

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Varieté: disolución de atmósferas y apertura de espacios

Autor/es:

Lozano Aguilar, Arturo

Citar como:

Lozano Aguilar, A. (1997). Varieté: disolución de atmósferas y apertura de espacios. Banda aparte. (8):25-33.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42227>

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:



VARIETÉ: DISOLUCIÓN DE ATMÓSFERAS Y APERTURA DE ESPACIOS.

Arturo Lozano Aguilar



Foto: Varieté (1925)

De Caligari a Varieté.

Entre 1919 y 1925 encontramos en Alemania una de las cumbres del cine mundial. Sin lugar a dudas, es éste uno de los periodos de mayor importancia del cine, tanto por la altísima calidad de sus producciones, como por la gran experimentación que se produjo en la República de Weimar. En esta etapa evolucionaron concepciones muy diferentes del cine, tanto por las distintas influencias recibidas que van desde el montaje de atracciones soviético a la narrativa de vocación “naturalista” emergente en Estados Unidos como por formas muy específicas surgidas en Alemania y que no tuvieron lugar en ningún otro país ni época. Es de señalar también el gran auge intelectual de la Alemania de aquellos años, cuyo influjo fue tan determinante que resulta imposible entender las producciones cinematográficas al margen de éstas. Tan potentes influencias fueron las causantes de la gran diversificación de producciones, de entre las que cabe destacar las venidas del terreno pictórico (expresionismo) y las provenientes del teatro (Max Reinhardt y su *Kammerspiel*), por contraposi-

cine alemán entreguerras

ción a las influencias literarias, en especial la novela naturalista del XIX, que predominó en el modelo del resto de Occidente. La fecha de inicio, 1919, y la fecha final, 1925, están marcadas por sendos filmes de gran relevancia, a saber, **El gabinete del Dr. Caligari** (*Das Cabinet des Doktor Caligari* Berlín, 27-2-1920) y **Varieté** (Ufa-Palast Zoo, Berlín, 16-11-1925). Es necesario recordar que es sólo a partir de 1920 cuando los filmes alemanes pueden extenderse más allá de sus fronteras. Hasta esa fecha, la producción cinematográfica alemana no había sido exportada debido a la prohibición impuesta a Alemania por los vencedores de la Primera Guerra Mundial¹.

Este aislamiento provocó una producción muy particular que respondía a unas características coyunturales difícilmente comprensibles en el resto del mundo. El género que caracterizó este periodo fue el cine expresionista, cuyo principal exponente es el ya citado **El gabinete del Dr. Caligari**. Fruto del carácter específico de este filme fueron las radicales reacciones, tanto a favor como en contra, de los críticos a lo largo y ancho del mundo cuando se dio a conocer en 1921² (The Capitol, New York, Abril 1921. Colisée, París, 14-11-1921). El criterio simplificador de la etiquetación historiográfica redujo todo este fructífero y complejo periodo bajo la denominación de cine expresionista. A poco que se conozca la producción de estos años, se observará que la etiqueta no hace justicia a la mayoría de los filmes realizados durante estos seis años. Si discutible es el término expresionismo para su filme insignia, **Caligari**³, éste es totalmente insuficiente para una gran cantidad de filmes de la misma época que nada tienen que ver con decorados pintados sobre telas o con visiones delirantes. Tal es el caso de **Varieté**. Entre **El gabinete de Dr. Caligari** y **Varieté** no median únicamente seis años de plácida evolución, muy por el contrario, ambas responden a criterios y búsquedas muy diferentes. Hablar de evolución, desde el caligarismo hasta la narratividad con afán naturalizador de **Varieté**, es incurrir en un criterio teleológico tan ineficaz como falso, por lo que resulta más adecuado hablar de ruptura. **Caligari** hay que entenderlo como un filme de vanguardia que únicamente influyó de manera explícita (decorados antinaturalistas, discursos psicóticos, etc...) en algunos filmes (**Genuine, Raskolnikow...**), y, de manera más que discreta, algunas de sus características aparecerían en filmes muy alejados del expresionismo, como la construcción hermética de algunos cuadros. En **Varieté**, como más adelante veremos, las pocas influencias recibidas del expresionismo son meramente testimoniales.

