

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

¡Luz, más luz! O del Ángel Caído al Ángel Azul

Autor/es:

Escudero, Isabel

Citar como:

Escudero, I. (1997). ¡Luz, más luz! O del Ángel Caído al Ángel Azul. Banda aparte. (8):35-40.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42228>

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:



¡LUZ, MÁS LUZ!

O del Ángel Caído al Ángel Azul.

Isabel Escudero



Foto: Fausto (1926)

Apoco de nacer, el cine entra en la edad de la razón, se hace un niño pensativo. Dado a luz por azares mecánicos se convierte él, bien pronto, en luz y sombra del mundo, en conciencia genesiaca, a la vez en ojo y deslumbramiento. Este viejo anhelo de los hombres, tan ensoñado, pero nacido tardíamente de una Humanidad cansada, viene ya con la herida de la razón y la desdicha; podría decirse, siguiendo su primera infancia, que dada su naturaleza de artilugio mecánico, todavía afecto de primitivas imperfecciones, entre ellas el desajuste cinético en la reproducción fiel del ritmo de la vida, (motivado, sobre todo, por el desacuerdo entre la velocidad de filmación y la cadencia de la mano en su proyección), esa representación algo cómica de la “vida a saltitos” de los primeros cines mudos, los rasgos básicos de su fundamento técnico, lejos de proporcionarle una infancia simple e inocua, convirtiéndolo en un entretenimiento más, lo abocan, por el contrario, bien pronto a lo patético, a la emoción tragicómica, inteligente y descubridora, tanto más cuanto más notable es su competencia para evidenciar ese carácter también profundamente mecánico de los propios hombres; vida gesticulada que desvela despiadadamente la marioneta humana no siempre dispuesta a someterse, a voluntad, a las llamadas facultades superiores del alma. Precisamente

cine alemán entreguerras

ahí, en esa risa patética del cine primordial es donde nacen las lágrimas; en esa mirada se dan, ya al mismo tiempo, las luces y las sombras de un hondo desvelamiento: la “desolación de la quimera”.

Será Chaplin (Charlot) el que mejor cuente la soledad del muñeco, su profunda tragedia, los sueños del corazón y, paradójicamente, ese contar se hace desde una ausencia, la carencia de lo específicamente humano, el instrumento de mayor alcance y soberbia de los hombres: el lenguaje. Otra vez, debido a una imperfección mecánica (no en el momento del rodaje, sino en su reproducción) se ve como de la compensación de una falta surge una eficacia comunicadora que no sólo viene a suplirla sino que la multiplica. El rostro elocuente, mudo de palabras donde los ojos hablan, donde los sonidos se ven, esa desbordante pantomima: en la *exageración del alma*, con la que los personajes se hacen arquetipos, es donde va a florecer a la vez el corazón de lo común y singular. Chaplin resiste a las tentativas del sonoro: un Charlot que habla, un Charlot psicológico e individual, un Charlot “personalizado” sería un Charlot muerto (remitimos a un artículo de Victor Erice: **¿Puedes ver ahora?** en torno a la secuencia final de **Luces de la Ciudad** (*City Lights*, 1930), extraído de una conferencia coloquio en la Residencia de Estudiantes y publicado en *El País* el 13-3-89, donde refiere con acierto y gratitud ese reconocimiento del cinematógrafo).

Por aquel entonces, en esa década de gozne entre lo mudo y lo hablado del cine (aproximadamente entre mediados de los años veinte a mediados de los treinta) se produce en el corazón de Europa una confluencia mágica de titanes del cinematógrafo algunos de los cuales, como Stroheim y Sternberg, realizaron también en América. Por un lado, las postrimerías del cine mudo florecen con su máximo esplendor en un glorioso canto de cisne, y por otra parte, los albores del sonoro aportan toda la cuidada teatralidad y esmero lingüístico que se dimanaba de la sobreactuación arquetípica del mudo. Al mismo tiempo, la pertinencia de las bandas sonoras, músicas y efectos especiales, así como operadores magistrales, producen, todo ello junto, una encrucijada de producciones irrepetible.

