguir así el definitivo logro de una auténtica sinfonía cinematográfica.

A la abertura auroral del acto primero sigue la presentación de la mañana. Como en **Nada más que las horas**, un oportuno plano de reloj marca la referencia necesaria. Son las ocho y la ciudad empieza ya a hervir. El tráfico se hace febril: trenes, autobuses, tranvías, automó-



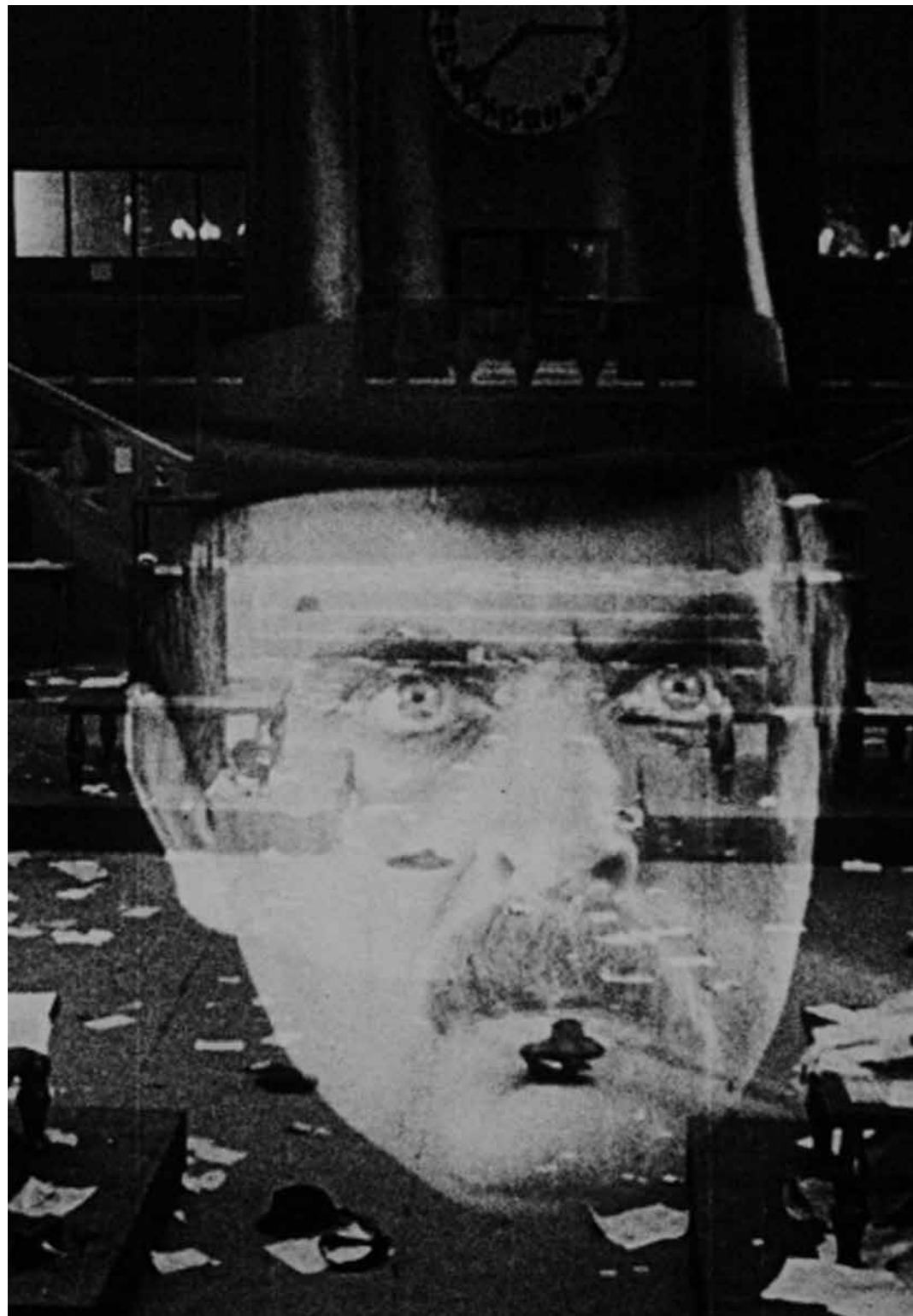
viles, carros y, entre medias, los peatones subiendo y bajando escaleras, cruzando las calles, montando en los ascensores. La masa humana en un caos organizado que sigue centrando la narración en este primer acto, en el que se subraya también el tema típicamente futurista de las máquinas: excavadoras, grúas, aviones y el gran icono de la modernidad, el tren, omnipresente en este film. Ruttmann esboza tan solo algunas historias humanas individuales: el idilio visual a través de los escaparates de una esquina entre una joven hermosa y un caballero, encuentro a raíz del cual él cambia la dirección de sus pasos; la colilla que alguien tira y un vagabundo recoge... Un recurso técnico, muy presente también en la cinta de Strand y Sheeler, menudea aquí: el picado que presenta a la muchedumbre empequeñecida, como aplastada contra el pavimento de la ciudad, a la vez que permite rodar sin que nadie se sienta observado. El ritmo temporal entendido como equivalencia entre el tiempo de la historia que se está contando y el tiempo del discurso -el metraje empleado en ello- es por el momento muy demorado. El acto cuarto comienza con el mediodía. Como ya veíamos en *Cavalcanti*, la hora de la refacción permite el contraste entre los restaurantes de lujo, los puestos callejeros de comida y el apresurado tentempié de los albañiles en el tajo. El fluir del tráfico se visualiza también en el río, donde las barcazas transportan mercancías. Imágenes del zoo reiteran la presencia de animales como en los actos anteriores, y los niños aportan con sus juegos la fuerza y la despreocupación de la vida que despunta. Una serie de planos introducen una interesante transición desde las bobinas y las rotativas de la factoría donde

se imprime un periódico hasta la calle donde los repartidores lo distribuyen. El fundido de varias páginas con sus titulares inicia un juego de imágenes en espiral que recuerda el final del globo terráqueo en **Nada más que las horas** y el último clímax de la película de Dziga Vertov **El hombre de la cámara**. Igualmente, la llegada de la lluvia que empapa las calles berlinesas cuando cae la tarde y comienzan a pararse las máquinas fabriles prelude el poema filmico de la ciudad de Amsterdam rodado por Joris Ivens en 1929, **Lluvia** (*Regen*).

Llega la hora del ocio, que en gran medida se identifica aquí, al modo futurista, con el deporte, como también lo hará el cineasta ruso mencionado: natación, remo, balandros, coches de carreras, golf, tenis, turf, polo... La buena sociedad toma el té, asiste a las pasarelas de moda, baila. Con el ocaso, la realidad filmada adquiere nuevos matices. La luz occidua ampara a los amantes en el parque y la pantalla exhibe el juego poético de las sombras. Como se puede apreciar, el acto cuarto abarca un lapso temporal equivalente a los tres anteriores, que comenzaban a las cinco de la madrugada y llegaban hasta el mediodía. Ahora, en el acto V se encienden las luces en los patios de vecinos, en las calles, en los faros de los automóviles, en las farolas de las aceras, y todas estas luminarias se reflejan bellamente sobre el pavimento mojado de las calles. La película de alta sensibilidad, utilizada en la cinta norteamericana sobre el parque de atracciones de Coney Island (Edwin S. Porter, 1905), permite dibujar sobre el contorno de los edificios las leyendas de los anuncios luminosos. El ocio se encarna ahora en los espectáculos: el cine de *Charlot*, el circo, el boxeo, el patinaje artístico sobre hielo, el teatro de variedades, en el que la coreografía de las bailarinas traza figuras geométricas. Pero el trabajo sigue y las afanosas luces de acetileno de los soldados en las vías de ferrocarril contrastan con las lamparillas de los cafés cantantes y los casinos. Esta sinfonía berlinesa en imágenes hondamente poéticas concluye con una apoteosis de efectos lumínicos, desde los reflejos en calles húmedas que brillan como espejos hasta los fuegos artificiales que decoran la noche y el destello giratorio de un faro con el que se cierra el montaje. En cierto modo, Ruttmann produce una muestra más, si bien la más ambiciosa y lograda, del llamado “Strassen film”, los “films de calle” que ya habían comenzado a rodarse a principios de los veinte con **Escalera de servicio** (*Die Hintertreppe*, 1921) de Leopold Jessner y Paul Leni, o **La calle** (*Die Strasse*, 1923) de Karl Grune, pero que se harán característicos de la “Nueva Objetividad” con **La calle sin alegría** (*Die freudlose Gasse*, 1925) de Georg Wilhelm Pabst, **Asfalto** (*Asphalte*, 1929) de Joe May, **Gente en domingo** (*Menschen am Sonntag*, 1930) de Robert Siodmak & Edgar Ulmer. Después de **BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD**, la capital alemana seguirá protagonizando nuevas entregas cinematográficas: **Berlin von unten** (1928) de Alex Strasser, **Mit der Pferdroschke durch Berlin** (1929) de Carl Frölich, **Markt am Wittenbergplatz** (1929) de Wilfried Basse (...).