El caso de **Varieté** es muy distinto al de **Caligari**. Si éste era un filme de clara militancia vanguardista y de ruptura con el cine realizado fuera de Alemania, **Varieté** se presenta como una amalgama y culminación de la experiencia alemana que se integrará perfectamente dentro de los cánones del cine de su época. La importancia de este filme radica en ser el epígono de la época dorada del cine alemán, aunque no negamos la existencia, después de esta fecha, de realizaciones muy importantes ni la ejecución de algún que otro proyecto vanguardista, éstos no fueron más que excepciones protagonizadas por directores de sobrado talento dentro de la línea descendente del cine alemán. **Varieté** significa un entronque definitivo con la línea que, a partir de su preponderancia en la industria americana, tomaría el cine de ficción y que ha continuado de manera hegemónica hasta la profunda reforma iniciada por las vanguardias europeas de los años sesenta y setenta. Buena prueba de su gran integración fue la calurosa acogida que recibió del público norteamericano. Pero **Varieté** no sólo significa el final de los años de esplendor, sino también el inicio de la adopción, por los realizadores alemanes, del modelo narrativo que se estaba gestando en América. El importante éxito comercial y la gran maestría de los realizadores despertó la admiración de los productores americanos por el cine alemán. Los realizadores alemanes podían aportar muchas innovaciones al incipiente cine clásico y los productores estadounidenses trataron de contratar a cuanta persona hubiera tenido relación, por pequeña que fuera, con el gran cine alemán. Esto provocaría la desmantelación artística de la UFA en los años siguientes.

Los grandes méritos de **Varieté** hay que entenderlos dentro de la floreciente coyuntura de

la época. Parece exagerado creer que el talento del realizador, E.A. Dupont, sea el único responsable de este filme. A él, así lo recogen los estudiosos del periodo, le correspondería la elegancia y la sabia coordinación de influencias, así como la aligeración de la estructura narrativa. El gran trabajo de cámara de Karl Freund ya había sido alcanzado en su anterior filme, **El último** (*Der letzte Mann*, 1924) bajo las órdenes de F.W. Murnau. Ambos consiguieron “desencadenar” y agilizar la cámara, dando como resultado un aprovechamiento narrativo sin precedentes en la historia del cine. Así pues, **Varieté** culminó los avances y experimentaciones de **El último**, cuya realización resulta clave para entender el paso del *Kammerspielfilm* a un cine dotado de mayor transparencia narrativa.

