

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El Golem: Wegener, el gran olvidado

Autor/es:

Cuéllar, Carlos A.

Citar como:

Cuéllar, CA. (1997). El Golem: Wegener, el gran olvidado. Banda aparte. (8):17-24.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42244>

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:



# EL GOLEM : WEGENER, EL GRAN OLVIDADO

Carlos A. Cuéllar Alejandro



Foto: El Golem (1920)

**T**anto por su valor precursor del Expresionismo en su primera versión (1914), como por la riqueza temática y estética de su versión definitiva, parece increíble el tratamiento que **El Golem** (P. Wegener, 1920) ha recibido por gran parte de los críticos cinematográficos, investigadores e historiadores del arte. Contribuir a una justa revalorización de este filme repasando algunos de sus aspectos, es el objetivo perseguido por el texto cuya lectura acaban de iniciar.

La transgresión de las leyes de la Naturaleza por parte del hombre y su consecuente castigo; la denuncia de un antisemitismo cada vez más beligerante; la romántica vulnerabilidad de la “bestia” frente a la “bella”, son temas que constituyen, por separado, el germen de muchas obras literarias y cinematográficas y que, unidos, alimentan el mito del Golem’.

En 1920 el realizador, guionista y actor alemán Paul Wegener (1874-1948) interpretó y codirigió, junto a Carl Boese, **El Golem** (*Der Golem. Wie er in die Welt Kam*). No era la primera vez que Wegener trasladaba esta historia a la pantalla, abordada en una primera versión que data de 1914 y fue codirigida por Henrik Galeen. Basada en una vieja leyenda judía que hace referencia a la tradición cabalística de dicha cultura, la historia del filme dispone de sólida base literaria gracias a escritores como Friedrich Hebbel, E.T.A. Hoffmann y a obras como **Isabel de Egipto** del poeta y novelista decimonónico alemán Achim Von Arnim, **Der Golem** (1915) del traductor austriaco y aficionado a las ciencias ocultas Gustav Meyrink, y el poema dramático **Der Goylem**, concebido entre 1917 y 1919 por el escritor hebreo ruso Halper Leivik.

La poca atención que la historiografía suele prestar a Paul Wegener (y de la que no es ajena el prejuicio ideológico, ya que fue un actor apreciado por el régimen nazi) ha provocado un tratamiento superficial de su obra, futilidad historiográfica que también es patente, aunque en menor medida, en el filme objeto de este artículo.

Por una parte, **El Golem** (1920) se inscribe dentro de la primera edad de oro del cine fantástico, que se corresponde con el periodo silente, entre 1895-1927 en el que las cinematografías alemana y norteamericana se erigen como máximas exponentes del género, destacando realizadores como Tod Browning (**The Unholy Three, London after Midnight ...**), Robert Wiene (**Das Kabinett des Dr. Caligari, Orlacs Hände ...**), Fritz Lang (**Metrópolis, Dr. Mabuse der Spieler ...**), F. W. Murnau (**Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Faust ...**) y actores de la talla de Conrad Veidt y Lon Chaney. Por otra, el filme pertenece también al periodo de mayor calidad en el cine alemán: el de entreguerras (1918-1939).

La cantidad de filmes de género fantástico realizados en las tres primeras décadas del siglo, así como su variedad temática, tienen como consecuencia una lógica diversificación en los decorados empleados. Sin embargo, destacan tres estilos artísticos definidos y preponderantes que marcan el grueso de la producción: el Expresionismo, el Neogótico y el Art Déco. **El Golem** hace uso de los dos primeros.

Por Expresionismo se entiende la actitud y sensibilidad estéticas surgidas en la Alemania burguesa de finales del siglo XIX, en la que se mezclan tendencias románticas, simbolistas, abstractas, dadá y surrealistas que empleaban las formas artísticas para expresar las ideas, sentimientos y mundo interior del hombre, en oposición a las teorías impresionistas. Este movimiento se refleja con mayor importancia en la pintura, literatura y teatro principalmente, iniciándose sólo en un estadio experimental en los campos de la arquitectura y la música.

