

Cine experimental

Título:

Breve historia de un resentimiento

Autor/es:

Zúñiga, Ángel

Citar como:

Zúñiga, Á. (1945). Breve historia de un resentimiento. Cine experimental. (6):333-342.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42675>

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:



FilmoTeca
de Catalunya

BREVE HISTORIA DE UN RESENTIMIENTO

Por ANGEL ZÚÑIGA

ENTRE los europeos llegados a Los Angeles surge, hacia los alrededores de 1920, la personalidad más excepcional que jamás haya pisado los estudios de Hollywood: Erich von Stroheim. *Intolerancia* nos había mostrado el rostro del intérprete en el personaje del fariseo del episodio de Cristo; pero fué durante la proyección de *Corazones del mundo*, también de Griffith, cuando se nos reveló su capacidad para expresar los sentimientos más repulsivos. Estamos en los días de la guerra, y América necesita de un actor que en la propaganda bélica encarne el alemán como símbolo del desprecio que se quería despertar entre las masas hacia el ser germánico. Stroheim se encargará de interpretar tales personajes. Con su máscara fría, hierática, casi siempre repulsiva, será «el «hombre que usted querrá odiar», como así le anuncia la propaganda. En esta actitud, Stroheim sobrepasará las mayores esperanzas de las oficinas de prensa.

El actor aparece por esta época en *Viejo Heidelberg*, de John Emerson; en *Su retrato en los periódicos*, con Douglas Fairbanks; pero es en los films de tono francamente subversivo en los que mejor demostrará su facultad creadora, su poder para dibujar un tipo y acumular sobre él bajeza tras bajeza hasta despertar la repulsión del espectador más pacífico. Todavía hoy nos maravillamos ante las atrocidades que este actor llegó a representar en la pantalla, como si fuera la cosa más natural del mundo. Sufríamos por la pobre Lillian Gish, en *Corazones del mundo*, o



Erich von Stroheim.

con Dorothy Phillips, en *Sobre las ruinas del mundo* (*The Heart of Humanity*), de Allan Holubar, a punto de ser víctimas de este despiado oficial alemán capaz de realizar los actos más monstruosos, de herir nuestros sentimientos más elevados. Por ejemplo, Stroheim arroja por la ventana a un niño que duerme en la cuna. ¿Es posible no indignarse ante hecho como éste que escapa a toda razón humana?

Claro que él no es culpable de estos exabruptos que, en el momento en que las pasiones están al rojo vivo, echan la leña necesaria al fuego de la guerra; pero también es cierto que Stroheim los interpretó con tal cinismo, con tal seguridad en el tipo que representaba, que parece darnos la primera pista de una actitud artística que quizá despierte otros ecos lejanos.

Como en los antiguos melodramas, el público odia a este traidor que, horror de horrores, llevará siempre pegado a su ojo el irritante monóculo, símbolo, para el pueblo americano, de todas las impertinencias y, por extensión, de todas las maldades. No se aprecia lo que hay de voluntad artística en este gran intérprete, hipersensibilizado en los avatares de la vida; no se ve que su personaje es completamente opuesto a los de una sola pieza que estamos acostumbrados a ver, y que el cine de ahora sólo puede reflejar. Como intérprete, Stroheim trae a la pantalla su mayor densidad emotiva, una mayor profundidad humana, aunque ida a buscar, es cierto, a los más turbios manantiales del espíritu, allí donde todo es impureza sin control alguno de la conciencia.

En su vida, Stroheim ha pasado por terribles años de aprendizaje. Ha sido humillado por la práctica de los más humildes oficios; ha pasado hambre. Si es cierto que procede de una familia aristocrática, que estuvo educado en los mejores colegios europeos, allí donde sólo corre sangre azul para que el Gotha imprima sus páginas con ella, no hay duda de que tales recuerdos se le encontrarán, se le pudrirán en el alma hasta poner muchas gotas de amargura, agrias, en su existencia. Cuando lanzado a América—empujado por no se sabe qué mareas—empieza a levantar cabeza, es



Maridos ciegos (*Blind Husbands*). Gibson Gowlan, Francelia Billington, Sam Degrasse y Stroheim.

tan sólo extra; luego, humilde ayudante de John Emerson en films para Norma Talmadge. En fin, la suerte parece mostrársele propicia. Carl Laemmle le encomienda la dirección de un film, *Blind Husbands* (1919).