La cinematografía alemana entre 1919 y 1925 presenta modelos muy distintos y muy específicos no reducibles a clasificaciones globales y reduccionistas a las que se ha intentado subyugar la evolución del cinematógrafo, tales como el Modelo de Representación Primitivo (MRP) y el Modelo de Representación Institucional (MRI)⁴. Resulta de mayor utilidad el acuñar términos que hagan justicia a una producción tan particular, sin reducir ningún matiz en favor de sospechosas homogeneizaciones y que, a la vez, resulten operativos para el estudio de todo el periodo. La terminología y su provechosa rentabilidad ha sido sobradamente expuesta por V. Sánchez Biosca⁵, ésta nos servirá de guía para profundizar en los aspectos que más nos interesan. Por lo tanto, **Caligari** correspondería al modelo hermético-metafórico, cuyas principales características serían una movilidad de cámara muy restringida, decorados pintados que no permitían ni gran número de espacios ni continuidad entre ellos, es decir, el modelo anteponía la expresividad de decorados antinaturalistas a los movimientos de cámara de vocación naturalista, vocación rechazada no únicamente por sus telas pintadas sino también por los narradores psicóticos, la gestualización expresionista, etc.. Por el contrario, **Varieté** constituiría la adecuación de un modelo narrativo transparente, ya anunciado por **El último**, que adecuó la narrativa literaria en el seno del cine alemán y que constituiría durante algunos decenios la norma cinematográfica imperante. Incluso algo especial debe haber en **Varieté** cuando, a pesar de ser uno de los ejemplos alemanes menos conflictivos del “film d’art”, su llegada a los Estados Unidos provocó tal revuelo que según Harry Alan Potamkin⁶ casi llegó a desbaratar la técnica pragmática de Hollywood. En cualquier caso, conviene aclarar que el cine alemán de entreguerras no produjo filmes bajo la preceptiva narrativa incipiente en el otro lado del Atlántico no por insuficiencias técnicas, sino por la gran influencia ejercida por la pintura y el teatro de la época. Su solvencia técnica quedó sobradamente demostrada en el momento que los realizadores alemanes optaron por hacer cine a la manera americana, provocando el asombro de los productores estadounidenses. Si la cámara permaneció inmóvil durante tanto tiempo fue porque estaban más interesados por rentabilizar al máximo otros aspectos, como la pintura de decorados (por influencia del arte expresionista), o la recreación de atmósfera (influenciada por el género teatral llamado *Kammerspiel*).

Del *Kammerspielfilm* a *Varieté* (o el modelo narrativo-transparente).

Pretender hacer un análisis de la narración clásica en profundidad excedería ampliamente nuestras posibilidades. Muchos son los puntos que deben ser tratados para un estudio pormenorizado del cine narrativo, sería necesaria una revisión desde Aristóteles hasta Bordwell, pasando por el terreno del psicoanálisis y sin olvidar, claro está, los procedimientos técnicos que la posibilitan. Nosotros nos limitaremos a apuntar algunas características operativas para nuestro posterior desarrollo.

No pretendemos en este trabajo incidir sobre el perfeccionamiento de los procedimientos técnicos (*raccord*, montaje, ubicuidad de la cámara) que el cine debió utilizar para adaptar la narrativa heredada de la novela decimonónica y sin los cuales dicha integración hubiera resultado imposible. Nuestro interés se centra más en cómo los textos deberán depurarse y line-

alizarse a medida que tienda hacia el modelo narrativo y cuál es la característica de *Varieté* que provocó en el público americano un entusiasmo al rojo vivo⁷. La elección de estos dos aspectos no es debido a una arbitrariedad, sino a la convicción de que fueron la depuración y linealización los pasos decisivos que permitieron que el cine alemán tomara un encauzamiento muy similar al americano y, en el caso de *Varieté*, el secreto de su gran éxito se debió a la gran confortabilidad y transparencia de lectura que ofrecía.

Nuestro esfuerzo se ocupará en tratar de abordar algunos aspectos que debieron ser radicalmente modificados dentro del *Kammerspielfilm* para que diera lugar a filmes narrativos, ya que fue ésta una de las líneas preferentes que siguió el cine alemán a la hora de homogeneizar su producción con el resto de las producciones narrativas occidentales. El *Kammerspielfilm* proviene directamente de los montajes teatrales de Max Reinhardt y se presenta, según la certera caracterización de V. Sánchez Biosca, como la transcripción cinematográfica del teatro de cámara (*Kammerspiel*) en el que un pequeño grupo de personajes corrientes vivían con callado dramatismo sus tragedias cotidianas. Atmósfera visual, densidad del gesto, abstracción de los personajes, a menudo nombrados por sus funciones, serían según reza la fuente, sus características más sobresalientes⁸.