Sin embargo, es el cine la disciplina artística que más ha difundido el Expresionismo por la fértil influencia de este estilo en la producción fílmica, especialmente en los géneros de "cine negro" y "cine fantástico", cuyas temáticas son comunes a las del movimiento expresionista (la muerte, el terror apocalíptico, ideología pacifista frente al mal, etc.). El talante expresionista se ha mostrado en el cine a través de tres elementos configuradores: una interpretación teatral, tendiendo hacia una exageración mímica convencional; la iluminación con fuertes contrastes de claroscuro debido bien al bicromatismo resultante de los decorados y vestuario, bien a la propia iluminación; y la dirección artística, donde se incluyen los decorados, el vestuario y el maquillaje.

Algunas tendencias historiográficas se han inclinado por limitar el Expresionismo cinematográfico a una sola obra: el film **El gabinete del Dr. Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, R. Wiene, 1919). Si, a nivel general, el Expresionismo se caracteriza por la ausencia de coherencia en el grupo de artistas que lo practica y por la carencia de una dirección estética determinada que marque una poética preceptiva reguladora de sus obras (pensemos en las diferencias entre Munch o Grosz, por ejemplo), el cinematógrafo no tendría por qué ser una excepción a este respecto. Como en el resto de disciplinas artísticas afectadas, el Expresionismo en el cine tampoco destaca por la homogeneidad de artistas y estilos. De hecho, considerar el filme de Wiene como el único auténticamente expresionista supone el riesgo historiográfico de caer en la injusticia al infravalorar la variedad de posibilidades expresivas y la riqueza estilística del Expresionismo como corriente artística.

La dirección artística de **El Golem** corrió a cargo del equipo formado por los decoradores Rochus Gliese, Hans Poelzig y Walter Röhrig: Poelzig, que contaba con experiencia teatral previa bajo las órdenes de Max Reinhardt, asumió el papel de director artístico, coordinando la labor del equipo y realizando los bocetos en los que se basó su esposa Marlene para construir las maquetas; amigo personal y asíduo colaborador de Wegener, el cineasta y decorador Rochus Gliese diseñó el vestuario de la película; Walter Röhrig, responsable de la dirección artística de **El Gabinete del Dr. Caligari**, perteneció al grupo vanguardista "Sturm" de Berlín y colaboró como decorador en filmes de directores como F. W. Murnau, Fritz Lang y G.B. Pabst. Además, la supervisión en la ejecución de los decorados corrió a cargo de Kurt Richter.

La primera obra claramente expresionista de la historia del cine es **El Gabinete del Dr. Caligari** cuya influencia, tanto en decorados como en el uso de la iluminación, será decisiva

y permanecerá hasta nuestros días. Para algunos autores, el film de Wiene inicia y concluye a un mismo tiempo la aplicación del Expresionismo en el cine. Se trataría, pues, de la única obra cinematográfica enteramente expresionista. No obstante, este estilo es patente en producciones como **Der Golem** de P. Wegener (1920), **Nosferatu, eine Symphonie des Grauens** de Murnau (1922), **Aelita** de J. Protazanov (1924), **The Old Dark House** de Whale (1932) y en general toda producción policíaca o fantástica realizada en blanco y negro, por su deuda estética con la contrastada iluminación claroscuro de Wiene. En realidad el filme de Wiene inicia el Expresionismo elevándolo a una categoría concreta (el llamado “caligarismo”). El resto de producciones adopta el estilo expresionista en la caracterización de personajes o en la iluminación, pero no en la construcción de decorados, o al menos no en la abstracción de los mismos. De este modo, dentro del expresionismo cinematográfico se darían varios estilos. Si refiriéndonos al filme de Wiene se puede hablar de “caligarismo”, podríamos con el mismo derecho calificar de Expresionismo romántico el de **El Golem** y **Nosferatu**, y de Expresionismo futurista el de **Aelita** (en este filme, el vestuario futurista se corresponde con una arquitectura claramente expresionista por sus líneas geométricas, su volumen simplificado y su valor delator del régimen carente de sentimientos que gobierna al planeta Marte). Por otra parte, **El Golem** de Wegener comparte con el Expresionismo y con el filme de Wiene un idéntico agresivo carácter visionario vaticinador de males sociales y políticos, tal y como señalaremos posteriormente. Por último, otra característica fundamental justificaría la inclusión del filme de Wegener en la estética expresionista nórdica, nos referimos a su recurrencia a lo fantástico y lo sobrenatural como modo de traducir una realidad que los artistas expresionistas alemanes se niegan a adaptar en obras naturalistas o impresionistas.