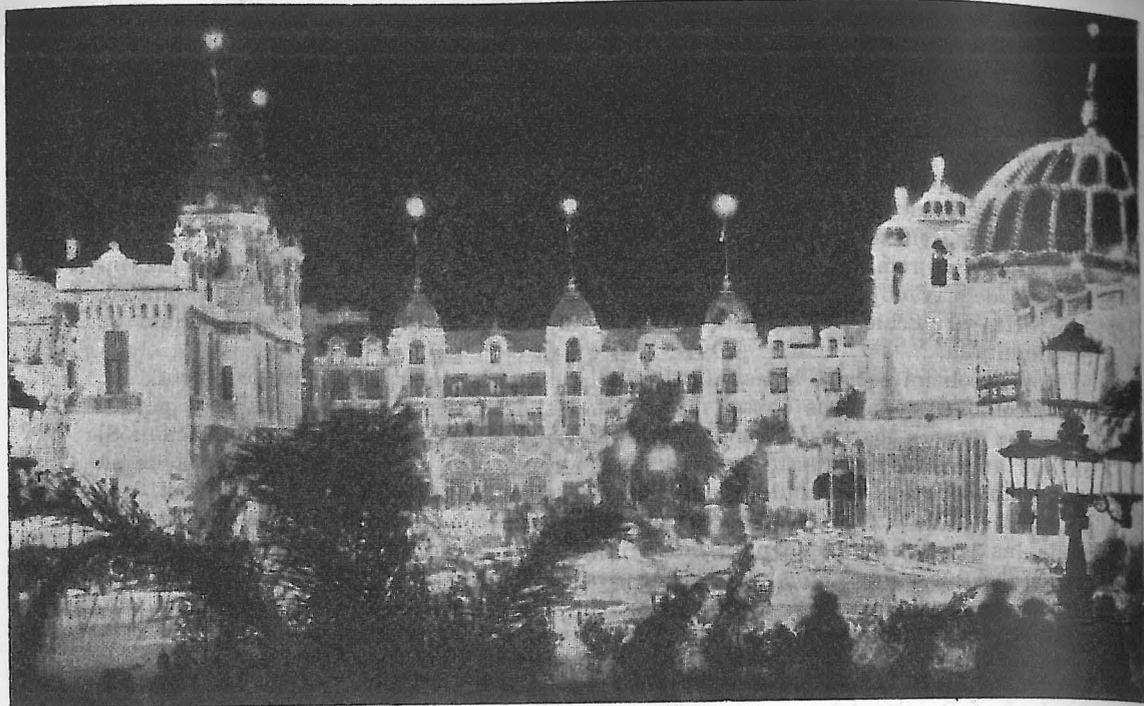
Y aquí se pone ya de manifiesto el genio de Stroheim para revelarse contra la mediocridad del ambiente de Hollywood. Hasta este momento no se ha visto en cine un sentido tan riguroso de la expresión ni tal deformación de la realidad. Stroheim se complace en presentar detalles desagradables con cierto sadismo, con una rebuscada complacencia en ofender los más nobles sentimientos. Nos encara con la amargura de unos seres poseídos, endemoniados por su misma complacencia erótica y le da al asunto trágico remate en las más altas cumbres montaÑeras. La historia nos presenta a un depravado oficial austriaco que corteja en vano a la mujer de un amigo. Aterroriza al pueblo entero y acaba por ser devorado por un buitre en la cima de una montaña.

Von Stroheim escribe el asunto, lo dirige e incluso interpreta al cínico oficial. Es, pues, como en todas sus obras, muy personal, ferozmente individualista, y por lo tanto, se acusan los rasgos fundamentales a que se ceñirá su futura producción. Si en sus anteriores interpretaciones Stroheim remarcaba la bajeza, la villanía de su tipo, esta obra está compuesta con el mismo fin. Hasta tal punto es esto así, que podría servir de partida para un estudio psicoanalítico, ahora que se han puesto de moda las teorías de Freud para buscarle tres pies al gato. Por ellas se nos descubrirían quizá las tempestades que se han desarrollado bajo el cráneo de Stroheim; los furores que guarda contra la misma sociedad de la que quizá fué componente distinguido y que por determinadas causas hubo de abandonar para caer en aquellos años de miseria en que se le acumularon en el alma infinitos rencores.