Por tanto, la depuración y agilización del *Kammerspielfilm*, que tampoco trabajó la continuidad ni la movilidad por su obsesión detallista, procuraría una linealidad narrativa sin precedente en la historia del cine alemán. En este género la narración resulta muy débil, incluso fracturada en ocasiones, por el carácter metafísico que rige el modelo. La lógica causal se ve seriamente afectada puesto que una acción más que determinar la siguiente, busca ser la plasmación de toda la tragedia humana. El simbolismo sobredimensiona de tal manera los acontecimientos que éstos se tornan demasiado pesados y rígidos como para plegarse a la continuidad exigida por toda narración clásica. Éstos se convierten en hitos abstractos y densos que, al ejercer una gran fuerza centrípeta, debilitan el procedimiento de linealización narrativo. La densidad del *Kammerspielfilm*, en su gestualización, tiempo, acciones y símbolos, se opone de manera radical a la vocación naturalizadora de la escritura clásica, debilita la lógica causal dominante en toda narración y, debido a la densificación del tiempo dramático, el trayecto narrativo resulta sumamente incómodo para el espectador. También el carácter simbólico, generalizador y abstracto de los personajes, se opone al proyecto "realista" del cine narrativo de ficción.

El *Kammerspielfilm* presenta una excesiva conciencia de sí mismo, lo que no le permite ser reflejo de vida. La máxima pretensión de toda narración clásica es borrar toda enunciación bajo la máscara de la diégesis hasta el punto de que el espectador lo sienta como un efecto de realidad sin productores ni consumidores, como algo autónomo a ambas instancias que, simplemente, sucede. El *Kammerspielfilm*, por el contrario, lleva aparejada toda una guía de lectura, los enunciadores marcan todo un tiempo artificial y estrictamente dramático, no permiten que el espectador baje la guardia y le fuerzan a que lea correctamente mediante todas las técnicas de realzado necesarias. Este modelo está cercano al discurso teórico que no oculta la visión del autor ni la intencionalidad del mensaje, ofreciéndolo como puro, sin máscaras diégticas y sin preocupación alguna por la búsqueda de realismo.

Sin embargo, no consideramos las diferencias expuestas hasta ahora como las esenciales entre estos dos modos de hacer cine. A nuestro modo de ver, todo lo mencionado son causas de lo que en realidad es el gran núcleo diferencial de ambos modelos. El punto de divergencia es la distancia del espectador respecto al filme. En todos los modelos mencionados diferentes al narrativo-transparente —debido a decorados antinaturalistas, a discursos psicóticos o a la abstracción y generalidad—, siempre existía una distancia insalvable entre espectador y filme. En razón de esta implicación del espectador en el filme se subyugarán todos los medios técnicos (decorados naturalistas, ubicuidad de la cámara, creación de espacios confortables...) y los medios retóricos (narración clásica, borrado de las marcas enunciativas...).

A raíz de esta diferenciación, el espectador deja de ser un mero receptor para tomar parte directa en lo que se está representando. Todos los procedimientos causantes de la distancia entre filme y espectador reafirman la existencia de un emisor, un mensaje y un receptor. Así pues, el receptor se ve reafirmado en su individualidad y su único vínculo con el filme se produce en relación al grado de acuerdo o desacuerdo con el mensaje, como si se tratara de una mera transacción informativa. Por contra, la transparencia narrativa produce una suspensión voluntaria de la incredulidad y vive el relato como un sueño⁹, lo que significa que algo del espectador se pone en juego con la narración. El sujeto, a partir de esa suspensión voluntaria de la incredulidad, rompe con su delimitación buscando asirse a un proceso diegético externo a él. La implicación del espectador en el filme se asemeja a la actitud, mencionada por Laing¹⁰ al respecto de un joven psicótico que afirmaba no discutir para intercambiar pareceres sino que en toda discusión se jugaba la existencia.

