

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
De Weimar a Lili Mar leen

Autor/es:  
Gubern, Roman

Citar como:  
Gubern, R. (1991). De Weimar a Lili Mar leen. Nosferatu. Revista de cine.  
(7):32-37.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40784>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





**De Weimar a  
Lili Marleen**

**Román GUBERN**

El tránsito del cine alemán desde la República al Tercer Reich puede analizarse luminosamente a través de un género tan sensible como el cine de guerra, espacio dramático propicio a alegatos, reivindicaciones, acusaciones y panfletos belicistas o antibelicistas de todo pelaje y color. En el tramo final de la República menudearon significativamente las películas que evocaron aquel trauma nacional -trauma genético de la República de Weimar- no disuelto ni olvidado. Sintomática de esa fase de descomposición política, y de todas sus ambigüedades ideológicas, fue **La última Compañía (Der letzte Kompagnie, 1930)**, de Kurt Rernhardt, que en el marco de las guerras napoleónicas mostraba el final trágico de un grupo de alemanes (un capitán y doce hombres), destinados a cubrir la retirada del ejército prusiano y retardar con su resistencia el avance imparable de las tropas francesas. Cambiando los uniformes y el contexto, podría haberse convertido en una estampa desgarradora de la Primera Guerra Mundial. Así lo vio más de un crítico, pero mientras unos apreciaron la película en clave antimilitarista, como plasmación de los desastres de la guerra, otros no dejaron de señalar cómo, si bien los soldados alemanes mueren, los franceses, tras conquistar la posición, rinden tributo a sus enemigos muertos. Es decir, que **Der letzte Kompagnie** era un tributo apenas disimulado al heroísmo ejemplar del ejército alemán, con una retórica que difícilmente podía considerarse antimilitarista.

Esta voluntad reivindicativa de una institución y de sus hombres, por encima de las contingencias políticas, conducía fácilmente a exaltaciones de coloración patriótica y racial. La voluntad reivindicativa encontró un terreno abonado en las réplicas a las películas más famosas o impactantes producidas por el (ex)enemigo. Así, el cineasta francés Léon Poirier (sobrino de la pintora Berthe Morisot) se había deslizado desde las tentaciones esteticistas al cine documental para ilustrar en **Verdun, visions d'histoire (1928)** la batalla más larga y sangrienta de la última conflagración europea, utilizando abundantes fondos documentales. En el tránsito del mudo al sonoro, Poirier se lamentó de que a aquella cinta le faltó el ruido de la guerra y, utilizando el pretexto de un antiguo soldado que explica *in situ* los encarnizados combates a unos niños, realizó en 1931 la versión sonora **Verdun, souvenirs d'histoire**. El cine alemán se vio emplazado a elaborar su réplica. Heinz Paul, que ya había elaborado una biografía celebrativa de Bismarck en 1925 y que al año siguiente produciría otra hagiografía de Federico II, era un hombre de características adecuadas para polemizar con Léon Poirier. Lo hizo en **Douaumont (1931)**, que intentó reconstruir cronológicamente, desde el punto de vista alemán, las grandes etapas del prolongado enfrentamiento de Verdun. **Douaumont** se exhibió en Francia y disgustó, naturalmente, al público francés. Porque las derrotas pueden presentarse de modo que no humillen al derrotado, sino que lo enaltezcan, convirtiéndole en vencedor moral después de muerto.

Este preámbulo acerca de la temperatura del cine bélico alemán prenazi resulta imprescindible para entender y medir en su cabal dimensión la importancia de **Cuatro de infantería (Westfront 1918, 1930)**, de G. W. Pabst. **Cuatro de infantería** se rodó en la primavera de 1930, por los mismos días en que en Hollywood se producía **Sin novedad en el frente**, de Lewis Milestone. Este sincronismo en la producción y exhibición de ambas cintas ha generado numerosos comentarios comparativos sobre ambas cintas. A alimentar el debate contribuiría el hecho de que en Alemania se prohibió **Sin novedad en el frente**, mientras se autorizó **Cuatro de infantería**, película que muchos comentaristas consideran todavía hoy más cruda y dura que la cinta americana. Por eso es menester decir dos palabras acerca de la película de Milestone.

