

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
El gesto definitivo

Autor/es:  
De Lucas, Gonzalo

Citar como:  
De Lucas, G. (1998). El gesto definitivo. La madriguera. (10):64-65.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41695>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



# El gesto definitivo

## El gesto definitivo

Gonzalo de Lucas

### El último

**F.W. Murnau**

*Der Letzte Mann*

Berlín, 1924

Cuentan que Vladimir Nabokov, con una voz que, según los que le trataron, recordaba a la áspera caricia de la lengua de un gato, solía aconsejar a sus alumnos: "¡Acariciad los detalles, los divinos detalles!". Los films de Murnau, en su búsqueda de la imagen precisa, encuentran su última belleza en una determinada tonalidad del cielo, en cierta caída de una sombra, en la disposición de unos pétalos que fueron arrojados al mar, o en un suave desplazamiento de cámara en la noche. Quizá por eso, porque esa manera de filmar en la que en cada plano se descubría una imagen se ha extinguido hoy acaso para siempre, parece inevitable sentir cierta melancolía en la contemplación de *El último*, film rodado por Murnau en 1924, y que contó con la talentosa colaboración del guionista Carl Mayer, el fotógrafo Karl Freund, y los decoradores Robert Herlth y Walter Röhrig. Por el mismo motivo, quizás seamos en la actualidad aún más sensibles al tema que atraviesa toda la espina dorsal de la película: el paso del tiempo.

Vamos a escoger los dos planos que inaguran el film (de una duración respectiva de doce y treinta segundos), y que adquirieron una notable fama por lo novedoso y atrevido de su ejecución técnica. Sendos planos, aunque responden a lo que los alemanes denominaron "cámara desencadenada" para referirse a los movimientos insólitos de la cámara, no nos interesan tanto por su malabarismo técnico<sup>1</sup> como por la manera en que van a constituir, de un modo visual y sintético, una estilización del tiempo.

*El último* cuenta la triste historia de un hombre que envejece: el esforzado y cansado portero del lujoso Hotel Atlantic que, dado que sus espaldas han dejado de permitirle portar los pesados baúles de los clientes, es descendido hasta el puesto de encargado de los lavabos. No habrá, no obstante, tan gran pena para este viejo hombre como la que le provocará tener que despojarse del bello y elegante uniforme, de dorados botones, que otrora tanto prestigio le dio en su popular barrio. Lo que proseguirá será la

sustracción del uniforme en la noche, el posterior descubrimiento por una vecina de la farsa, y la definitiva humillación y caída. Un happy-end mostrará la inesperada riqueza, los tiempos felices, pero eso será ya otra película...

En los planos iniciales asistimos al último día de esplendor del portero. En el primero de ellos la cámara, situada en el interior de un ascensor, desciende hasta llegar a la altura del hall de un lujoso hotel, en el que un vaivén constante de gente trajeada transmite una sensación de bullicio y movimiento. La cámara se coloca detrás de unas rejas que dividen en tres verticales la pantalla. Esta figura geométrica singularizará toda la puesta en escena de la película: "las líneas rectas y verticales dominan en el film dando idea de frialdad en el hotel y rigidez y dureza del personal hacia el portero"<sup>2</sup>. No sólo define ese plano al hotel (el trabajo) como un lugar opresivo, sino que además introduce la división del encuadre en dos o más partes, anticipando la figura del doble y del contrapunto: el lujoso hotel (filmado en su mayor parte en movimiento)/el barrio popular (en el que predomina la estaticidad); la realidad vista de un modo objetivo/la realidad subjetivada por el portero, en la que la cámara buscará equivalentes emocionales, marcando siempre una distancia respecto a la identificación total con el punto de vista interior del personaje (un ejemplo interesante es la borrachera del portero: la cámara se desplaza en movimientos oscilantes en el que parece un plano subjetivo del protagonista ebrio; sin embargo, en un momento determinado el personaje aparece en cuadro y la cámara continúa el movimiento<sup>3</sup>). En esta puesta en abismo tiene especial importancia el uso de la profundidad de campo (acentuada por el trayecto que recorren los figurantes) que permite descubrir, al fondo del encuadre, la puerta giratoria que se va a convertir en el objeto-núcleo de las tensiones dramáticas e ideológicas del film. Esa puerta, que marca el tránsito a la calle, es, en palabras de Vicente Sánchez-Biosca: "un objeto que anuncia por su propio estatuto la bifurcación de dos espacios, un interior y un exterior, al que no accedemos sino a partir de la consciencia de su distinción"<sup>4</sup>. Otro elemento parece pertinente destacar: el movimiento de cámara es, como dijimos, descendente, lo que sirve de preciso equivalen-

te al trayecto de caída que seguirá el portero en su "descenso al infierno". El plano finaliza cuando el botones, tras abrir la portezuela, hace un gesto de reverencia a la cámara. Hay aquí, por tanto, una de las claves de un film que ha sido considerado con frecuencia como "realista" dentro de la filmografía de Murnau, quizá porque abandonaba el uso sistemático de referencias pictóricas que había caracterizado a otras producciones suyas.