El espíritu del Norte —la brumosa saga alemana con sus derivaciones nórdica y austríaca— Murnau, Stroheim, Sjöström, Sternberg, Lang..., llega a la cumbre expresionista. Allá, el cine aparece, más declaradamente que en ninguna otra parte, como cosmovisión: *Weltanschauung*. Domina el encumbramiento filosófico de la época, lejanas ya las luces de la Ilustración, pero todavía bajo los últimos rescoldos del fulgor romántico que había retomado el tenebrismo medieval enfrentándolo a las luces de la razón, y cuya figura más señera de esta viva contradicción había sido Goethe, y sobre todo a través de la figura de su eterno insatisfecho el Dr. Faustus (procedente de la tradición popular medieval) que sigue reapareciendo en múltiples epígonos. ¡Qué mejor y más perfecta alianza que la de ese prelingüístico cine, ciclope privilegiado, conciencia visionaria y genesiaca, donde luces y tinieblas se debaten en feroz contienda con la encarnación del siempre curioso e insatisfecho Fausto! ¡Qué luminoso demiurgo podría encontrar el cine mejor que Fausto!. Y Fausto ¡qué luz más lacerante — a la vez rayo y reflexión— que la que le ofrecía esa naturaleza entrevelada de luces y sombras del cinematógrafo!. Parece como si el cine recogiera y proyectara ese grito desesperado de Goethe muriendo: “¡Luz más luz!”. Muchas son las apariciones universales de Fausto en todas las artes: literatura, teatro, música, danza, pintura, cine... desde **La historia trágica del Dr. Faustus**, de Marlowe en 1588, pasando por el **Fausto primigenio**, **Urfaust**, primer manuscrito Goethiano de 1773, hasta la segunda parte y definitiva del Fausto de 1832 en Tubinga, en el mismo año de la muerte de Goethe, así como sus numerosos epígonos que le relacionan con nuestro **Don Juan** en su conexión diabólica y femenina. Varias son las versiones posteriores del pacto Mefistofélico como la de **Doktor Faustus** de Thomas Mann de 1947, y aún, once años antes, la de su hermano Heinrich Mann con su **Mephisto** (autor éste del libro **El Ángel Azul** de 1929, sobre el que Sternberg va a levantar el mito de Marlene Dietrich, otra figura diabólica femenina emparentada con Eva).

Pero es el **Fausto** (*Faust*, 1926) de Murnau, una mezcla de la leyenda popular alemana y el texto de Goethe, una de las representaciones más privilegiadas del mito, precisamente en razón a su esencia cinematográfica; la lucha primigenia de la luz y las tinieblas en el origen es la misma guerra en los cimientos del mundo que en el corazón humano. Lo que allí acontece, sin duda, responde de modo muy *sustancioso* a los materiales con que se expresa, los propios del cinematógrafo. La materia misma de la contradicción luminosa y oscura del mundo, el propio mecanismo y fundamento de su creación, las luces y sombras del azar y el destino, el sueño de la libertad y la *caída sin fin* se evidencian, como en ningún otro territorio, en esta fulgurante cosmogonía del **Fausto** de Murnau. Lo que acontece afuera acontece en mi propio corazón: el enfrentamiento declarado entre la imposible y anhelada unidad divina y “*el Maligno*” como *legión*, y al medio el Amor como salvación y superación de los contrarios. Pongamos como ejemplo uno de los varios momentos de este desvelamiento: la última mirada de Margarita ya en la hoguera, cuando aparece el viejo Fausto arrepentido y la abraza para morir con ella, ese reconocimiento instantáneo de los ojos de su amor (Amor siempre joven y triunfante), de su amor que lejos de la felicidad le ha condenado a la desgracia y a la muerte, esa transfiguración borradora del tiempo y del mal, la con/pasión más allá de las pasiones, visión más allá de la realidad *que mira la verdad de la mirada*, ésta es la primordial operación poética del cine, que en virtud de su potencia específica —el plano/afecto del rostro—, su halo luminoso, centelleante, que revela esa vida “no psicológica del espíritu”, supera tanto al teatro como a la filosofía.