**Sin novedad en el frente (All Quiet in the Western Front)** fue el primer proyecto de Carl Leammle, jr., cuando su padre le confió la dirección de la producción de los estudios *Universal*. Decidió cambiar la línea del estudio abordando proyectos ambiciosos y el primero fue la adaptación del popular *best-seller* pacifista de Erich Maria Remarque. Por otra parte, el director elegido, Lewis Milestone, había recibido ya un Oscar por **Hermanos de armas (Two Arabian Knights)** y en esta ocasión extremaría su prurito de realismo y autenticidad. Su película, al igual que la novela, denuncia el sufrimiento de la guerra, fruto del militarismo prusiano, cuyo espíritu se inculcaba desde las aulas de los colegios. De un modo didáctico, Milestone muestra el contraste entre la pesadilla del frente (con largos *travellings* que Kubrick evocará en su **Paths of Glory**) y la beata ignorancia del sufrimiento de los soldados en la retaguardia civil. Especialmente importante resultó la imagen final, que plasmó la contradicción trágica entre la guerra y la libertad de la naturaleza, expresada con el vuelo de la mariposa liberada de la mano del soldado que acaba de recibir un disparo mortal. André Malraux también utilizaría alegorías poéticas de este tipo, sirviéndose de bandadas de pájaros, en su película bélica **Sierra de Teruel/Espoir (1939)**.

## Los Fantasmas de la guerra

G. W. Pabst, que no había combatido en la Primera Guerra Mundial, ofrecería en cambio, con **Cuatro de infantería**, uno de los frescos más originales de aquella contienda. Se inspiró en la novela pacifista “*Vier von der Infanterie*”, de Ernst Johannsen, y articuló su obra con las experiencias bélicas de cuatro combatientes: el soldado Karl, un teniente, un estudiante y un bávaro. Su destino será fatal: el oficial sufre un ataque de locura y los otros tres mueren. Para conseguir un efecto de autenticidad documental, rehusó en cambio la dramatización artificial de toda estructura novelesca, reemplazada por una acumulación de situaciones diversas. Este verismo se reforzó con diálogos en diversas lenguas y con su elaborada utilización de los ruidos de la guerra. Por otra parte, el descoyuntamiento de las escenas de **Cuatro de infantería**, no vertebradas por un hilo narrativo, expresaba el universo absurdo y desarticulado en el que viven (sufren) sus protagonistas.

Estéticamente, **Cuatro de infantería** resultó un film claustrofóbico -aunque presentara escenas de espacios exteriores- e impregnado de la herencia opresiva del expresionismo, con sus estilizaciones y sus claroscuros. Esta opción puede parecer paradójica en la película de Pabst tenida habitualmente por más realista, pero que retrata en realidad la pesadilla y los fantasmas de la guerra más que erigirse en su reportaje. En este sentido, **Cuatro de infantería** constituía un puente entre las pesadillas fantasmáticas del expresionismo y el realismo de denuncia social.

**Cuatro de infantería** fue autorizada por la censura germana, a pesar de que el funcionario censor (nazi o protonazi) escribió en el informe: “*El film deja una impresión deprimente en el espectador. La guerra no es más que una desgracia provocada por nuestra culpa, se nos dice. Pero no se dice que la guerra se ha hecho y debía hacerse para defender la patria contra sus enemigos*”. El ascenso de los nazis al poder supuso, como ya se dijo, la prohibición de la cinta en Alemania.

En Francia tuvo la película de Pabst una carrera singular. Aunque tuvo desde antes de su estreno el apoyo de las asociaciones de ex-combatientes, la Comisión de Censura prohibió la exhibición de su versión original subtitulada. Por ello el distribuidor procedió a doblarla al francés y a alterar sus diálogos, atenuando así la dureza de la cinta, experiencia decisiva, pues inauguró con ella la práctica de doblar los films extranjeros en el país. En las portadas de **Cuatro de infantería**, el distribuidor francés se excusaba ante el público por hacer hablar francés a los soldados alemanes. Pero **Cuatro de infantería** sería prohibida posteriormente en Francia tres veces: en septiembre de 1939, cuando el gobierno Daladier eliminó de las pantallas todas las películas “*desmoralizadoras*” en función de la nueva situación bélica; y entre 1940 y 1944 fue prohibida por los ocupantes alemanes y por el gobierno de Vichy, prohibición que no se levantó hasta los años cincuenta.