Texto (extractos):

Darío Villanueva, Imágenes de la ciudad: poesía y cine, de Whitman a Lorca, Cátedra, 2015.



Martes 22 **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL DOCTOR MABUSE (1ª parte): EL GRAN JUGADOR

(1922) Alemania 154 min.

Título Original.- Dr. Mabuse: Der Spieler, Ein guild der zeit.

Viernes 25 **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL DOCTOR MABUSE (2ª parte): INFIERNO

(1922) Alemania 115 min.

Título Original.- Dr. Mabuse: Infierno, ein spiel um menschen unserer zeit.

Director y Montaje.- Fritz Lang. **Argumento.**- La novela homónima (1921) de Norbert Jacques. **Guión.**-

Fritz Lang & Thea von Harbou. **Fotografía.**- Carl Hoffmann (1.33:1 - B/N). **Música.**- (2001) Aljoscha

Zimmermann. **Productor.**- Erich Pommer. **Producción.**- Uco-Film der Decla-Bioscop AG para UFA.

Intérpretes.-Rudolf Klein-Rogge (*dr. Mabuse*), Aud Egede-Nissen (*Cara Carozza*), Gertrude Welcker (*condesa Dusy*), Alfred Abel (*conde Told*), Bernhard Goetzke (*inspector Wenck*), Paul Richter (*Edgar Hull*), Robert Forster-Larrinaga (*Spoerri*), Hans Adalbert Schlettow (*el chofer Georg*), Georg John (*Pesch*), Julius Falkenstein (*Karsten*), Grete Berger (*Fine*), Károly Huszár (*Hawasch*), Lydia Potechina (*La rusa*), Julius Herrmann (*Emil Schramm*). **Estreno.**- (Alemania) 1ª parte, abril 1922 & 2ª parte, mayo 1922 / (España) Barcelona, febrero 1923.

Intertítulos en alemán subtítulos en español

Película nº 9 de la filmografía de Fritz Lang (de 47 como director)

Música de sala:

“Ute Lemper sings Kurt Weill” (1988)

Ute Lemper



DR. MABUSE

DER SPIELER

NACH DEM ROMAN DER BERLINER
ILLUSTRIRTEN ZEITUNG — VON
NORBERT JACOUES
REGIE: FRITZ LANG



Handwritten signature and date:
1922
Below the signature is a small logo for the film distributor.



Caligari era muy sofisticada para hacerse popular en Alemania. Sin embargo, su tema básico -el alma enfrentada con la aparentemente inevitable alternativa de la tiranía o el caos- ejerció una fascinación extraordinaria. Entre 1920 y 1924, numerosos filmes alemanes retomaron insistentemente ese tema, elaborándolo de diferentes formas. Un grupo se especializó en la pintura de los tiranos. En este tipo de películas los alemanes de la época -pueblo aún inestable y todavía libre para elegir su régimen- no alimentaban ilusiones en cuanto a las posibles consecuencias de la tiranía; por el contrario, abundaban en detalles de sus crímenes y los sufrimientos que había ocasionado. ¿Estaba enardecida su imaginación por el temor al bolchevismo?, ¿o apelaban a esas visiones espantosas para exteriorizar ansias que ellos creían les eran propias y ahora amenazaban con dominarlos? (De cualquier manera, es una extraña coincidencia que poco más de una década después la Alemania nazi llevara a la práctica esa misma mezcla de torturas físicas y mentales que, por entonces, presentaba la pantalla alemana.)

(...) Además de **Nosferatu** y **Vanina**, el tercer film importante sobre la tiranía aparecido en 1922 fue **DR. MABUSE**, de Fritz Lang, film sobre una novela muy difundida de Norbert Jacques. Lang y su esposa, Thea von Harbou, colaboraron tal como acostumbraban, en la redacción del guión cinematográfico. Su propósito era pintar la vida contemporánea. Dos años después de la presentación de **DR. MABUSE**, el propio Lang llamó al film "*documento del mundo contemporáneo*" y atribuyó su éxito internacional a sus virtudes documentales más que a las emociones que pudiera ofrecer. Al margen de que ese film estuviera a la altura de esa pretensión, su protagonista -el *dr. Mabuse*- era un tirano contemporáneo. Su aparición prueba que sus antecesores, *Nosferatu* y *Vanina*, revestían también un significado típicamente alemán. El parentesco del *dr. Mabuse* con el *dr. Caligari* no debe ser despreciado. Él es también una mente sin escrúpulos animada por el goce del poder ilimitado. Ese superhombre encabeza una pandilla de asesinos, falsificadores y otros criminales, con cuya ayuda aterroriza a la sociedad, particularmente a las multitudes de posguerra ávidas de placeres fáciles. (...). A causa de que tiene dos partes el film es de extraordinaria longitud: una enciclopedia del horror. La carroña no tiene por qué falsear la vida: por el contrario, la vida puede culminar en montones de carroña, tanta cuanto un escritor no podría acumular jamás. Pero en lugar de ubicar a **DR. MABUSE** en ambientes comunes, Lang sitúa frecuentemente la acción en escenarios de marcada artificialidad. La escena es ora el salón de un club con sombras pintadas en las paredes, ora una calle retirada por la cual bien podría haberse deslizado *Cesare* con *Jane* en sus brazos. Otras formas decorativas coadyuvan a éstas, expresionistas, para caracterizar el todo como una visión emocional. **DR. MABUSE** pertenece a la esfera de **Caligari**. De ninguna manera es una película documental, pero es un documento de época.

El mundo que pinta ha caído presa de la ilegalidad y la depravación. Una bailarina de night-club actúa con un decorado compuesto de directos símbolos sexuales. Las orgías son



una institución; homosexuales y niñas prostitutas son personajes de todos los días. La anarquía latente en ese mundo se manifiesta claramente en el episodio, admirablemente realizado, de la policía atacando la casa del *dr. Mabuse*, episodio que evoca intencionalmente a través de sus imágenes los meses tumultuosos de la posguerra, con sus peleas callejeras entre los espartaquistas y las tropas de “Noske”. Con periodicidad aparecen ornamentos circulares. Tanto el falso piso, en el nuevo club de juego, como la cadena de manos formadas durante una sesión espiritista, están mostradas desde arriba para impresionar al espectador con su forma circular. Aquí, como en el caso de *Caligari*, el círculo denota un estado de caos.

La relación entre el *dr. Mabuse* y ese mundo caótico queda revelada en una toma destacada por Rudolf Arnheim. Un minúsculo punto brillante, la cara de *Mabuse*, destella desde el negro fondo de la pantalla; luego, con tremebunda velocidad, se abalanza hacia el primer plano y llena todo el cuadro, con su mirada cruel e inapelable, fijada en el público. Ese movimiento caracteriza a *Mabuse* como una criatura que surge de la oscuridad para devorar el mundo que tiene subyugado. Así como evoca a *Caligari*, *Mabuse* lo supera al cambiar continuamente de identidad. Una vez, comentando la película, Lang destacó que le inspiró la idea de traducir toda la sociedad, con *Mabuse* presente en todas partes pero en ninguna reconocible. La película logra hacer de *Mabuse* una amenaza omnipotente que no puede localizarse y, de tal forma, refleja el terror en la sociedad bajo un régimen tiránico; esa clase de sociedad en la que se teme a todos porque cualquiera puede ser el brazo o el oído del tirano.