Si la leyenda no fuese cierta, si este deseo de figurar en las clases elevadas fuese tan sólo figuración suya, todavía peor. De no pertenecer al clan de nobles, hubo de ver con mayor rencor las enormes diferencias de aquella Europa suya de la anteguerra; en la Viena de ayer, con sus uniformes, su decadente aristocracia, llena de la-



Esposas frívolas. Dale Fuller y Von Stroheim.



Esposas frívolas. Decorado del Gran Casino de Montecarlo, fastuoso para su tiempo.

cras, pronta a desaparecer en el ya cercano campo de batalla, porque estaba interiormente corroída por la polilla de la revolución. Sea como fuere, existe una repulsión latente hacia todo lo que en un ayer constituyó la propia vida—cerca o lejana—de Stroheim. Un odio hacia una serie de tipos que vió o con los que convivió y que la guerra barrería para siempre. En Stroheim existe, en potencia, un revolucionario, un agitador elegante, de educadas formas, pero de violentos arrebatos que, a la manera de Voltaire, va a hacer saltar con la dinamita de sus palabras—aquí imágenes—la misma sociedad que le dió la vida.

El siguiente film, *The Devil's Passkey* (*La ganzúa del diablo*, 1920), resulta completamente impersonal, y sólo tiene de interesante que en él se emplea por vez primera el color con fines psicológicos, cosa que Stroheim repetirá en muchas de sus obras con inciertos resultados. Esta resulta ser la única obra de Stroheim en que no se advina su presencia. En cambio, con *Mujeres frívolas*—asunto también suyo, fotografía de William Daniels y Ben Reynolds, e interpretación de miss Dupont, Maude George, Mas Bush y Dale Fuller, llegará ya muy lejos. De momento, Stroheim olvidará que el cine es un negocio, precisamente porque *Blind Husbands* lo ha sido. Y por serlo, Laemmle, entusiasmado, le ha dado esta vez carta blanca. Se levantan en Universal City escenarios gigantescos. La vista exterior del Gran Casino de Montecarlo, con el Hotel y el Café de París, que en lejanos tiempos Stroheim dice haber frecuentado y que le han dejado en los labios un viejo gusto a champán. Para la filmación de tales exteriores necesitará cientos de extras. Los gastos son extraordinarios, y una vez terminada la cinta se descubrirá también uno de los más graves cargos cinematográficos que siempre se le imputarán: su absoluta falta de medida.

No vale asustarse; pese a lo que en apariencia tiene de gran espectáculo, *Espo-*



Merry go Round, que terminó Rupert Julian. Sidney Bracey y Dorothy Wallace.

sas frívolas evade el peligro de ser una *machine* al gusto de las masas, de ser tan sólo «el primer film del millón de dólares», como así le anuncian los sicarios de Laemmle. Al contrario, Stroheim gasta con el público escasas contemplaciones. Si es necio, no hay que hablarle en necio, sino escupirle a la cara su necedad. Así, pese a su melodramatismo, pese al mal gusto de algunos momentos, sabe imponerse el tema por su consciente brutalidad, por su marcado sexualismo—la libido juega en Stroheim papel muy importante—y por la falta de pudor a que llega cuando hace tabla rasa de todos los convencionalismos. Su mismo personaje, que Stroheim representa en forma magistral—será arrojado, al fin, entre los detritos de las juergas, en medio de docenas de botellas de champán, que nos dicen de besos lascivos y de asaltos brutales contra la castidad femenina. Son rasgos bárbaros, pero que en el refinamiento de la presentación, más allá incluso de todo realismo, tienden a representar en formas artísticas originales las vivas llagas del mundo, todo lo que en él es miseria y suciedad.