En cuanto a la acogida pública de la cinta, también resultó polémica. Los comunistas franceses (con Léon Moussinac a la cabeza) criticaron **Cuatro de infantería**, acusándola de que no explicitaba las razones económicas y políticas de la guerra. A otro sector del público menos ideologizado le irritó porque sus protagonistas-víctimas eran sus enemigos, los alemanes, y rehusaban compadecerse de ellos.

## Convergencias y Recurrencias

**Cuatro de infantería** resultó, por otra parte, una película ejemplar en la medida en que sintetizaba todas las situaciones canónicas o *leit-motiv* del cine antibélico. Tal vez habría que remontarse a **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor, para hallar la primera formulación de tales situaciones canónicas, como la discrepancia o contraste entre vida civil y vida en el frente, o el encuentro agónico de dos combatientes enemigos en tesitura de humana reconciliación. En efecto, **Cuatro de infantería**, como **Sin novedad en el frente** y **El gran desfile**, plantea crudamente el agudo contraste entre frente y retaguardia civil: tanto Pabst como Vidor recurren al tema de la esposa o de la novia infiel en la retaguardia, por su obvia eficacia emocional.



G. W. Pabst se ganó -merecidamente- la enemistad de los jefes nazis gracias a **Cuatro de infantería** (*Westfront 1918*, 1930), debido a que no se había fijado en que “*la guerra se ha hecho y debía hacerse para defender la patria contra sus enemigos*”, en las sabias palabras de un censor protonazi.

**Cuatro de infantería** concluye en un hospital de sangre, en una escena en que un soldado francés moribundo da su mano y ofrece su reconciliación a un soldado alemán vecino que, aunque él no lo sepa, acaba de morir. Esta reconciliación producida en la cima de la tragedia se producía también en **El gran desfile**, cuando John Gilbert se encuentra en el cráter de una bomba con un soldado alemán moribundo, a quien, dominando su primer impulso homicida, le da un cigarrillo. También en **Sin novedad en el frente**, el soldado alemán Baumer, después de haber matado a un soldado francés, asustado por su acción, intenta reanimarlo y le pide perdón. En **Frente de Madrid** (1939), Edgar Neville mostraba el encuentro y mutuo auxilio de un soldado republicano y otro franquista, en el hoyo de un obús, escena de reconciliación que cortó la censura.

En honor a la verdad debe decirse que fue Jean Renoir el primero que propuso una nueva lectura del encuentro conciliatorio de dos militares enemigos, pues en **La gran ilusión** (**La Grande Illusion**, 1937), en sintonía con el clima del Frente Popular con el que ha colaborado activamente, explicita que las barreras de clase son más decisivas que las fronteras territoriales y por eso muestra la complicidad de los oficiales enemigos de origen aristocrático: el francés De Boldieu (Pierre Fresnay) y el alemán Von Rautenstein (Erich von Stroheim). La tipología social de Renoir (quien no se olvida del intelectual judío que lee a Píndaro) resulta mucho más matizada que en los films de guerra anteriores.

De todas formas, el idilio entre el soldado francés (Jean Gabin) y la campesina alemana (Dita Parlo) de **La gran ilusión** estuvo también prefigurado en **Cuatro de infantería**, con el breve amorío del soldado Karl y de una francesa. Renoir se limitó a invertir las nacionalidades en su cinta en una propuesta que demuestra didácticamente que Eros vuela por encima de Thanatos. O, que si no lo hace siempre, debería hacerlo.

## El Alba del Cine Hitleriano

Al día siguiente del nombramiento de Hitler como canciller del Reich, se estrenó en Berlín **Morgenrot** (1933), con toda solemnidad, asistiendo al evento el Führer, el gobierno y altas jerarquías del partido nazi. Aunque en la película no aparecían emblemas ni símbolos nazis, el film de Gustav Ucicky fue bautizado inmediatamente como "el primer film del partido". Narraba con acento heroico, en efecto, unos episodios de la lucha submarina durante la Primera Guerra Mundial. En realidad, el tema obsesivo de **Morgenrot** es la exaltación de la muerte heroica. En efecto, cuando para los diez ocupantes del submarino sólo hay equipos de salvamento para ocho, dos de ellos se suicidan para ayudar a sus camaradas. El capitán, más tarde, dirá: "Tal vez los alemanes no sabemos mucho de la vida, pero somos grandes a la hora de la muerte". Y uno de los combatientes le dice a su madre: "Tal vez la muerte es el único acontecimiento importante de la vida". Este triunfo explícito de Thanatos sobre Eros parecía reactualizar el viejo mito pagano del Walhalla, prometiendo un paraíso de felicidad a los guerreros alemanes caídos en el campo del honor. Este primer film del partido fue elegido por Falange Española para ser exhibido en la segunda sesión de su cine club, en abril de 1935. Su ideario coincidía con el de José Antonio Primo de Rivera, quien dejó escrito que la muerte es un acto de servicio.