En *El último* lo que se establece es un diálogo con el teatro (del que todavía era deudor el "caligarismo") a través de propias referencias a la representación (ya vimos el efecto de aprehensión retardada, que aparecerá en otros momentos del film para cuestionar el punto de vista del relato; y vimos también la importancia de la puesta en abismo). Murnau buscará la negación de la estaticidad de la escenificación teatral, gracias a los movimientos de cámara que recorren el espacio y permiten la construcción de diversos encuadres en un mismo plano. Ese gesto del botones, invitándonos a la escena, motivará el corte de plano: la cámara recorrerá entonces el hall en un vigoroso travelling hasta situarse tras la puerta giratoria cuyo cristal nos muestra la calle: la lluvia, la circulación de los coches, y el viejo portero que, sujetando un paraguas, trajina de un lado para otro. El plano muestra una progresiva desertización de la imagen que concluye con el portero en soledad, en medio de la noche. Si antes decíamos que el plano descendente evocaba la posterior caída del protagonista, el encuadre nos informa ahora del trayecto hacia la soledad que constituirá el avance de la narración (y que culmina cuando el portero es expulsado de casa por su familia). La cámara lo observa desde el interior, en un punto de vista distanciado que tiene una doble lectura: por un lado, insiste en la idea de la cámara (o la narración, si se prefiere) como verdadera protagonista del film; por el otro, nos informa de que el portero es un hombre corriente, un hombre cualquiera entre la multitud. Su mayor heroicidad será robar el uniforme y su mayor victoria una herencia azarosa. Estamos ante una imagen que descubre los posteriores intereses humanistas del cineasta que culminarán en *Tabú*.

Cada gesto se convertirá en algo definitivo, cada gesto sobrelevará el peso de la eternidad. Un hombre anciano en la noche, "sustancia misma del tiempo"<sup>5</sup>, bajo la lluvia ("epifanía de la desgracia del tiempo") mientras contempla el paso de los coches junto a una puerta giratoria "cuyo movimiento se convierte en el torbellino de la vida donde entran y salen los humanos"<sup>6</sup>. Síntesis del desplazamiento que concluye con la "suspensión del gesto"<sup>7</sup> del portero, casi una inmovilidad que, según Rohmer, traducía un "estado de tensión doloroso, no de equilibrio"<sup>8</sup>. Sentimiento que



atraviesa toda la obra cinematográfica de F.W.Murnau: el carácter elegíaco de quien, pese a comprender la fugacidad de las cosas en la sociedad moderna, pretende aprehender un tiempo que se desborda. Al igual que sucede con el portero del Hotel Atlantic que, ya cansado, sabrá mantener la dignidad suficiente y no dejará que el uniforme se le moje bajo la lluvia.

#### Notas

1. Son aconsejables dos libros para conocer la génesis de la "cámara desencadenada": el canónico libro de Lotte H. Eisner (1964): *F.W. Murnau*, París, Ramsay Poche Cinema; y los documentados volúmenes escritos por Luciano Berriatúa (1990) *Los proverbios chinos de F.W.Murnau*, Madrid, Filmoteca Española.
2. Berriatúa, Luciano (1990) *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W.Murnau*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia. (Pág.93)
3. Kracauer señalará que "el actor se convierte en sujeto pasivo de la cámara" en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1985). Barcelona, Paidós Estética.
4. Sánchez-Biosca, Vicente (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-33*. Madrid, Verdoux, 1990. (Pág.163).
5. Durand, Gilbert (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología posterior*. Madrid, Taurus. (Pág.85)
6. Eisner, Lotte H (1955) *La pantalla diabólica*, Buenos Aires, Ediciones Losange. (Pág.77).
7. *Ibid.* not.4
8. Rohmer, Eric. "Vanité que la peinture" *Cahiers du cinema*, nº 3, junio 1951.