Extraordinariamente significativa es la escena de la película en que a la esposa del embajador americano se le cae el abanico y mira impertinente al oficial que no se inclina a recogerlo; en otro encuentro, al caérsele la capa a dicho oficial, verá que es un pobre mutilado de guerra, que no puede cumplir sus más elementales deberes de caballero. Escenas como ésta rodean la cinta de una atmósfera de agobio. Es por estos detalles por lo que se magnifica el arte de Stroheim. Sobre todo, cuando con los medios más sencillos nos da las escenas más impresionantes. Ahí tenemos la violación de la criada por su señor, realizada con un ahorro de material expresivo realmente ejemplar; o cuando emplea algunos curiosos efectos fotográficos para dar una intención psicológica al discurso cinematográfico. Excusamos decir los co-



Avaricia. Zasu Pitts.

del presupuesto aprobado en un principio. Laemmle creyó oportuno que Rupert Julian la terminase. No se la puede juzgar, aunque tenga indudables detalles que prueban que en esta reconstrucción de Viena anduvo la mano de Stroheim: el instante sádico en que George Siegmann pisa los pies de Mary Philbin hasta hacerle saltar las lágrimas; el momento de la violación (George Siegmann y Mary Philbin).

Pero si ha perdido la confianza de los grandes magnates de la Universal, da lo mismo. No se sabe cómo ni por qué, pero pese a la leyenda de despilfarrador que se ha formado alrededor suyo, entrará en la Metro Goldwyn para llevar a cabo *Avaricia*, adaptación de la obra de Frank Morris *Mac Teague*, que describe la pobreza de ciertos elementos de la clase obrera en la colonia alemana de San Francisco. Stroheim escribe el escenario: Gibson Rowland, Zasu Pitts—que nos ofrece una de las caracterizaciones más excepcionales del cine americano...; Chester Conklin y Jean Hersholt, son los intérpretes.

Avaricia es la obra capital de Stroheim y también una de las artísticamente más considerables de todos los tiempos. Stroheim vertió en ella su amargura. Esta historia de una mujer casada con un hombre brutal en la ceremonia más triste que recordamos—en dicho momento se ve pasar por la ventana un entierro—, acaba en una humillante tragedia. En el mundo sórdido en que viven nuestros personajes, en el que la avaricia de la esposa llega a los más lamentables extremos, se desarrolla esta pesimista versión del mundo. Al final, el marido asesina a su mujer; huye al desierto, en donde le persigue la Policía. Nada tan terrible como las últimas escenas. La lucha final entre los dos hombres, unidos sus destinos por las esposas; la muerte del policía y el suplicio del criminal en la imposibilidad de desasirse del cadáver, teniendo que arrastrarlo a través del desierto, para acabar muriendo de sed junto a él, junto al oro que brilla como nunca.

Jamás se ha visto desprecio tan absoluto hacia las cosas bellas que existen. Para Stroheim la vida es miseria, bajeza, imposibilidad absoluta de regeneración. En este caótico mundo todo incita a la repulsión, sin una sola brizna de amor al prójimo ni una sola imagen que evite la angustia, el sonrojo contra tanta inmundicia. Stroheim se revuelve contra las gentes y señala con el dedo sus miserias. Todas las flores del mal van llorando sus pétalos en este desfile lamentable de las más bajas pasiones.

Esta perversión ética de Stroheim se pone en evidencia en el *leit motiv* de la obra, que es un diente cariado: unas encías sangrientas que simbolizan la fase de desintegración de la sociedad. En estos simbolismos, no siempre acertados, llega demasiado lejos. Vuelca en tal forma su amargura, que llegamos a pensar qué sensibilidad será la suya para que el mundo le ofrezca tan denigrante impresión. Si no por el sufrimiento en un alma en extremo sensible, no se comprende su llegada a esta posición frente a la vida, alimentada quizá por una egolatría también exacerbada, por una autoadoración, por la misma soberbia, pecado del demonio, pero de

mentarios adversos que la moral de la cinta provoca. Un periodista americano llega a escribir: «El film debe ser prohibido. Es un caso de alta traición y un insulto a la mujer. Yo mataría a quien fuera capaz de llevar a mis hijos a verle.»

Su obra siguiente, *Los amores de un príncipe o el carrousel de la vida* (*Merry Go-Round*, 1923) no llegará a terminarla. *Esposas frívolas* no ha resultado el éxito económico que se esperaba y la realización de esta nueva cinta sobrepasa a la mitad

La viuda ale-
gre. Mae Mu-
rray, Roy d'Ar-
rey y John Gil-
bert.



un demonio que antes ha sido ángel. Stroheim pasa a cobrar ahora su letra de resentimiento, que tuvo que aceptar a muchos días vista. Los años misteriosos que van desde su salida de Europa hasta su llegada a América; las humillaciones sufridas; los contratiempos pasados, todo ello ha agriado el espíritu del hombre que ahora arroja todo ello a la pantalla.