Murnau, tanto en el sacrificio de Margarita y Fausto, como en el de la Ellen de **Nosferatu** (*Nosferatu, eines Symphonie des Grauens*, 1922) o el de Indre en **Amanecer** (*Sunrise*, 1927), tal como apunta Deleuze en su libro: **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1**, desvela esa intensidad “*ese remontarse del alma hacia la luz, pero que es más bien que ha alcanzado la parte luminosa de sí misma, que tiene tan solo una caída ideal y que, más que abismarse en el mundo, cae sobre él*”. Rostro entregado a la luz indivisible o a la cualidad blanca (*Teoría de los colores* de Goethe). Murnau hace un tratamiento goethiano de la luz según esta teoría y, precisamente, lo aplica al más universal logro del autor: el **Fausto**. Añade Deleuze: “*Lo brillante sale de las sombras, se pasa de la intensificación a la reflexión. Cierta que esta operación también puede ser la del diablo bajo la forma infinitamente melancólica de un demonio que refleja las tinieblas dentro del círculo de llamas en que arde la vida no orgánica de las cosas (el demonio de Wegener, o del Fausto de Murnau)... Pero puede tratarse de una operación divina, cuando el espíritu se refleja en sí bajo la forma de una Gretch (Margarita) salvada por un sacrificio supremo, ectoplasma o fotograma que se consumirá eternamente por sí mismo accediendo a la vida luminosa interior...*”. Pero todo este efecto sublime con frecuencia tiene por detrás una trastienda curiosa e inocente. ¡Cómo se pudo alcanzar ese gesto de felicidad doliente de la Margarita de Murnau en la hoguera salvando con su mirada al hombre que la había condenado! Pues bien, los caminos del cinematógrafo son infinitos y sus trucos también. Conviene al respecto recordar la graciosa anécdota en la que actriz Camila Horn accede al papel de Margarita. Cuando Murnau, un par de años antes, rodaba **Tartufo** (*Tartuff* 1925), la actriz protagonista tenía que probarse unos zapatos en una escena, pero como esta mujer tenía las piernas feas se buscó en un cabaret popular a una bailarina principiante, una chica de diecisiete años, para doblarla. La escena se rodó pero según cuenta Camila Horn todo fue como en la Cenicienta, pero con una salvedad: que los zapatos le venían muy pequeños, pero ella hasta entonces una insignificante extra, no podía perder la oportunidad de hacer de actriz secundaria ya que estaba mejor pagado y entonces disimuló lo mejor que pudo su sufrimiento, pero su gesto de felicidad doliente debió de impresionar a Murnau que no dudó poco después en ofrecerle su Margarita. Curiosa esta paradoja que la casta Margarita sea interpretada por una Marlenita cualquiera. (Por otra parte, Marlene D. siempre soñó con hacer Margarita) (Este fértil secreto y otras mil curiosidades están recoge-

das en la excelente obra: **Los proverbios chinos de F.W.Murnau** de Luciano Berriatua. Filmoteca Española).

Pero volvamos al uso de la luz. En el romántico Sternberg en cambio, recuerda Deleuze, *"la abstracción lírica procede distintamente, aunque no menos goetheanamente que los expresionistas, pero en otro aspecto de la teoría de los colores: la luz ya no tiene que vérselas con las tinieblas, sino con lo transparente y translucido o lo blanco"*. (El libro de Sternberg: **Souvenirs d'un montreur d'ombres**. Recuerdos de un presentador de sombras, o Rarezas en una lavandería china, en el que el cineasta recoge la espléndida fórmula de Goethe: *"entre la transparencia y la opacidad blanca, existe un número infinito de grados de turbiedad (...). Se podría llamar blanco al destello fortuitamente opaco de lo transparente puro"*). (Parte de este libro fue publicada en la revista **Nuestro Cine**, nº58, año 1967, dentro de un dossier abundante sobre Sternberg, en el que figura un texto privilegiado: **La aventura secreta de Sternberg** de Víctor Erice. Y en cuanto al tratamiento pormenorizado de las luces en Murnau remitimos al análisis del centelleo elaborado por Rohmer, en su tesis doctoral: **L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau**.

Para el cine alemán *expresionista* el alma faústica, pues, viene a ser no sólo tema (argumento), sino substancia metafísica: *confesión y método*. Ya Wegener toma antes el arrebato fáustico en su **Golem** (*Der Golem*, 1920) y Rippert saca del **Fausto II** su **Homunculus**. La aparición de lo diabólico no es ya como en Dante un descenso órfico a los infiernos donde el poeta va adentrándose con la luz de su mirada y su palabra en los círculos de abismo, sino, bien al contrario, Luzbel (en el Norte Belcebú o Mefisto) asciende y luce su presencia en los mismos cielos, en lucha con el Ángel Triunfante o Ángel de la Luz, su contienda es constitutiva del mundo; El Príncipe de las Tinieblas de Murnau sale de los abismos y entabla la guerra a plena luz, acosa en el gabinete de estudio al Dr. Faustus, y se esconde agazapado en plena naturaleza, allá en los prados donde duerme lo apacible, donde crecen las Margaritas. Sus apariciones son múltiples, pero más que Ángel Caído es *El Renegado* que se enfrenta a la Unidad de Dios y del Individuo, se cuele por las rendijas del ser. Mefistófeles, por un lado cosmogónico, que pelea en las alturas con el Ángel Triunfante y que cual Peste de la Humanidad cabalga a lomos de los caballos del Apocalipsis, portando al joven Fausto, también anda por los laberintos domésticos haciendo trampas con su aliado: el reloj, símbolo y expresión del pacto diabólico. Es un desordenador de lo doméstico.