Durante toda la película, *Mabuse* se caracteriza como un hombre de genio que se ha vuelto el Enemigo Público nº 1. La escena final pinta la declaración de su locura en términos grandilocuentes. Atrapado en el sótano, *Mabuse* se encuentra rodeado de todos los que asesinó; pálidas apariciones que lo urgen a que se sume a ellos y juegue a los naipes. En medio del juego, los fantasmas desaparecen; después de lo cual *Mabuse*, solo, se entretiene en tirar al aire billetes de banco. Flotan y revolotean a su alrededor. En vano trata de apartarlos. Entonces llega el inspector *Wenk*... El propio *Wenk* es apenas algo más que un astuto representante de la ley, una especie de gángster legal, con la policía que actúa como si fuera su banda. A diferencia de Francis, que persigue a *Caligari* por razones justas y contundentes, *Wenk* es moralmente tan indiferente que su triunfo carece de importancia. *Mabuse* está sin duda hundido, pero la depravación social continúa y pueden sobrevenir otros *Mabuses*. Aquí, como en *Caligari*, ninguna alusión a la verdadera libertad se interfiere con la persistente alternativa entre tiranía y caos.

DR. MABUSE supera a *Caligari* sólo en un sentido: intenta mostrar cuán íntimamente están interrelacionados la tiranía y el caos. El folleto-programa publicado por Decla-Bioscop en ocasión del estreno de la película describe el mundo de **DR. MABUSE** de la siguiente forma: “*Después de la guerra y la revolución, la Humanidad, vapuleada y pisoteada, se venga de años de angustia entregándose a pasiones elementales... activa o pasivamente, entrando en el mundo del crimen*”. De esta manera el caos genera tiranos como *Mabuse* que, a su vez, se aprovechan del caos. No se debe omitir la aparentemente inocua palabra “y” por la cual el folleto intenta vincular “guerra” y “revolución”: esta “y” arroja una luz deslumbrante sobre el origen del *dr. Mabuse* en la mentalidad de la clase media. A fin de acentuar el valor documental de la película, el folleto también dice: “*Este dr. Mabuse... no era posible en 1910 y, quizá, ya no será posible en 1930; nos agradecería decir que así lo esperamos. Pero en cuanto al año 1920, es un retrato más que real de la vida misma...*”. La esperanza resultó ilusoria. En 1932, Lang, en *El testamento del Dr. Mabuse*, reflejó los rasgos obviamente “mabusianos” de Hitler. Este segundo film de *Mabuse* reveló que el primero no era tanto un documento sino una de esas hondas premoniciones que cundieron por Alemania en la pantalla de la posguerra. (...)

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), Paidós, 1985.

Si *El gabinete del doctor Caligari* representó todo un juego de obsesiones, alegorías y laberintos aún hoy fascinantes y totalmente atípicos dentro de la evolución del cine alemán de la época de Weimar, **EL DOCTOR MABUSE** apareció en escena como un producto mucho más inscrito en la propia concepción industrial del cine y que ofrecía una respuesta

típicamente germana a una de las grandes corrientes creativas del cine popular de la época como fueron los seriales plagados de supervillanos. Los orígenes literarios del *doctor Mabuse* los encontramos, como tantas otras veces, en la siempre fértil y vigorosa fuente de la tradición *pulp*, a través de las entregas que el periodista de origen francés Norbert Jacques escribía en el “Berliner Illustrierten Zeitung”, cuyo éxito supuso la recopilación en forma de novela de los diferentes episodios sobre el malvado personaje. Todo ello tenía un paralelismo en Europa, donde los relatos de supervillanos mitificados triunfaban tanto en el campo literario (recordemos el mítico **Fu-Manchú** del inglés Sax Rohmer) como en el cinematográfico, sobre todo en Francia, donde Louis Feuillade había cautivado con seriales como **Fantomas** (*Fantómas*, 1913-1914) o **Los vampiros** (*Les vampires*, 1915-1916) o en la propia Alemania por el mismo Lang mediante **Las arañas** (*Die Spinnen*, 1919-1920). La idea de realizar una versión cinematográfica de la historia partió de la propia firma que había publicado las entregas y que regentaban los hermanos Ullstein. Estos formaron la productora Ullstein-Uco Films y encargaron a Fritz Lang y su esposa Thea von Harbou la adaptación del original literario. Y en esa adaptación estribaba una de las claves de **EL DOCTOR MABUSE** cinematográfico, ya que Lang y su mujer redujeron de forma dolosa los personajes del film para sumirlos en una confusa trama de texturas y atmósferas bajo el dominio total de la personalidad de *Mabuse*, pensada en torno la figura del que sería su protagonista, Rudolf Klein-Rogge. Lang construyó su *Mabuse* en consonancia con la caótica situación de la economía y la sociedad alemana de la época, concibiendo un villano camaleónico, fascinante y voluptuoso, cuya difusión del mal se desdoblaba mediante un brillante dominio del propio espacio social y telúrico de su patria.

Recogiendo la tradición mesmérica de *Caligari*, del que venía a ser una trasposición naturalista y, a la vez, desmesurada, conjugada con una acertada aproximación teatral a sus conspiraciones, *Mabuse* fue un personaje centrífugo del que surgieron todas las tensiones y líneas de acción de la película de Lang, interrelacionando no sólo personajes sino procesos psíquicos, tanto de sus víctimas como de sus antagonistas. Lang estableció con sutileza y brillantez un paralelismo entre el carácter demiúrgico de su personaje y el de su propio trabajo, relatando sus hazañas a modo de elaborada puesta en escena, la misma que le sirvió al director para componer su obra, fundiendo de esta manera personaje y creador, en un curiosa dualidad, de poder a través de la mirada y por medio del ojo del espectador. Si *Mabuse* basaba su poder en su mirada, Lang penetraba a través del ojo del espectador, invadiendo el espacio íntimo del subconsciente tanto individual como social. Lang definió el *mad doctor* hegemónico y definitivo del cine alemán. Completando y haciendo creíbles los caracteres soñados del *Caligari* de Wiene y solidificando los etéreos comportamientos de los supervillanos de Feuillade, *Mabuse* se presentaba como todo un *spieler*, “jugador” o “intérprete”, un camaleón capaz de llevar el mal a través del vehículo del caos y someter a su voluntad a plebeyos y nobles. Pero Lang acertó además al conceptualizar a su personaje, no según los parámetros de una idealización romántica, sino



destacando sus aspectos más innobles y desleales, jugando con su claro contorno alegórico, a la vez que subrayando los niveles más *pulp* de su personalidad, esa personalidad ocultista y megalómana fronteriza con la locura que lo lanzaron a la categoría de mito, a lo que no fue ajena la excelente recreación del actor Rudolf Klein-Rogge, casi imposible de desdoblar de su propia caracterización.

En 1933, Lang retomó el personaje en **El testamento del doctor Mabuse**, donde el director optó por el artificio de la “posesión” que el supuesto espectro de *Mabuse* ejerce sobre la figura del director del manicomio donde quedó recluido al final de la primera entrega. Lang reutilizó elementos narrativos de **El gabinete del doctor Caligari**, pero forzando las tuercas para conseguir un film de atmósfera asfixiante, absolutamente irreal, dejando de lado las tentaciones expresionistas y naturalistas que tan brillantemente había combinado en el original. **El testamento del doctor Mabuse** es un film tangencialmente diferente, localizado en una sociedad al borde del abismo que, paradójicamente, consideró la película como peligrosa para el Sistema. Algo sorprendente, cuando Lang enmascaró su film como una tesis en torno al mundo soñado de los enfermos mentales, al mismo tiempo que una teorización en torno a la influencia en la sociedad de un símbolo de la maldad, y como tal indestructible, como era *Mabuse*. Evidentemente, *Mabuse* era indestructible, renaciendo en plenos años sesenta, en plena Guerra Fría, como figura absolutamente *pulp* en varios films de género, iniciados precisamente por el propio Lang en su regreso a Europa. Los



crímenes del doctor Mabuse (*Die 1000 Augen des Doktor Mabuse*, 1960) representaba una paranoia conspirativa, a la vez que una reflexión sobre los nuevos parámetros de la maldad colectiva tras el infierno de la II Guerra Mundial, y provocó una serie de secuelas tan peculiares como **El diabólico doctor Mabuse** (*Im stahlnetz des Doktor Mabuse*, Harald Reinl, 1961), **Las garras invisibles del doctor Mabuse** (*Die unsichtbaren Krallen des Doktor Mabuse*, Harald Reinl, 1962), **El testamento del doctor Mabuse** (*Das Testament des Doktor Mabuse*, Werner Klinger, 1962), **Scotland Yard jagt Doktor Mabuse** (Paul May, 1963) o **Die Todesstrahlen des Doktor Mabuse** (Hugo Fregonese, 1964), sin olvidar una vuelta de tuerca “pirata” por parte de Jesús Franco titulada **La venganza del doctor Mabuse** (*Doktor M. Schläight Zu*, 1970), o el fallido homenaje de Claude Chabrol **Dr. M** (1990). Pero todo esto ya es otra historia, alejada de la hipnótica mirada de Klein-Rogge y de los irrepetibles ambientes de la Alemania de entreguerras. (...)