El cine nunca ha presentado escenas tan pesimistas; pero también puede decirse que quizá tampoco haya presentado otras que tengan tal acento de verdad, ni, por cierto, tanta valentía. Si Stroheim no vacila en mostrarnos el mundo en cueros vivos; si no le importa azotar su cuerpo hasta que quede sólo una horrible llaga purulenta, en esta su falsificación de la tabla de valores alcanza a doblar la línea de todo humano horizonte, más allá de todo realismo. En su inmensa parcialidad ha descubierto un mundo rico en trágica sustancia. Juega con detalles mil, como el del piano eléctrico; sabe también que el tiempo es simplemente una idea y, a la manera de Bergson, forma un tiempo elástico, que alarga considerablemente los planos, en el que el factor psicológico asume papel principal. Y ambiente, objetos, tiempo y fotografía, tratamiento y consideración psicológica, dan a esta obra su enorme dimensión.

Luego se sabrá su proceso creativo. Todavía no se comprende cómo Metro Goldwyn le encargó una cinta que nada tenía que ver con el comercio. Y lástima también que Stroheim, con su temperamento, espantara a los productores. Incapaz de conocer la limitación de sus propios medios, impotente para desarrollar una historia en cierto espacio de tiempo, esta incapacidad suya dió por resultado la desconfianza hacia todas las genialidades que pudieran producirse en lo futuro, aunque se llegase a admitir algunas, no muchas, de Sternberg. Las pérdidas iban a ser demasiado elevadas.

Avaricia, cuyo metraje, una vez terminada la filmación, imponía una proyección de siete horas, fué reducida sólo a dos por las manos de June Mathis. No sabemos lo que habrá sido del resto; quizá duerma todavía en los archivos de la Metro. Pero hubiese sido preferible que esta productora la presentase en partes, en jornadas, como se hacía en géneros mucho más modestos. No fué así, y poca gente la ha visto tal como la concibió su autor, si es que alguien la vió. Stroheim se negó a

reconocer como suya la versión que la Metro presentó, casi a escondidas. No importa. *Avaricia*, con su mundo lleno de podredumbre, con el supremo desfallecimiento de la naturaleza humana, constituye la pieza más grande de creación, el intento más considerable por agotar el mundo físico con una serie de humanas reacciones que no volverían a ser llevadas al cine con tal extraordinaria fuerza ni con el mismo empuje.

Hubiéramos olvidado *La viuda alegre* (1925), escenario de Stroheim y Waldemar Young, pensada a la mayor gloria de Mae Murray, si fragmentos de la misma no nos hubiesen señalado la potencialidad del director al formar con un tema francamente comercial, hueco, mecanizado, una serie de humanas situaciones y un desfile de tipos en que había algo de la sátira de sus producciones europeas; algo del cinismo del Lubitsch de *La frivolidad de una dama* y la fuerza de Stroheim por transformar una opereta de Lehar en una comedia dramática, con la suficiente amargura en su sátira. Se procuró, claro, llamar la atención del público sobre lo que en la obra había de espectáculo: el célebre vals de la opereta. Pero lo único que la justifica es la forma en que Stroheim ha realizado su viva disección sobre unos cuantos muñecos. La máscara de Mae Murray se transforma con posible voluntad erótica y hasta logra Stroheim que un actor mediocre como Roy d'Arcy pareciera genial al imitar el tipo, los gestos, la escasa moralidad de los personajes que antes había interpretado el gran director.

Con *La marcha nupcial* (1927) vuelve de nuevo a la Viena de la anteguerra, con sus procesiones, su fasto imperial, su vida palaciega, trazada con los rasgos perversos del lápiz de un George Grosz. Como siempre, es el propio Stroheim, ayudado por Harry Cahn, quien escribe el asunto. Para amortiguar su leyenda de manirroto quiere no salirse esta vez de unos límites discretos. De todas formas, aquí se hace visible su impotencia por ajustarse a las normas del cine en su rango comercial; porque, por su extensión, *La marcha nupcial* tendrá que ser dividida en dos partes—la

segunda lleva por título *Luna de miel*—, y es Sternberg quien, al final, realizará el montaje de la obra.