El viejo Fausto come de los dos árboles prohibidos: el de la Ciencia del Bien y del Mal y del de la Vida: sabiduría y eterna juventud. El Mefistófeles de Murnau está atento a los deseos de Fausto, pero no aparece sino es reclamado. Es el insatisfecho Fausto el que, al quemar todos los libros de su vana Ciencia, encuentra en un libro ardiendo la página abierta que le invita a solicitar ayuda a su impotencia. Participa este diablo cinematográfico de Murnau de su paradójico carácter de *amigo de los hombres*, dislocador de los planes de Dios, invitador al disfrute transitorio en tanto llega la condena eterna, perfectamente encarnado en el también mítico actor Emil Jannings. Si nos damos cuenta atentamente, Murnau trata de recomponer simpáticamente la figura del demonio como mediador entre los hombres y la omnipotencia divina, aunque en el comienzo de la tragedia en el acontecer de los cielos está obligado a presentar al propio espíritu de las tinieblas atrapando con sus alas y ahogando con su miasma la vida de los pueblos y las gentes (estas escenas corales de la desolación que se deja caer, como un letal vapor de azufre, sobre el pueblo confiado y olvidadizo, derribando en primer lugar al saltimbanqui justo en el instante en que regala el inocente goce común desde la barraca de feria, es sin duda un hito clásico del cinematógrafo; es como si, por lo bajo, se borrara la espectacular sombra de Satanás y, tanto el realizador como los espectadores, supieran que todo ese Mal es obra de Dios, incluido el propio diablo. Es justo hacer aquí un homenaje — aunque sea somero — a esa enorme competencia tragicómica del mítico actor preferido tanto por Murnau como por Sternberg: Emil Jannings, que supo encarnar de manera magistral a dos

personajes tan antagónicos como el Mefisto del **Fausto** y el viejo profesor Unrath de **El ángel azul**. Uno sabe siempre, hace y deshace más allá de lo que está mandado, su soberbia no tiene límites, su campo es lo extralimitado. El otro no sabe más que las lecciones del programa y hace lo que está mandado, su campo es muy limitado, en cuanto le sacan de ahí no calcula y se pierde.

Pasemos, pues, del Ángel Caído a El Ángel Azul. Al profesor Unrath, de vida escasa y medida, se le muere su pajarito (lo único amable de su estrecha existencia)... pero una mañana al despertar de un dulce sueño ¡milagro! oye cantar de nuevo al pajarillo, en otro lugar, allá donde se le ha aparecido un luminoso ángel que le unge de un misterio gozoso. Este misterio de la encarnación, sobre aquel torpe cuerpo masculino, da la vida al viejo profesor Unrath (en alemán "cachivache", "trasto inútil", apodo que le destinan en crueles burlas sus groseros discípulos del Liceo) le viene bajo la figura de una ángela risueña y bonachona reinécita de un cabaret: El Ángel Azul. Lola-Lola una cantante lustrosa y semicubierta de plumitas más que un ángel terrible es la encarnación del inmortal pajarillo. El carácter diabólico, de mujer fatal, que desde ahí toma el mito de Marlene no es por ella misma ni por sus intenciones, es el fantasma de lo femenino fatal inventado por la culpabilidad masculina el que necesita esa derivación mítica. Ella, quizá como la Eva primigenia, tiene que soportar la acusación patriarcal, (quizá subscientemente el pueblo alemán al cantarla posteriormente como Lili Marlene quiere devolverle tardíamente su carácter pre-teológico de Lilith la primera hembra terrenal sin mancha aún de pecado original, anterior a la prohibición, pero fijaros que esta recurrencia colectiva misteriosa se hace desde la culpabilidad duplicada de una guerra mundial y un pueblo maldito). Lola-Lola no tiene ninguna intencionalidad perversa (aunque, como dice la gente, "*de buenas intenciones está alfombrado el infierno*"), ninguna ambición de poder ni de saber, vive despreocupada y atenta a lo inmediato, juega confiada en la punta del huracán. Ella, desde esta competencia específicamente femenina y algo infantil —llamémosle "natural"— es tan sólo la conductora o instrumento de desorden del Cosmos o Mundo. Sin saberlo —ésa es la primera condición del poderío femenino— es la dislocadora del Orden que ya está desde Arriba fijado por la Autoridad para la Eternidad toda, tanto en el Cosmos como en el alma de cada uno. Es ése, quizá (ya lo hemos visto al referirnos a Fausto), el aspecto más amable y "humano" de Mefistófeles: el de dislocador del Mundo y los Planes divinos. Así que esta dislocadora o desordenadora del destino, Lola-Lola, es mediadora o representante del daimon de la desobediencia divina. Es sólo, y nada menos, que la que dice: *no seré yo la esclava del Señor*. A ese supraordenamiento del Mundo desde lo Alto va a oponerle otro ordenamiento desde abajo, en el caso de Lola-Lola un ordenamiento arquetípicamente femenino: contra *Cosmos, cosmética*, en el sentido en que cosmética significa orden o mundo del rostro, arreglo y prevalencia del cuerpo. Recordemos aquel gracioso e inteligente aforismo de Karl Kraus: "*La cosmética es el Cosmos de la mujer*", formulación emitida precisamente en la Viena de la época, años en los que se dan insuperables intentos de entender las abundantes contradicciones humanas y políticas de los hombres, conflictos que no sólo recoge y exalta el joven cinematógrafo, sino que además recrea y extiende como mitos de Masas (Marlene, Margarita, King-Kong, Drácula...).