Vemos pues, cómo el modelo narrativo-transparente necesitaba de un cálido soplo de vida para desvanecer la densa atmósfera del *Kammerspiel*film. El cálido soplo de vida lo aportó el melodrama, ya que este género tiene como características principales la movilización afectiva del espectador y la abundancia de sucesos dramáticos. El melodrama abandona la transcendencia de la vida cotidiana en favor de una cadena causal cargada de acontecimientos que, precisamente por su abundancia, perdían toda la densidad simbólica a la vez que sacia la ilusión de realidad del espectador. El primer paso en esta dirección de airear los cargados ambientes del cine precedente supuso la apertura a muchos y mayores espacios recorridos por la cámara desencadenada de Murnau en **El último**. Aunque la idea original de este magnífico filme fuera fiel al *Kammerspiel*, la adaptación narrativa de la gran movilidad de cámara provocó que el simbolismo se diluyera en el correr de los acontecimientos, de manera que el simbolismo no venía marcado por una detención dramática sino que emanaba directamente de su función narrativa. Es preciso recordar que **El último** se enmarca en una confluencia de tensiones, cuyo resultado final excede el *Kammerspiel*film sin reducirse al melodrama. Su realización fue todo un acontecimiento que marcó el rumbo del cine alemán y muy especialmente **Varieté**.

Varieté. Ejemplo de linealización narrativa e implicación clásica.

Es éste el punto en el que debemos verificar todo lo anteriormente expuesto y donde las ideas generales deben tomar cuerpo en el filme. Una de las grandes virtudes que posee **Varieté** es su carácter mestizo, en ella podemos encontrar las influencias de otros géneros y como todas éstas son absorbidas y resueltas por la narración lógico-causal.

En el filme encontramos un tiempo que no transcurre de manera lineal, sino que muestra una historia marco desde la que se narra la práctica totalidad del filme como un largo *flash-back*. Esta historia marco, así como la presencia de un narrador homodiegético-extradiegético, no pueden ser considerados como una innovación. La diferencia está en que en los otros modelos, tanto la presencia del narrador como la temporalidad no lineal, venían a fracturar la lógica narrativa. Dupont, sin embargo, trabaja estos dos aspectos a fin de dar mayor coherencia y estructura a la narración clásica. En **El gabinete del Dr. Caligari** encontramos un narrador psicótico y unas variaciones temporales que rompen la linealidad y la verosimilitud en mil pedazos e, incluso, provocan dificultades de lectura. En la historia marco de **Varieté** nos son mostradas, en el inicio del filme, los efectos que produjo la historia que nos será relatada a continuación y, en el último plano, veremos los efectos que produce la narración de la historia, es decir, la resolución del conflicto. Como vemos, tanto los saltos temporales como la presencia del narrador están perfectamente justificados y engarzados, dotando así al filme de una gran facilidad de lectura. La narración intermedia nos da cuenta de la existencia anterior del personaje-narrador y las causas que lo han llevado a su actual confinamiento en la pri-

sión, en el plano final volvemos al momento presente para ver cómo la narración de los hechos provoca el desenlace. Entre principio y fin media un relato en pasado que modifica el presente. Sin duda alguna, el filme podría haberse presentado sin esta historia marco, es más, por su brevedad —cinco planos iniciales y uno final— es posible que tan apenas albergue alguna significación para un espectador poco avezado que no se detenga a analizarla, pero para un mínimo análisis es imposible pasarla por alto por su gran funcionalidad como elemento estructurante. Sirva como avance de esta importante función que es en estos seis planos donde se introduce y se resuelve la narración y donde encontramos explícitamente narrador y narratario. También cabe resaltar de esta historia marco su circularidad visual y la ruptura, gracias a la narración, de esta circularidad en el último segundo del filme. Es inevitable establecer un paralelismo con la línea seguida por el cine alemán en el que la narración rompe con los planos herméticos y se abre a espacios más habitables. **Varieté** comienza con el plano más hermético posible, un hermetismo que violenta la mirada del espectador, y termina con un plano sin ninguna profundidad de campo que produce una forma cíclica de vuelta a prisión, como si nada hubiera cambiado. En el último momento, en el que se hace necesario la resolución, la imagen, con la apertura de las puertas de la cárcel, rompe con la circularidad, procurando una gran profundidad de campo, y con el monocromatismo que ha marcado la prisión, gracias a los árboles que aparecen al fondo. La narración clásica libera al cine alemán de los planos herméticos de sus estudios-prisiones.