Como en **Morgenrot** la lucha submarina tenía como antagonista a la flota inglesa, la prensa británica lanzó una campaña contra la película de Ucicky y llegó a provocar un debate en el parlamento, con la intención de que se aprobase una protesta diplomática. Pero, para no empeorar las delicadas relaciones con Berlín, el ministro de Exteriores, sir John Simon, se vio en la paradójica situación de tener que defender ante los parlamentarios a una película nazi. **Morgenrot** abrió la ruta a la catarata del cine belicista del Tercer Reich.



Al contrario que el cine "pacifista" realizado por directores como Pabst o Renoir, el beligerante cine del Eje (fundamentalmente el de los chicos de Goebbels) propugnaba impudicamente la superioridad de lo tanático sobre lo erótico. También la de la fuerza sobre la inteligencia...

Si **Morgenrot** fue el primer film del partido, ya con antelación Hitler tenía sus films favoritos. Le había entusiasmado **Los Nibelungos** (1923-1924) y este entusiasmo provocó que el Dr. Goebbels ofreciese a Fritz Lang la dirección del aparato del cine alemán, con las consecuencias que ya todos sabemos. El cine nazi instalado en el poder jamás llegaría a crear una epopeya de inspiración aria de la talla de **Los Nibelungos**. Pero también a Hitler, más secretamente, le había encantado **El ángel azul** (**Der blaue Engel**, 1930), tal vez porque en la derrota sexual de Emil Jannings ante la prepotente Marlene Dietrich había visto una sumisión de los intelectuales, a los que despreciaba, a la ley del instinto. Y, además, la película estaba protagonizada por una hermosa hembra aria: Marlene Dietrich.



Marlene Dietrich "encantó" a Hitler en **El ángel azul** (Josef von Sternberg, 1930), "tal vez porque en la derrota sexual de Emil Jannings había visto una sumisión de los intelectuales, a los que despreciaba, a la ley del instinto".

## La traición de Lili Marleen

La biografía política de Marlene Dietrich está marcada por su singular relación de amor-odio hacia Alemania, su país natal, que reprodujo algunas facetas sadomasoquistas de su imagen pública en la pantalla. Marlene fue hija de un oficial de la policía prusiana y al enviudar su madre se casó con un oficial de caballería del Regimiento de Granaderos muerto en 1918 en el frente ruso, de modo que sus figuras paternas la cercaron con un clima rigorista. Tal vez el contrapunto al militarismo imperial lo constituyó su francofilia desde la infancia, cuando ya dominaba el francés, además de la institutriz inglesa que le enseñó su lengua, incubando los gérmenes de su futura traición nacional.

Su partida a Hollywood tras el rodaje de **El ángel azul** fue, como es notorio, el inicio de su traición. La *Paramount* quiso lavar la imagen excesivamente canallesca de Marlene en **El ángel azul** con el viraje romántico de **Marruecos** (1930), en donde rompía con la mala vida pasada, y demoró el estreno de aquella turbia cinta berlinesa hasta después de presentar su primera producción americana. No obstante, es reseñable que en tres de sus primeras películas para *Paramount* representó a una prostituta, incluyendo a una ama de casa burguesa que desciende al cabaret (**La Venus rubia**). Pero en 1934 entró en vigor la censura del Código Hays y Sternberg la elevó cautamente a ninfómana emperatriz de Rusia en **Capricho imperial**, film despreciado por la crítica de la época, pero que fecundó en la sensibilidad homosexual de Eisenstein (junto con **El hombre de las figuras de cera**, de Paul Leni) su atormentada visión de **Iván el Terrible**.