Texto (extractos):

Ángel Sala, “Los científicos oscuros y la manipulación obscena de las masas” y “El Doctor Mabuse”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

Hacia el final de la primera parte de **EL DOCTOR MABUSE**, en la secuencia que acontece en la recepción organizada por la condesa *Lucy Told* en su casa, el marido de ésta le pregunta al *doctor Mabuse*: “¿Qué opinión le merece el Expresionismo, doctor?”. *Mabuse* contesta: “El Expresionismo es un juego. ¿Por qué no? Hoy en día todo es un juego”. El conde concluye la breve conversación: “Como todo es un juego, espero que no le moleste que pasemos al póker”, desapareciendo de escena con su grupo de amigos. *Mabuse*, que utiliza el juego para manipular a sus víctimas y para obtener ganancias suplementarias, prefiere quedarse en el salón, ya que su objetivo de esta noche es la bella *Lucy* y no el póker de ases o la escalera de color. “Lo único interesante es jugar con las personas y sus destinos”, había expresado anteriormente el criminal. “No existe el amor, sólo el deseo”, es otra de sus sentencias. Los rótulos de las películas mudas de Fritz Lang son de una admirable concreción. No hay divagación posible en esos trozos de cartulina negra sobre las que se adhieren, en letras blancas, los diálogos entre unos personajes que aún no disponían del poder de hablar desde la pantalla cinematográfica, desde “la pantalla demoníaca” que diría Lotte H. Eisner. Cada palabra impresa de *Mabuse* es una declaración de principios. Es la voz oculta de la Alemania oscura que correría, demente, hacia el nazismo, mientras la pintura, la arquitectura, la literatura y el cine expresionista intentaban mostrar el estado de las cosas a través de la deformación. Pero quizá los artistas expresionistas no eran muy conscientes de la amplitud de su discurso. Y Lang, encima, renegaba de la corriente artística en la que la Historia le había situado. Para el realizador vienés, como para *Mabuse*, el Expresionismo era un juego: “Yo no soy expresionista, no quería hacer películas de este tipo. El creador de una película debe hacer las cosas sin tener plena conciencia de ellas; si no, los resultados son malos”. Lang siempre lo tuvo claro, aunque se benefició de la moda expresionista y enarboló la bandera de este movimiento cuando aquellas películas de escenografías retorcidas y personajes entre la demencia y la cordura, aquellas películas alemanas que nada tenían que ver con el cine realista, el cine de cámara (“Kammerspielfilm”) o las sinfonías visuales de Walther Ruttmann, empezaron a tener éxito en Estados Unidos y Europa. Lang llegó a Hollywood en 1934 con la categoría de cineasta expresionista, pese a que buena parte de sus obras más importantes del periodo teutón tuvieran poco de expresionistas. El pasado estaba allí, imborrable; generoso para que aún siguieran nutriéndose de él. Además, el director no ocultó nunca su papel en **El gabinete del doctor Caligari** más bien lo contrario: destacó siempre que pudo su participación en esta obra seminal del Expresionismo cinematográfico y argumentaba que, de hecho, era la única película alemana muda en la que podía observarse la deformación, es decir, el impacto visual del Expresionismo a un nivel primario, aunque a la vez se contradecía y aseguraba que Carl Mayer, el guionista acreditado del film, no había inventado el Expresionismo, sino el “Caligarismo”, lo que complica aún más las cosas o las hace mucho más fáciles, según se mire y se aletee sobre la historia.

No se explayó mucho el autor de **EL DOCTOR MABUSE** en los logros y defectos del trabajo de Wiene, pero de sus textos y declaraciones se desprende un cierto conservadurismo con el hecho expresionista aplicado al cine: “*Creo que mi única contribución a esta película fue decirles a sus responsables: Chicos, no podéis hacerla así, vais demasiado lejos. El Expresionismo, en el grado que vosotros pretendéis, no es posible. Espantará al público. Fue entonces cuando hice mi propuesta y aceptaron desarrollar el inicio y el final del film en un asilo para dementes*”. De todos los cineastas enmarcados, de manera clara o ambigua, en el cine Expresionista, Lang fue siempre el más fantasioso y folletinesco. Enamorado de los seriales de aventuras, de los relatos de espionaje y de los complots, de la narrativa de ciencia-ficción y el romanticismo de los mitos germánicos, aportó su visión arquitectónica de las emociones, la abstracción formal de los sentimientos, creando universos de pesadilla con elementos mucho más realistas de lo que la corriente artística podía aceptar. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, “Fritz Lang: Y dijo Mabuse: el expresionismo es un juego”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003.

(...) “*El Lon Chaney alemán*”. Así describen a Rudolf Klein-Rogge los franceses René Jeanne y Charles Ford en su “*Histoire du Cinéma*”, publicada en los años 50. Y no es una definición peregrina, puesto que, efectivamente, al igual que su homólogo de Hollywood, Klein-Rogge fue un actor con mil caras, y las pocas veces que su rostro apareció al natural éste pasó completamente desapercibido; por tanto, era como una máscara de cera, maleable, que podía componerse y descomponerse en los ambientes más impensables, a lo cual se unía una interpretación normalmente sobria, pero imprevisiblemente atravesada de accesos de un furor súbito, de unas vibraciones de aterradora violencia, propias del zarpazo de un tigre. (...)

Lang le confía el papel protagonista de **EL DOCTOR MABUSE**, “*retrato del mundo actual*”, según la definición del propio director. “*El mundo que revela esta película es aquel donde vivimos todos. Aquí aparece condensado, exasperado en sus detalles, concentrado en las cosas esenciales. Con sus episodios donde palpita la febril respiración de estos años, en equilibrio entre la crisis y la supervivencia, a la búsqueda de un puente para poder superar esta situación, cual sonámbulo sobre un precipicio. En 1910 este personaje del doctor Mabuse, no habría sido posible todavía. Ojalá tampoco sea posible en 1930. Pero en estos años, alrededor de 1920, es un retrato desorbitado, casi un símbolo o, de cualquier modo, un síntoma. La Humanidad, ofendida y herida por la guerra y la revolución, se venga de los años de sufrimiento, abandonándose al placer desenfrenado...*”, indicaba el lanzamiento de la película. Las dos partes de **EL DOCTOR MABUSE** obtuvie-

ron un relevante éxito. La crítica se mostró entusiasta, y las reseñas reflejaron la esencia del trabajo de Lang, en sus diversas facetas. Los juicios críticos acerca de la interpretación de Klein-Rogge fueron unánimes: “*La película camina con una velocidad que deja sin respiro, comunica una inquietud llena de angustia*”, escribe el “Berliner Börsen Courier” (30 de abril de 1922), añadiendo después: “*El Mabuse que interpreta Klein-Rogge encarna la tensión dinámica de la voluntad. Supone la fuerza de la voluntad concentrada que, cuando procede, explota con una irresistible energía demoniaca*”. En “Vossische Zeitung” (28 de abril de 1922), Fritz Goetz subraya la interpretación del protagonista: “*Klein-Rogge es un actor que va derecho a un propósito, conseguir una interpretación atada a la realidad de la vida y a la humanidad más profunda*”. Pero fue probablemente Herbert Ilhering quien captó el fundamento de la *Darstellungskunst* del actor: el juego de máscaras. Un recurso procedente del teatro, pero que Klein-Rogge utilizó en el cine como una forma expresiva auténtica y personal. Aún hoy, el más reciente biógrafo de Lang, Patrick McGilligan, define a Klein-Rogge como “*One of the cinema’s most mesmeric figures*”. (...)

Texto (extractos):

Vittorio Martinelli, “Rudolf Klein-Rogge: la mirada del poder”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, 2003



Martes 29 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

GENTE EN DOMINGO

(1929) Alemania 73 min.