Es en estos planos de la historia marco donde mayores influencias encontramos del anterior cine alemán. En el primer plano se nos presenta la cárcel en un plano excesivamente hermético y, en el centro, el movimiento circular y monótono de los presidiarios. El aspecto visual presenta una innegable vinculación con el modelo expresionista, reproduce los planos herméticos que encierran la mirada del espectador en un espacio incomodísimo, un espacio antinatural¹¹. El movimiento circular centrado también supone la adopción de la imagen centrípeta del modelo expresionista que centra la mirada impidiendo el fuera de campo y la contigüidad entre planos. Como vemos no falta ninguna de las características formales de los encuadres propios del modelo hermético-metafórico.

También es necesario hacer mención de algunas de las características heredadas del *Kammerspielfilm*. La mayoría de ellas se circunscriben únicamente a esta secuencia inicial, aunque alguna recorra todo el filme. Toda la secuencia se encuentra claramente influenciados por el *Kammerspielfilm*, tanto en la gestualización de los personajes como en la iluminación. La iluminación no obedece a ningún deseo de búsqueda de naturalismo, sino que busca acentuar de manera dramática rasgos simbólicos. Los fondos están totalmente depurados, la luz incide directamente sobre el rostro del juez y también forma un iris sobre el número 28 del presidiario. Este número 28 supone un borrado de identidad nada novedoso, pues dentro del género era habitual la abstracción de los personajes, identificados por su función o condición. La interpretación de los actores, en especial la de Jannings, pretende captar toda la tragedia contenida del personaje, sus movimientos son pausados y simbólicos, nada tienen que ver con el paroxismo expresionista. La reminiscencia más importante que recorre todo el filme es la interpretación de espaldas comentada por Lotte H. Eisner¹². Eisner destaca la notable sobriedad de la actuación de Jannings, pero se manifiesta en contra de las críticas tan loables que recibió, en su época, por dicha interpretación. Para un espectador habituado al cine clásico esta actuación de espaldas es demasiado compacta, se nos muestra como un símbolo de *Kammerspielfilm* que no se integra con gran coherencia en la estructurada linealidad del filme; sin embargo, en su época no debía ser así e, incluso, debían considerarlo bastante ligero como símbolo, en comparación con otros filmes del género.

Pese a todas las influencias señaladas, **Varieté** es un filme de clara tendencia narrativa. Las influencias dan buena muestra de sus orígenes, del cine precedente, pero no pueden negar su adscripción al modelo narrativo-transparente.

La linealización es una de las características básicas de todo procedimiento narrativo. Ésta tiene la misión de unificar y dar coherencia. La unificación es la encargada de delimitar una acción y jamás, en una narración clásica, puede extenderse al infinito. La narración, desde el inicio, debe ocuparse de una acción sentida como única y completa hasta su finalización. La coherencia incide en el trayecto, es la encargada de orientar las relaciones lógico-causales desde el inicio hasta el fin.

Principio y fin son sólo relativamente arbitrarios porque, si bien éstos pueden ser variados a gusto del narrador, siempre deben mostrar un agotamiento no reiterativo del material que se deseaba tratar y un pacto de satisfacción con el espectador. El camino recorrido por el filme clásico sería el expuesto por V.J. Benet, en el que una situación estable de partida(s) vería rota su estabilidad, de manera inmediata, por la irrupción de un elemento de desorden... que daría paso a la cadena de causalidades. Ésta sólo encontraría un fin a partir de un pacto o convención por la que aceptaríamos una nueva situación estable de llegada (S1) mediante la resolución del objetivo, el fin de la motivación o la reparación de la ruptura donde se situó el origen del relato¹³.

Como vemos es el final el punto culminante a partir del cual se estructura todo el relato clásico. Desde el momento que la pantalla se ilumina, todo camina hacia ese final que debe cerrar el máximo número de expectativas abiertas a lo largo del camino narrativo.