La fácil tentación de unión y contraposición dual de contrarios es un intento vano en cuanto se ahonda seriamente en estos arquetipos. Todos ellos tienen por debajo aguas movedizas y comunes, de tal suerte que no podemos decir alegremente Lola Lola es el demonio y Margarita es el ángel de bondad. En el caso de Margarita, también ella que aparentemente vuelve a ganar el alma de Fausto para Dios, en cierto modo, al final, viene a hacer con Fausto la misma "buena" operación del diablo: devolverle al viejo la juventud, pero esta vez no por ningún truco temporal, sino por el infinito poder de Amor que siempre es a un tiempo joven y eterno.

Y volviendo al Ángel Azul, Lola no arruina la vida de un hombre porque ese hombre ya es una ruina. No es la caída del hombre a manos de Eva, como se recoge en los textos bíbli-

cos, ni siquiera es la fascinación de lo prohibido como en Adán o en Fausto. El profesor Unrath no tiene conciencia de pecado; para él, que no se entera, Lola es virginal, una dama desprotegida a la que quiere defender del mundo impío con todas las de la ley, que en la realidad social son las bendiciones del orden matrimonial. La inocencia esperpéntica de Unrath es su entrega incondicional al ideal, su ceguera, su falta de cálculo, su fragilidad individual y social, a merced de las sombras y terrores del mundo que le acechan agazapados. Los mascarones y fantasmas del cabaret de Lola —cada uno idea de sí mismo, que parece que saben lo que quieren, excepto el silencioso payaso, premonición ya del destino de Unrath— no son, también, mas que niños perdidos. Hay algo por detrás de esas marionetas, más oscuro y terrible, que mueve los hilos, que avienta la ruina. Por ello, las escenas más sobrecogedoras y desvalidas —con ese inquietante tenebrismo gótico de los cuentos crueles centroeuropeos— son aquellas del caminar desvelado y enceguecido del pobre profesor por las calles de esa ciudad fantasmagórica, (toda ella artificio de plató), tanto cuando acude por primera vez y sin saberlo hacia su faro: el Ángel Azul, como cuando, por última vez, tras su agónico kikiriki de gallo acorralado, huye de allí, por el mismo laberinto de calles, para ir a morir abrazado a su vieja mesa de maestro en aquella abandonada aula escolar donde también tanto había sufrido pero, que ahora, con el bálsamo del recuerdo, se le presenta como cobijo y refugio de aquella perdida y añorada paz.

Es como si en aquel momento (por detrás de ángeles y demonios) se levantara un nuevo ángel: el Angelus Novus de Klee, el Angel de la Historia de Walter Benjamin, que con los ojos muy abiertos y el rostro despavorido, volviera la cabeza y contemplara a sus pies, ruina sobre ruina, de un solo golpe toda la Historia.



Foto: Fausto (1926)