Título Original.- Menschen am Sonntag. **Director.-** Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Curt Siodmak, Fred Zinnemann & Rochus Gliese (y Billy Wilder). **Argumento.-** Un reportaje de Curt Siodmak. **Guión.-** Billy Wilder, Edgar Ulmer y Robert Siodmak. **Fotografía.-** Eugen Schüfftan y Fred Zinnemann (1.20:1 - B/N). **Montaje.-** Robert Siodmak. **Música.-** (2000) Elena Kaets-Chernin. **Productor.-** Seymour Nebenzal & Moriz Seeler. **Producción.-** Film Studio 1929 / FilmStudio Berlin. **Intérpretes.-** Erwin Splettstösser (*Erwin, el taxista*), Brigitte Borchert (*Brigitte, la vendedora de discos*), Wolfgang von Waltershausen (*Wolfgang, el comercial de vinos*), Christl Ehlers (*Christl, la actriz*), Annie Schreyer (*Annie, la modelo*), Kurt Geron, Valeska Gert y Moriz Seeler. **Estreno.-** (Alemania) febrero 1930.



Intertítulos en español.

Película nº 1 de la filmografía de Robert Siodmak (de 62 como director)

Película nº 1 de la filmografía de Edgar Ulmer (de 57 como director)

Película nº 1 de la filmografía de Curt Siodmak (de 9 como director)

Película nº 1 de la filmografía de Fred Zinnemann (de 47 como director)

Película nº 16 de la filmografía de Rochus Gliese (de 17 como director)

Película nº 2 de la filmografía de Billy Wilder (de 84 como guionista)

Música de sala:

Le Cinéma de Nouvelle Vague

–incluye la música de “L’Amerique insolite”, “Les plus belles escroqueries du monde”, “Vivre sa vie”, “Cléo de 5 a 7”, “Lola”, “Les sept péchés capitaux” y “La baie des Anges”–

Bandas sonoras originales compuesta por **Michel Legrand** (1932–2019)



Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad inauguró la moda de las películas cross-section o de montaje. Podían producirse a bajo costo y ofrecían además una oportunidad bien pagada de mostrar mucho y no revelar nada. (...) A la manera de **Berlín...**, dos films de montaje informaban sobre la vida real a través de un grupo de tomas documentales: la más comercial **Mercado de Berlín** (*Markt am Wittenbergplatz*, Wilfried Basse, 1929) (...) y, sobre todo **MENSCHEN AM SONNTAG**. Eugen Shüfftan, Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Billy Wilder, Fred Zinnemann y Moritz Seeler colaboraron en esta película. Su éxito pudo haberse debido a la manera convincente en que refleja un sector de la vida raramente advertido hasta entonces. Una vendedora, un viajante de comercio, una actriz y un taxista son los personajes principales. Un domingo abandonan sus tristes hogares para ir a uno de los lagos cercanos a Berlín, donde se les ve bañándose, cocinando, descansando en la playa, estableciendo contactos casuales con otras personas como ellos. Esto es casi todo. Pero es significativo, por cuanto todos los personajes implicados son trabajadores de clase media. En esa época, los trabajadores de cuello duro se habían convertido ya en un factor político. Eran cortejados por los nazis y por los socialdemócratas, y toda la situación política dependía de si ellos se apegarían a sus prejuicios de clase media o reconocerían sus intereses comunes con la clase trabajadora. **MENSCHEN AM SONNTAG** es una de las primeras películas que llaman la atención hacia la condición del “hombre pequeño”. En una secuencia, un fotógrafo de la playa está ocupado en tomar



fotografías que luego aparecen dentro de la película misma. Están insertadas de tal manera, que es como si los individuos fotografiados quedaran repentinamente inmóviles en medio de una acción. Mientras se mueven, sólo son individuos término medio; quietos, se transforman en los ridículos productos de una mera casualidad. Mientras las imágenes, en las películas de Dovjenko, sirven para descubrir el significado de alguna cara o de algún objeto inanimado, estas instantáneas parecían destinadas a demostrar qué poca sustancia le quedaba a la gente de la clase media inferior. Junto con las tomas de las casas y calles desiertas de Berlín corroboran lo que se ha dicho acerca de la vacuidad espiritual en que vivía esa masa de empleados. (...).

Texto (extractos):

Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947), Paidós, 1985.

A medio camino entre la ficción y el documental, **GENTE EN DOMINGO** (también conocido como **Hombres del domingo**) es un film realmente singular. En primer lugar por estar interpretado por personas ajenas al mundo del cine (*“un film sin actores”*, rezan los títulos de crédito), que mantienen sus nombres y sus ocupaciones en la pantalla, y



que volvieron a su trabajo habitual después del rodaje. Y en segunda instancia por su sorprendente e irreplicable equipo técnico. La película fue dirigida por los debutantes Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer; además un tercer personaje, Rochus Gliese, que se marchó a los pocos días de iniciarse el rodaje. Billie (después Billy) Wilder escribió el guión, que no pasaba de una decena de páginas, a partir de una historia de Kurt (Curt) Siodmak, hermano del realizador. El operador fue Eugen Schüfftan, el único profesional del grupo, y Fred Zinnemann el ayudante de dirección, no acreditado. Todavía falta en este grupo el nombre del coordinador del proyecto y su principal impulsor, Moriz Seeler, crítico y dramaturgo alemán, creador de la productora Filmstudio 1929. Realizada a contracorriente de las tendencias de la aquellos años, **GENTE EN DOMINGO** tiene el entusiasmo y la libertad de un manifiesto juvenil. Es la feliz expresión de un grupo de cineastas noveles dispuestos a romper los cánones impuestos por el cine clásico, rodado generalmente entre las paredes del estudio.

La historia se centra en las andanzas de cinco personajes (un taxista, un representante de vinos, una dependienta, una figurante de cine y una modelo), que se disponen a pasar juntos el domingo tomando un baño en la orilla de un río; aunque sería más exacto decir que trata de los escauceos amorosos de cuatro de ellos, puesto que el quinto, la



muchacha que trabaja de modelo y vive con el taxista, se queda durmiendo en el piso. Una peripecia perfectamente banal pero que redonda en una película diferente e innovadora, uno de cuyos principales aciertos reside en la agilidad del montaje que combina la acción “dramática” con escenas documentales de la vida diaria berlinesa, mostradas por medio de abundantes movimientos de cámara. Un recurso, este último, habitual de las vanguardias artísticas de la época, muy influidas por el futurismo y su propósito de mostrar la maquinaria y la velocidad como símbolos del progreso, cuyo eco se halla presente también en títulos como **Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad** (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann, 1927), **Asfalto** (*Asphalt*, Joe May, 1929), la soviética **El hombre con la cámara** (*Cheloveks Kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929) o la francesa **A propos de Nice** (Jean Vigo, 1930). El contraste entre la agitada actividad ciudadana y la tranquilidad de la naturaleza, de la que los protagonistas sólo pueden disfrutar durante el paréntesis del domingo, convierte la cinta en un retrato sociológico del Berlín popular. Más impresionista que expresionista, el film muestra la realidad de la calle y de los seres anónimos. El rodaje en exteriores y la falta de profesionalidad de los actores, que manifiestan en todo momento una envidiable “*joie de vivre*”, se adelantan a algunos de los planteamientos empleados años más tarde por la “Nouvelle Vague”. Intencionadamente o no, **GENTE EN DOMINGO** parece inscribirse en el movimiento de

la “Nueva Objetividad”, del que formaban parte artistas plásticos (Dix, Grosz) y dramaturgos (Brecht, Piscator), y que se caracterizaba por tomar como fuente de inspiración las situaciones de la vida cotidiana, desde los pequeños conflictos domésticos a los problemas sociales y laborales. No es por casualidad que, al comienzo del film, la pareja formada por el taxista y la modelo rompan en pedazos las fotos de varios actores famosos (entre los más visibles están Willy Frisch y Greta Garbo). Una imagen con valor de declaración de principios contra las ficciones almibaradas y artificiales propias de las grandes producciones.

Una vez acabado el domingo, los cuatro amigos regresan a sus hogares, no sin antes citarse para la próxima semana. Aquí Siodmak, con la complicidad más que probable de Wilder, crea una situación divertida: *Wolfgang*, el representante de vinos, que ha cortejado durante todo el día a *Brigitte*, la vendedora de radios (cuando, de hecho, su primer objetivo era su amiga *Christl*, la aspirante a actriz), le promete a la primera que se encontrarán de nuevo el próximo domingo, para olvidarse poco después de sus palabras y quedar con su amigo taxista para ir al fútbol. El espacio de libertad creado por el día de fiesta se ha acabado y se impone de nuevo la rutina diaria. El cartel que cierra el film es bien explícito: “*Llega el lunes. De nuevo el trabajo, de nuevo el tren, de nuevo la semana. Cuatro millones de personas esperan el siguiente domingo.*” Aunque no sea una película perfecta ni siquiera bien acabada, **GENTE EN DOMINGO** acostumbra a formar parte de las antologías del cine de la República de Weimar y su importancia ha sido puesta de manifiesto por numerosos historiadores. Por otra parte, resulta también destacable por la singular coincidencia de sus principales artífices, cuyas carreras estaban a punto de iniciar caminos muy diferentes en tierras americanas. Sin duda, se trata de un que film merece una necesaria revisión.