Si hablamos de expectativas y pactos es porque el espectador tiene una función esencial en el cine narrativo clásico, todo está construido para darle facilidades de lectura. Posiblemente sea este modo de representación el que incida más sobre el texto como punto de encuentro, tras él se esconde el autor y a él se debe incorporar el espectador. Así pues, el texto clásico no sólo debe borrar la mano del enunciador sino que también debe contar con el narratario y para ello es necesario todo un sistema de enganches que procuren al espectador un plácido asiento durante el trayecto narrativo y que éste garantice la llegada al lugar deseado.

Para entender el trayecto emocional seguido por el espectador y su efecto estructurante dentro de la narración, debemos prestar un mínimo de atención a su identificación en el filme.

Desde el primer plano, ya señalado por su hermetismo, tenemos la identificación con un punto de vista de un personaje todavía no conocido, pero cuya función dentro del filme será la de provocar y escuchar la narración, al igual que el espectador de la sala. Este primer plano es un fortísimo picado sobre el movimiento rutinario de los presos, supone una imagen muy violenta que marca una distancia con los presidiarios. Continuando por este camino, observamos que desde el primer momento el juez-alcaide es una personificación del espectador. El juez sabe, o desconoce, lo mismo que el espectador, es a él a quien se dirige todo el relato y quien lo motiva. En última instancia, es el juez-espectador quien juzga y resuelve el conflicto y, desde el primer instante, se nos muestra en una actitud compasiva que quiere conocer para absolver.

El tercer plano es un plano general, en el que el reo está abatido de perfil y el centro de la pantalla, más que por el juez, es ocupado por la luz que emana de él, lo que nos recuerda, como afirma L. Eisner, una especie de Papa Noel-Dios¹⁴. El encuadre está oscurecido por los dos ángulos superiores, sin ninguna preocupación por el fondo, impidiendo que la mirada del espectador vague por el plano, fijándola de manera muy tensa sobre la iluminación central de la pantalla. El juez se levanta con un movimiento suave y compadeciente, desplazándose alrededor de la mesa sobre la que se apoya, parece como si él también cargara sobre sus hombros el peso de la culpa ajena y necesitara liberar al preso para liberarse a sí mismo. El acercamiento del juez finaliza por cogerle la mano al presidiario en una postura maternal.

En tan apenas cinco planos, Dupont ha conseguido que el espectador se identifique con el juez-alcaide, para después dar otro salto y adoptar la visión del narrador. El juez muestra desde el principio la estrecha conexión con el preso y será un puente que, al igual que el espectador, se solapará bajo la visión del narrador durante todo el *flash-back*. En escasísimos

planos, pasamos de espectadores a narrarios explícitos dentro del filme (juez) y, a continuación, nos fundimos con el narrador explícito.

Todas estas identificaciones, junto con la presentación del narrador-protagonista en el momento anterior a la narración de los hechos, resultan muy significativas y serán la clave para leer muchos de los fragmentos del filme, pues no tenemos un narrador omnisciente que pueda ser considerado como objetivo, al contrario, es el protagonista el que cuenta su historia desde la lejanía. Su implicación en el relato y su actual situación, pagando por el delito cometido, son claros condicionantes que fuerzan el subjetivismo. Pero una vez iniciada la historia de los hechos, siguiendo los cánones clásicos, el relato no mostrará la menor fisura producida por el subjetivismo, sino que éste es escondido y el relato se muestra como verdadero y objetivo.