Entre tanto, las autoridades alemanas se habían interesado por el rutilante ascenso de la estrella berlinesa en Hollywood, sin duda por órdenes del propio Führer. Cuando la actriz tuvo que acudir a la embajada alemana en París para prorrogar su pasaporte, el embajador, barón Welczek, le pidió que se incorporase al cine alemán, en las condiciones que ella quisiera. Marlene alegó como obstáculo su contrato con la *Paramount*, pero dijo que aceptaría si Sternberg la dirigiera en Berlín, sabiendo que los nazis no aceptarían jamás a un director judío. La represalia nazi no tardó en llegar y **La Venus rubia**, que se había estrenado en Alemania en noviembre de 1932, fue prohibida en julio de 1933, alegando razones morales. Luego, durante el rodaje en Londres de **La condesa Alexandra** (**Knight Without Armour**, 1937), cancelada ya su colaboración con el realizador hebreo, emisarios diplomáticos le repitieron la oferta, prometiendo convertirla en la primera estrella del cine germano, rango que ostentaba

entonces anómalamente una actriz sueca, Zarah Leander. Pero la actriz, que ya había solicitado su nacionalización norteamericana, esquivó la oferta. Cuando recibió la nueva nacionalidad en junio de 1939, en vísperas de la guerra, la prensa nazi lo atribuyó a la presión judía de la industria de Hollywood.

Por si hiciera falta, la guerra aclaró todo posible equívoco político. A diferencia de Greta Garbo, acobardada hasta la parálisis por las hostilidades, Marlene fue una activista que se incorporó inmediatamente al Comité antinazi formado en Hollywood y organizado sobre todo por los centroeuropeos Ernst Lubitsch y Billy Wilder. Cuando llegó a Hollywood la primera oleada de cineastas franceses refugiados, la francófona Marlene los acogió con tanto cariño que convirtió al actor Jean Gabin en su amante, amante tan celoso que para vigilarla se enroló como tramoyista en los espectáculos que la estrella ofrecía, junto a Orson Welles, a los soldados. Bajo los auspicios de la Oficina de Información de la Guerra emitió programas radiofónicos en alemán y francés dirigidos a los países sometidos al Eje. Y en 1942, según narra en sus memorias, su celo nocturno en la venta de bonos de guerra hizo que Roosevelt la llamase a la Casa Blanca y le advirtiera seriamente para que su actividad patriótica no se confundiera con la prostitución.

En 1943, tras el rodaje de **El príncipe mendigo (Kismet)**, se enroló en las fuerzas armadas con el grado de capitán y fue enviada a actuar en las instalaciones militares y los frentes de Inglaterra, Francia, norte de Africa, Italia, Checoslovaquia y la Unión Soviética. Estando en Túnez arrebató a las tropas alemanas su canción "*Lili Marleen*", para convertirla en un himno de resistencia antinazi, que en 1981 Fassbinder recrearía a su modo. La estrella fue utilizada sabiamente por la propaganda aliada. Se le hizo entrar en el París liberado en la unidad del general De Gaulle; desde Anzio dio la primera noticia del desembarco en Normandía, durante una actuación ante las tropas; y el general Omar Bradley la destinó a la primera unidad americana que penetró en el territorio alemán. Pero su madre falleció en Alemania al final de las hostilidades y Marlene obtuvo permiso de sus superiores para enterrarla allí, con un ataúd hecho con bancos de escuela. Nunca se supo lo que aquella viuda de un policía y de un militar pensaba de su hija americanizada.

Al acabar la guerra Marlene fue condecorada con la Legión de Honor francesa, con la medalla de la Libertad de Estados Unidos y con otra del Departamento del Tesoro, por su eficaz venta de bonos de guerra. Su amigo Billy Wilder venció su profunda resistencia para hacerle interpretar una nazi en **Berlín Occidente (A Foreign Affair, 1948)**. Pero su más dura confrontación tuvo lugar en 1960, cuando efectuó sus primeras actuaciones públicas como cantante en Alemania. Fue un regreso movido, pues un recital suyo fue boicoteado en Renania y llegaron a escupirle a la cara. Como contrapartida, triunfó en sus giras por Israel y la URSS. Al producirse en octubre de 1990 la unificación de Alemania, país que no pisaba desde hacía treinta años, Marlene dijo que estaba muy contenta ya que, a pesar de su distanciamiento, "*la sangre es más espesa que el agua*".



La capacidad de convicción del gran Billy Wilder pudo con la resistencia de Marlene Dietrich, y ésta acabó interpretando a una nazi en **Berlín Occidente (1948)**.