Texto (extractos):

Rafel Miret, “Menschen am Sonntag”, en sección “En busca del cine perdido”, rev. Dirigido, abril 2010.

En este film, que puede ser considerado la obra de una Nouvelle Vague “*avant la lettre*” y, según algunos, el trabajo experimental más famoso de la República de Weimar, obra del colectivo “Filmstudio 29”, participaron varias personas que poco después desarrollaron una intensa actividad en el cine norteamericano: Robert Siodmak, su hermano Curt (o Kurt), Edgar G. Ulmer, Billy Wilder y Fred Zinnemann. Para entonces (1929), Robert Siodmak había trabajado en el teatro como director y actor, y en el cine como ayudante de dirección. Kurt (o Curt) Siodmak, aparte de haber aparecido en el **Metrópolis** de Fritz Lang sin estar acreditado, había escrito un par de guiones. Edgar G. Ulmer había colaborado con Max Reinhardt y con Friedrich W. Murnau (en este caso como ayudante

de dirección). Billy Wilder era periodista y había desempeñado diversos oficios ajenos al cine. Fred Zinnemann, el más joven del grupo, arrinconando sus estudios de violín, había sido ayudante de fotografía y, aquí, ayudante de dirección. La reunión de estos nombres en una sola película debería bastar para incitar a prestar atención a **GENTE EN DOMINGO**, con independencia del interés que cada uno de ellos pueda suscitar. Según contó Billy Wilder, el film nació en la mesa de un café: *“En aquel tiempo teníamos una especie de mesa fija en el Romanisches Café, y la mayor parte éramos periodistas; naturalmente hablábamos también de cine y la idea surgió de improviso: “¿por qué no hacemos también nosotros un film?”. Un amigo mío, Robert Siodmak, recibió cinco mil marcos como regalo de un tío. Era una Nouvelle Vague treinta años antes de que fuera “descubierta” en Francia. Iniciada con cinco mil marcos”*. Edgar G. Ulmer, por su parte, lo contaba así: *“Fue el primer film alemán producido y rodado en cooperativa. La idea me la dio una película de Josef von Sternberg, **The Salvation Hunters**, y se lo comenté a algunos amigos alemanes. Quienes teníamos mayor experiencia éramos dos cineastas, Robert Siodmak y yo. Formamos un grupo en el que había mucha gente interesante: Eugene Shüfftan el operador, Billy Wilder el guionista y Fred Zinnemann el ayudante del operador. Todos tenían cosas que decir. El film no costó mucho: rodábamos solo el sábado y el domingo porque durante la semana cada uno de nosotros tenía su trabajo. Pero queríamos hacer algo bueno: fue un éxito y después todos encontraron trabajo con grandes productores. Así acabó nuestra cooperativa, lo cual era del todo lógico”*. Asimismo añadió que, en realidad, Billy Wilder *“nunca escribió un guión auténtico y propio para este film. Íbamos al bistró a tomar una copa y decíamos: el próximo domingo haremos esto y aquello. Teníamos un hilo conductor y caracteres definidos. Nuestra principal arma eran las sugerencias que cada uno de nosotros podía hacer en cada momento”*.

GENTE EN DOMINGO parecía ser el nacimiento de una nueva generación de realizadores alemanes distanciados del Expresionismo, tal vez en sintonía con el movimiento literario y pictórico que nació en contra de aquel con el nombre de *“Neue Sachlichkeit”*, o *“Nueva Objetividad”* (al que Walter Benjamin se refirió como una *“inocua melancolía de izquierda”*). Pero la dispersión de sus artífices no hizo ir más allá un resultado que no tenía nada que ver con el realismo social de la izquierda socialdemócrata y comunista ni con la vanguardia formalista representada por Walther Ruttmann, lo cual lo hizo quedar ahí como un producto único. **GENTE EN DOMINGO** consiste en una sucesión de estampas e instantáneas de la vida cotidiana en el Berlín de 1929, abierta en un sábado y cerrada el lunes por la mañana, cuando todo vuelve, como se dice en el film, a la rutina. Pero, ¿acaso no es también rutinaria la forma de vida en ese domingo retratado? Visto así, el film mostraría dos formas de rutina, algo humano, muy humano. Las fotos fijas, las panorámicas y los travellings van ofreciendo de forma documental un paisaje urbano donde solo alcanzan protagonismo las dos parejas que van a pasar lo que se



conoce como un día de campo: es lo menos interesante y más envejecido de un film cuyas imágenes descriptivas llegan a tener fuerza (como sucede con el travelling por el exterior del cementerio seguido por otro ante unas casas feas y adocenadas, que unen ambos escenarios), por más que en ese día campestre haya situaciones expresadas solo con dos o tres planos. Viendo a los paseantes por las calles de Berlín es oportuno preguntarse cuántos de ellos vestirían poco después el uniforme nazi, incluidos los niños y los adolescentes, o padecerían los horrores de una guerra que ya asomaba por el horizonte de Alemania. El paso del tiempo ha conferido a las imágenes de **GENTE EN DOMINGO**, que se ofrece reconstruida gracias a la aportación de varias instituciones, una pátina entre melancólica y trágica que apunta a lo efímero de la existencia humana.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Hombres/Gente en domingo", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, enero 2014.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2019

AGRADECIMIENTOS:

GOETHE INSTITUT
RICARDO ANGUITA CANTERO
RAMÓN REINA/MANDERLEY
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN Y JUAN CARLOS LARA)
IMPRENTA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^ª JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

COLABORA:



DESCARGA NUESTRO **CUADERNO DEL CICLO** EN:
LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones del ciclo

NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS

(JOYAS DEL CINE MUDO)

han sido proyectadas

(I) (noviembre-diciembre 1997)

Intolerancia (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1916)

Octubre (*Oktiabr*, Sergei M. Eisenstein, 1927)

El estudiante de Praga (*Der student von Prag*, Stellan Rye & Paul Wegener, 1913)

El gabinete del doctor Caligari (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)

El chico (*The kid*, Charles Chaplin, 1921)

La ley de la hospitalidad (*Our hospitality*, Buster Keaton & John Blystone, 1923)

Sombras (*Schatten*, Eine nächtliche Halluzination, Arthur Robison, 1923)

Sangre y arena (*Blood and sand*, Fred Niblo, 1922)

El último (*Der letzte Mann*, Friedrich W. Murnau, 1924)

París dormido (*Paris qui dort*, René Clair, 1923)

Avaricia (*Greed*, Erich von Stroheim, 1925)

El fantasma de la Ópera (*The phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925)

La caída de la casa Usher (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928)

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926)

Y el mundo marcha (*The crowd*, King Vidor, 1928)

La caja de Pandora (*Die Büschse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928)

La aldea maldita (Florián Rey, 1930)

Napoleón (*Napoleón*, Abel Gance, 1927)

(II) (noviembre 2001)

Las dos tormentas (*Way down east*, David Wark Griffith, 1920)

La carreta fantasma (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1920)

Las tres luces (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)

El abanico de Lady Windermere (*Lady Windermere's fan*, Ernst Lubitsch, 1925)

Bajo la máscara del placer / La calle sin alegría (*Die freudlose gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925)

El hombre cañón (*The strong man*, Frank Capra, 1926)

Fausto (*Faust*, Friedrich W. Murnau, 1926)

La mudanza (*Cops*, Buster Keaton & Eddie Cline, 1922)

El héroe del río (*Steamboat Bill, Jr.*, Buster Keaton & Charles Riesner, 1928)



(III) (abril 2003)

El mundo fantástico de Segundo de Chomón:

El espectro rojo (*Le spectre rouge*, 1907)

El hotel eléctrico (*Electric hotel*, 1908)

Transformaciones (*Les vêtements cascadeurs*, 1908)

Alarde equilibrista (*Equilibristes japonais*, 1908)

Juegos chinos (*Les Ki ri ki*, 1908)

Una mudanza difícil (*Le déménagement*, 1908)

Una persecución movida (*Une poursuite mouvementé*, 1909)

Fantasia (*Fantaisie*, 1909)

Viaje a Júpiter (*Voyage au planète Jupiter*, 1909)