Ya para finalizar, detengámonos en el análisis de un detalle que ejemplificará perfectamente la linealización narrativa, el limado de símbolos y la satisfacción del pacto final. El ejemplo es citado por Lotte H. Eisner¹⁵ pero diferimos en su lectura. Nos referimos al comentario que hace sobre la gota de agua que es destrozado como símbolo cuando empieza a gotear la cuna del bebé. Para nosotros, el símbolo no es destrozado sino que obedece a una integración narrativa, motivada por la implicación del narrador en el relato y a la función del espectador dentro del filme. El hecho de poner a continuación de la gota de agua, que marca la exasperante monotonía de la vida del protagonista, la gota que cae de la cuna del bebé recibida con gran algazara, hace que el protagonista-narrador equilibre su vida monótona y frustrada con un motivo de felicidad, su hijo. (Fotogramas 1-7) El cariño por su hijo también es mostrado por el celo con que lo defiende de la recién llegada, con la que más tarde se escapará; lo que es un símbolo premonitorio de como Berta Marie se inmiscuye entre padre e hijo. Recordemos que son la madre y el hijo quienes piden clemencia al juez para que el culpable pueda unirse al núcleo familiar. Aparte de esta clara implicación del espectador en el filme, cuya función es juzgar y liberar al recluso, la construcción del símbolo de la gota de agua responde a una gran integración narrativa y a una necesidad del espectador. Es necesario por ser una imagen consoladora para el espectador, ya que, una vez que hemos ejercido nuestra gran magnanimidad al liberarlo, no sólo queremos para él la libertad sino también una reconstrucción e inserción de éste junto a su familia. Sería frustrante para el público saber que la libertad que ha otorgado no tiene ningún valor para el indultado, pues una vez fuera de la prisión, no tendría nada ni nadie. De esta manera el símbolo no sólo nos explica los motivos por los que abandonó a su mujer, sino que además nos muestra una actitud de cierta añoranza y una posibilidad de redención futura, que será abierta por el filme. Así pues, el símbolo se subyuga a una linealización narrativa que camina hacia el satisfactorio pacto final. Como hemos visto, Dupont utiliza todos los medios para plasmar un clasicismo en que el espectador posee una gran facilidad de lectura, así como una implicación tan fuerte que lo coloca en una situación de demiurgo magnánimo con respecto al narrador protagonista.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7

NOTAS

1. El importante papel jugado por Caligari en la apertura del mercado internacional es analizado por Kristin Thompson. *Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or, The Successes of an Early Avant-Garde Film..* In Mieke Budd (ed.). **The cabinet of Dr. Caligari, Texts, Contexts, Histories.** Rutgers University Press. New Brunswick & London. 1990.

2. *Ibid.*

3. Vicente Sánchez Biosca. *El expresionismo: de la plástica al cinematógrafo.* In Karen Andresen, Brigitte Jirku, Berta Raposa (eds.). **Ilustración y modernidad. La crítica de la modernidad en la literatura alemana.** Cuadernos de Filología. Anejo XVIII. Valencia. 1995.

4. Noël Burch. **El tragaluz del infinito.** Cátedra. Madrid. 1987.

5. Vicente Sánchez Biosca. **Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933.** Ed. Verdoux. Madrid. 1990.

6. H.A.Potamkin. **The Rise and Fall of the German Film. Cinema.** Abril, 1930. Citado en Siegfried Kracauer. **De Caligari a Hitler.** Ed. Paidós. Barcelona. 1985.

7. Jacobs, Lewis. **The Rise of the American Film.** Trad. castellana, **La azarosa historia del cine americano.** Ed. Lumen. Barcelona. 1972.

8. Vicente Sánchez-Biosca. **Sombras de Weimar.** Pg.136. Ed. Verdoux. Madrid. 1990.

9. Noël Burch. op. cit. pgs. 244 y 252.

10. R.D.Laing. **El yo dividido.** pg. 39. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1993.

11. Vicente Sánchez Biosca. 1990. pg.169

12. Lotte H.Eisner. **La pantalla demoniaca.** pg.189. Ed.Cátedra. Madrid. 1988.

13. Vicente J.Benet Ferrando. **El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932),** pg. 89. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1992.

14. Lotte H.Eisner. op. cit. pg. 189

15. op. cit. pg.190.