Como de costumbre, en *La marcha nupcial* y *Luna de miel* están los temas gratos a este gran artista. La sádica confrontación de lo puro a lo abyecto, como en los planos de Fay Wray en medio de la carnicería, en los que contrasta su dulzura femenina con la repugnante exhibición de las reses abiertas en canal y chorreando sangre (ni el genial Eisenstein en *El crucero Potemkin* llegará a tanto). Reconstruye una Naturaleza artificiosa con los almendros en flor, que dan cierto sabor de tarjeta postal, muy acertada por cuanto deforma completamente la realidad (René Clair se valdrá de este



Marcha nupcial. Zasu Pitts, Fay Wray y Von Stroheim.



La reina Kelly. Gloria Swanson.

procedimiento poético en algunas de sus obras); existe además el gusto por la decoración barroca y, naturalmente, el placer de exhibir momentos de gran crueldad. En este aspecto tampoco esta vez se nos evita lo repugnante: es el espectáculo de siempre, en que los mejores sentimientos naufragan por completo. Todas las cosas que en el mundo burgués pasan por respetables son pisoteadas, escarnecidas.

Stroheim no evita ningún detalle para presentar a la sociedad vienesa como una gente sin moral, decadente, enfermiza. Ese mundo que odia y sobre el que ahora descarga su odio con la pasión misma con que diría una blasfemia. Pero lo más grave es que, por extensión, en todas esas lacras involucra a la Humanidad entera.

Por lo demás, la cinta—pese a que Stroheim no ha trabajado tan libremente como otras veces—acusa también una extraña perfección. El ambiente de Viena, el colorido de los uniformes, la belleza de las ceremonias religiosas, los candelabros, cuyas llamas hace oscilar el viento (Sternberg se habrá de inspirar en estas maravillosas escenas), las lucecillas que iluminan los crucifijos y la amalgama de orgías y de cementerios, con las flores de almendros que bordean los caminos, son temas típicos suyos.

La reina Kelly será la última tentativa de este realizador excepcional. Sus diferencias con Gloria Swanson, motivo de comidillas y leyendas, colman la medida. Como si fuese una consigna, ya no se le volverá a dar la oportunidad de dirigir ninguna otra película. La opinión está soliviantada. Sus obras fascinan en el mismo sentido que repelen, y son como un vomitivo que sólo nos muestra cuanto de peor existe en el corazón humano. El gran artista que hay en Stroheim tendrá que limitarse en lo sucesivo a la interpretación.

Todavía tendrán los productores la crueldad de hacerle aparecer en una obra, *La*

última escuadrilla, de George Archimbaud, en la que el personaje, un maniático director de cine, parece querer mostrar la opinión de los magnates del cine respecto a sus extravíos. *Tres caras a Oriente*, ¿*Amigos o rivales?*, *Como tú me deseas*, son algunas de sus interpretaciones de este tiempo: siempre a gran altura.

Después, el viaje a Europa. Aquí tendremos que comprobar la gran suerte que tuvo Stroheim de trabajar en Hollywood. Sólo en América pudo tener la oportunidad de realizar las tres o cuatro cintas excepcionales que le hicieron famoso. En Europa sólo se le ofrecerán interpretaciones. Renoir le da un excelente personaje en esa magnífica película que se llama *La gran ilusión*; su tipo de *Trampas*, de Siodmack, da categoría a un film sin demasiado relieve.

La guerra. Y otra vez a América. A repetir la historia. En efecto, volverá a interpretar aquellos odiosos personajes con que empezó su carrera. Se trata de hacer otra vez propaganda bélica. Y este centroeuropeo vuelve a dirigir sus ataques contra el mismo país que le vió nacer. Será el mariscal Rommel en *Cinco tumbas hacia El Cairo* o una serie de oficiales alemanes capaces de indignar a los públicos americanos hasta enardecerles para la lucha contra el eterno enemigo. Y con esos personajes se cerrará el ciclo artístico de este gran creador.

Pero ya que la Historia parece repetirse y Stroheim ha vuelto de nuevo a los personajes de los viejos films de Griffith, esperemos que América le ofrezca la oportunidad de dirigir un nuevo film. Y que se respete su inevitable orgía de celuloide.