El mundo fantástico de Émile Cohl:

Fantasmagorie (1908)

Un drame chez les fantoches (1908)

Les joyeux microbes (1909)

Le songe du garçon de café (1909)

Le peintre neo-impressionniste (1909)

El mundo fantástico de Georges Méliès:

Viaje a la luna (*Le voyage dans la lune*, 1902)

De París a Montecarlo en dos horas (*Le voyage automobile Paris-Montecarlo en deux heures*, 1904)

La conquista del Polo (*A la conquête du pôle*, 1912)

Viaje a través de lo imposible (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904)

Lirios rotos (*Broken blossoms*, David Wark Griffith, 1919)

Viaje al paraíso (*Never weaken*, Harold Lloyd, Fred Newmeyer & Sam Taylor, 1921)

¡Venga alegría! (*Why worry?*, Harold Lloyd, Fred Newmeyer & Sam Taylor, 1923)

Una mujer de París (*A woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923)

Los ociosos (*The idle class*, Charles Chaplin, 1921)

Las aventuras del príncipe Achmed (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger, 1923)

Nosferatu (*Nosferatu*, Eine Symphonie des Grauens, Friedrich W. Murnau, 1922)

Amanecer (*Sunrise*, Friedrich W. Murnau, 1927)

(IV) (enero 2004)

El gran desfile (*The big parade*, King Vidor, 1925)

Casanova (Alexandre Volkoff, 1927)

La extra (*The extra girl*, F. Richard Jones & Mack Sennett, 1923)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

El circo (*The circus*, Charles Chaplin, 1928)

The salvation hunters (Josef von Sternberg, 1925)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

La mujer en la luna (*Die Frau im Mond*, Fritz Lang, 1929)

Espejismos (*Show people*, King Vidor, 1928)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján



(V) (enero 2005)

El moderno Sherlock Holmes (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Siete ocasiones (*Seven chances*, Buster Keaton, 1925)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Dr. Jekyll & Mr. Hyde (John S. Robertson, 1920)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Oliver Twist (Frank Lloyd, 1922)

Las dos huerfanitas (*Orphans of the Storm*, David Wark Griffith, 1921)

proyección con acompañamiento musical compuesto por William Perry e interpretado a piano por Teresa Luján

Gorriones (*Sparrows*, William Beaudine, 1926)

La pasión de Juana de Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1927)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

(VI) (mayo 2006)

Fatty, carnicero (*The butcher boy*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1917)

Fatty en la feria (*Coney island*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1917)

Fatty, botones (*The bellboy*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1918)

¡Buenas noches, enfermera! (*Good night, nurse!*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1918)

El Golem (*Der Golem, wie er in die Welt Kam*, Paul Wegener, 1920)

Garras humanas (*The unknown*, Tod Browning, 1926)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

Haxän, la brujería a través de los tiempos (Häxan, Benjamin Christensen, 1922)

El enemigo de las rubias (*The lodger*, Alfred Hitchcock, 1926)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

(VII) (abril 2009)

El hombre de la cámara (*Chelovek s Kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

El séptimo cielo (*Seventh heaven*, Frank Borzage, 1927)

Cuatro hijos (*Four sons*, John Ford, 1928)

Los pantanos de Zanzibar (*West of Zanzibar*, Tod Browning, 1928)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Graciela Jiménez

(VIII) (abril 2011)

El hombre de las figuras de cera (*Das Wachsfigurenkabinet*, Paul Leni, 1924)

Misterios de un alma, una película de psicoanálisis (*Geheimnisse einer Seele*, ein psychoanalytischer Film, Georg W. Pabst, 1927)

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927)

(IX) (febrero 2012)

La princesa de las ostras (*Die Austernprinzessin*, Ernst Lubitsch, 1919)

La marca del Zorro (*Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920)

La otra madre (*Visages d'enfants*, Jacques Feyder, 1925)

Cama y sofá (*Tretya meshchanskaya*, Abram Room, 1927)

El dinero (*L'argent*, Marcel L'Herbier, 1928)

(X) Especial Iª Guerra Mundial (enero 2015)

La Navidad del soldado francés (*Le nôel du poilu*, Louis Feuillade, 1916)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Los niños franceses durante la guerra (*Les enfants de France pendant la guerre*, Henri Desfontaines, 1918)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

La batalla del Somme (*The battle of the Somme*, Geoffrey Malins & J.B.McDowell, 1916)

El recluta de Bud (*Bud's recruit*, King Vidor, 1918)

El bono (*The bond*, Charles Chaplin, 1918)

Armas al hombro (*Shoulder arms*, Charles Chaplin, 1918)

El gran desfile (*The big parade*, King Vidor, 1925)

Alas (*Wings*, William A. Wellman, 1927)

La película del soldado francés (*Le film du poilu*, Henri Desfontaines, 1928)



(XI) Maestro Chaplin - Etapa Essanay (mayo 2019)

Charlot cambia de oficio (*His new job*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot trasnochador (*A night out*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot campeón de boxeo (*The champion*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot en el parque (*In the park*, Charles Chaplin, 1915)

La fuga de Charlot (*A jitney elopement*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot vagabundo (*The tramp*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot en la playa (*By the sea*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot empapelador (*Work*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot perfecta dama (*A woman*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot portero de banco (*The bank*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot marinero (*Shanghaied*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot en el teatro (*A night in the show*, Charles Chaplin, 1915)

Carmen (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot licenciado de presidio (*Police*, Charles Chaplin, 1916)



(XII) Weimar, la República del Doctor Caligari (1919-2019) (octubre 2019)

Nervios (*Nerven*, Robert Reinert, 1919)

El gabinete del doctor Caligari (*Das Kabinett der Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)

La caída de la casa Usher (*The fall of the house of Usher*, James Sibley Watson, Jr. & Melville Webber, 1926-1928)

El corazón delator (*The telltale heart*, Charles Klein, 1928)

De la mañana a la medianoche (*Von morgens bis mitternachts*, Karl Heinz Martin, 1920)
proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

El cine de animación de Walther Ruttmann:

Opus I (*Lichtspiel Opus I*, 1921)

Opus II (*Opus II*, 1921)

El campeón (*Der Sieger*, 1922)

El milagro (*Das Wunder*, 1922)

Opus III (*Opus III*, 1924)

Opus IV (*Opus IV*, 1925)

El paraíso recuperado (*Das Wiedergefundene Paradies*, 1925)

El juego de las ondas (*Spiel der Wellen*, 1926)

El ascenso (*Der Aufstieg*, 1926)

Ahí, donde el Rhin (*Dort, wo der Rhein*, 1927)

Berlín, sinfonía de una gran ciudad (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann, 1927)

El doctor Mabuse, 1ª parte: El gran jugador (*Dr. Mabuse: der Spieler, ein guild der zeit*, Fritz Lang, 1922)

El doctor Mabuse, 2ª parte: Infierno (*Dr. Mabuse: Infierno, ein speil um menschen unserer zeit*, Fritz Lang, 1922)

Gente en domingo (*Menschen am Sonntag*, Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Fred Zinnemann y Billy Wilder, 1929)



... y además, en otros ciclos y actividades especiales, se han proyectado los siguientes films silentes:

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VI): JEAN RENOIR (1ª parte) (enero 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, Jean Renoir, 1924)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Nana (*Nana*, Jean Renoir, 1926)

Escurrir el bulto (*Tire au flanc*, Jean Renoir, 1928)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VII): JOHN FORD (1ª parte) (enero 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, John Ford, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, John Ford, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, John Ford, 1928)

CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIV (junio 2016)

Luces de la ciudad (*City lights*, Charles Chaplin, 1931)

proyección con acompañamiento musical interpretado por Javier Sanchís (violín) & Juan Manuel Romero (piano)

CINECLUB UNIVERSITARIO meets GRANADA PARADISO (I) (abril 2017)

La caja de Pandora (*Die büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928)

Tres páginas de un diario (*Das tagebuch einer verlorenen*, Georg Wilhelm Pabst, 1929)

PROYECCIÓN ESPECIAL COLABORACIÓN

CINECLUB-CÁTEDRA MANUEL DE FALLA (mayo 2017)

The toll gate (Lambert Hillyer & William S. Hart, 1920)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado por Pedro de Dios Barceló (guitarra)

PROYECCIÓN ESPECIAL SEMANA INTERNACIONAL DE LA MUJER (marzo 2018)

Mujeres de Ryazan (*Baby Ryazanskie*, Olga Preobrazhenskaya e Ivan Pranov, 1927)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

CINECLUB UNIVERSITARIO meets GRANADA PARADISO (II) (octubre 2018)

Ben-Hur (*Ben-Hur*, Fred Niblo, 1925)

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2019

**CINEASTAS DEL SIGLO XXI (V):
DENIS VILLENEUVE**

NOVEMBER - DECEMBER 2019

FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY
(V): DENIS VILLENEUVE

Martes 5 noviembre / Tuesday 5th november 21 h.
UN 32 DE AGOSTO EN LA TIERRA (1998) [88 min.]
(UN 32 AOÛT SUR TERRE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 8 noviembre / Friday 8th november 21 h.
MAELSTRÖM (2000) [87 min.]
(MAELSTRÖM)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 noviembre / Tuesday 12th november 21 h.
POLITÉCNICO (2009) [77 min.]
(POLYTECHNIQUE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 noviembre / Friday 15th november 21 h.
INCENDIOS (2010) [131 min.]
(INCENDIES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 noviembre / Tuesday 19th november 21 h.
ENEMIGO (2013) [91 min.]
(ENEMY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 noviembre / Friday 22nd november 21 h.
PRISIONEROS (2013) [153 min.]
(PRISONERS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 26 noviembre / Tuesday 26th november 21 h.
SICARIO (2015) [121 min.]
(SICARIO)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 noviembre / Friday 29th november 21 h.
LA LLEGADA (2016) [116 min.]
(ARRIVAL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



Martes 3 diciembre / Tuesday 3rd december

20 h. ESPECIAL

BLADE RUNNER: AÑOS DEL FUTURO PASADO
(BLADE RUNNER: YEARS OF THE FUTURE PAST)

Blade Runner 2022: Black Out (2017) Shinichiro Watanabe [15 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Blade Runner 2036: Nexus Dawn (2017) Luke Scott [6 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Blade Runner 2048: Nowhere to Run (2017) Luke Scott [5 min.]
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

21 h.

BLADE RUNNER 2049 (2017) [164 min.]
(BLADE RUNNER 2049)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av.de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo.
All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).
Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 33

Miércoles 6 de noviembre / November Wednesday 6 17 h.

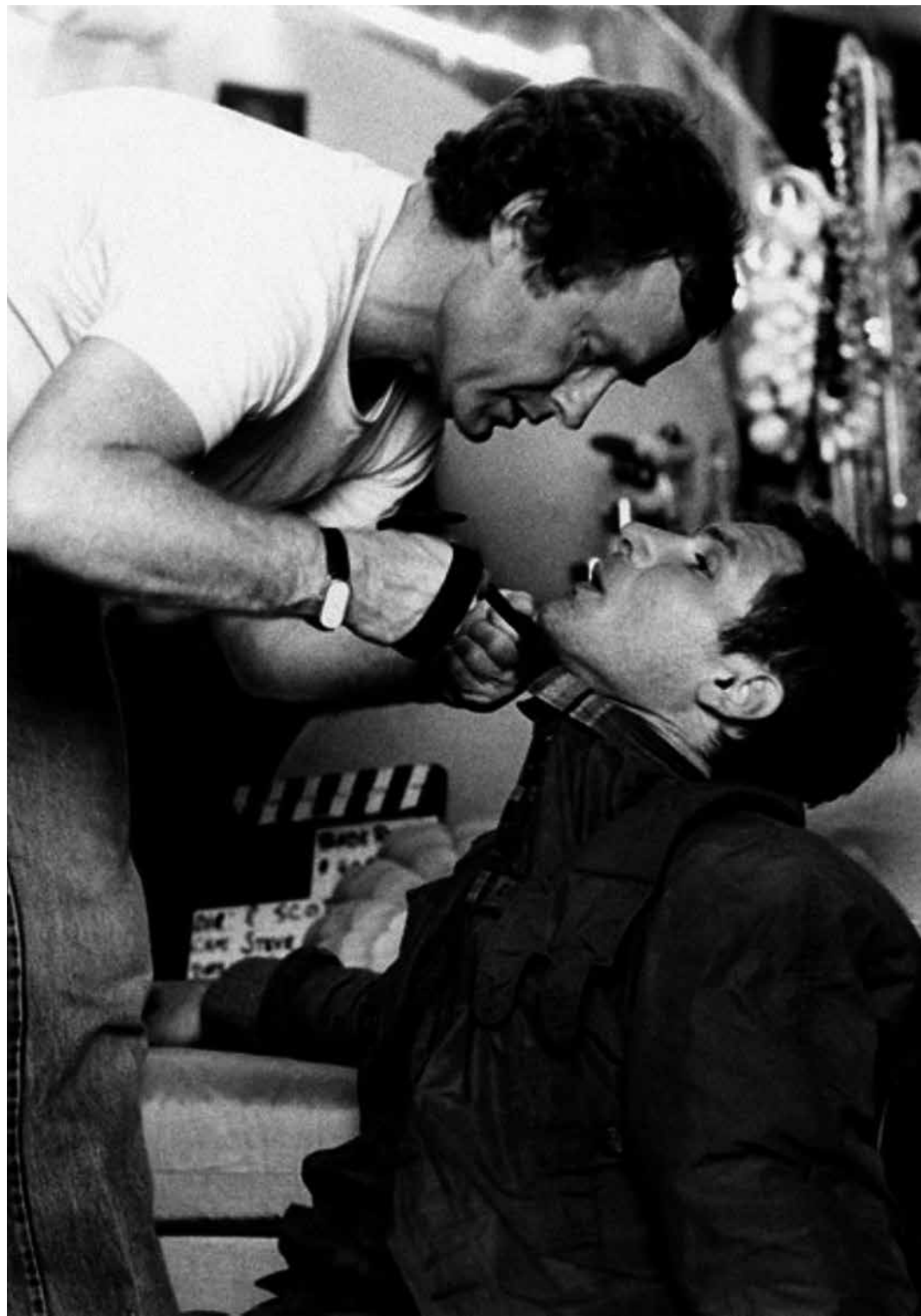
EL CINE DE DENIS VILLENEUVE

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / Free admission up to full room

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine



NOVIEMBRE 2019

Conferencias & Proyecciones Especiales

LOS ÁNGELES/GRANADA

NOVIEMBRE 2019:

BLADE RUNNER... Y EL FUTURO NOS ALCANZA

NOVEMBER - DECEMBER 2019

Conferences & Special Screenings
LOS ANGELES/GRANADA - NOVEMBER
2019 :

BLADE RUNNER... AND THE FUTURE
REACHES US

Lunes 18 / Conferencia

Monday 18th / Conference

En colaboración con la Cátedra "Antonio Domínguez Ortiz"

19.30 h

Luis Pablo Francescutti Pérez

Profesor Titular Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

"BLADE RUNNER: ACIERTOS Y FALLOS PREDICTIVOS DE LA CIENCIA FICCIÓN"

("BLADE RUNNER: SUCCESSES AND PREDICTIVE FAILURES OF SCIENCE FICTION")

Miércoles 27 / Conferencia

Wednesday 27th / Conference

19.30 h.

Luis Castillo Vidal

Catedrático de Ciencias de la Computación e I.A. de la Universidad de Granada

"LA VISIÓN DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN BLADE RUNNER"

("THE VISION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN BLADE RUNNER")

Sábado 30

Saturday 30th

12 h.

BLADE RUNNER - Montaje Original Internacional

(1982) Ridley Scott [113 min.]

(BLADE RUNNER - The European Theatrical Cut)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

16.30 h.

DÍAS PELIGROSOS: CREANDO BLADE RUNNER (1ª parte)

(2007) Charles de Lauzirika [110 min.]

(DANGEROUS DAYS: MAKING BLADE RUNNER, part 1)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

18.30 h.

DÍAS PELIGROSOS: CREANDO BLADE RUNNER (2ª parte)

(2007) Charles de Lauzirika [105 min.]

(*DANGEROUS DAYS: MAKING BLADE RUNNER, part 2*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

20.45 h.

BLADE RUNNER - Montaje Definitivo del Director

(2007) Ridley Scott [114 min.]

(*BLADE RUNNER - The Final Cut*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las conferencias en el Gabinete de Teatro del Palacio de la Madraza (c/Oficios).

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo.

All conferences at the Theater Cabinet in the Palacio de la Madraza (c/Oficios).

All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Free admission up to full room.

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine

Colabora:

Cátedra "Antonio Domínguez Ortiz"



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>

<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>