El caso que nos ocupa, el filme de Wegener, constituye un Expresionismo que reacciona contra la tendencia abstracta del “caligarismo”. Así lo demuestra la atención prestada a los diáfanos exteriores diurnos y la tenue geometrización del espacio. El contraste visual del claroscuro, deudor a partes iguales de la influencia pictórica barroca de Rembrandt y de la teatral contemporánea de Max Reinhardt, se mantiene gracias al empleo lumínico de la fotografía, obra de G. Seeber y del celeberrimo operador y posterior realizador Karl Freund. En las escenas de interior, como en las composiciones de Rembrandt, los personajes parecen exteriorizar su propia luz para iluminar el entorno. La escasez de decorados abstractos es compensada por la presencia de arquitecturas estilizadamente expresionistas, sobre todo en los decorados interiores, como se observa en los deformes arcos apuntados del gabinete del rabino Jehuda, o los hiperdesarrollados goznes de las puertas en la mansión de Löw. El Expresionismo arquitectónico es utilizado de forma moderada en la caracterización del poblado medieval y en el domicilio del rabino Löw. La silueta recortada de la mansión del rabino, la forma de su escalera helicoidal (o “de caracol”, nunca mejor dicho dada su apariencia orgánica) o las inclinadas viviendas populares, son muestras fehacientes del carácter animista de un decorado que busca la expresión, por mediación del ambiente y los objetos, del estado interior de los personajes y los acontecimientos.

El otro estilo empleado en la construcción de los decorados de **El Golem** es el neogótico. Surgido en el siglo XVIII como reinterpretación romántica del arte y la vida medieval, y sistematizado y difundido en el siglo XIX a través de estetas y artistas tan importantes como Viollet le Duc, Pugin, John Ruskin o William Morris, el Neogótico aparece, además, como estilo y actitud estética en la historia del cine, principalmente en las películas históricas pero, como afirma Juan Antonio Ramírez<sup>2</sup>, también se aprecian en su aplicación cinematográfica una tendencia romántica y otra terrorífica. La tipología arquitectónica gótica empleada en los decorados cinematográficos, así como la interpretación del mundo medieval en general, se presentan bastante idealizadas, basándose más en los neomedievalismos del XIX o en las aportaciones personales de los diseñadores contratados por la productora, que en una reproducción fiel de los modelos medievales que nos ha legado la historia.

El “neogótico terrorífico” (prefiero esta denominación a la de “gotico terrorífico” empleada por Ramírez) contará durante el periodo silente con estupendos exponentes en 1923 (**The Hunchback of Notre Dame** de W.Worsley) y 1926 (**The Phantom of the Opera** de R. Julian). En el film de Wegener tiene su aparición principal en la configuración del palacio imperial con longilíneas ventanas ojivales y profusa tracería decorativa.

El cine fantástico tiene una deuda pocas veces reconocida hacia el filme de Wegener. Aunque la novela gótica **Frankenstein o el moderno Prometeo** de Mary Shelley y su primera versión cinematográfica son muy anteriores al rodaje de **El Golem**, éste influyó de forma interesante en las versiones que la productora norteamericana Universal realizara sobre el célebre monstruo de Frankenstein en los años 30 y 40.

Los mecánicos y rígidos movimientos del monstruo (incorporado por Boris Karloff en los mejores filmes de la serie) así como parte de su vestimenta (en concreto el calzado) estuvieron claramente inspirados en la mímica corporal y el vestuario portado por Paul Wegener en su enérgica interpretación del autómatas de arcilla. Otras similitudes entre ambos mitos son: el carácter artificial de la creación (el hombre intenta emular a Dios, de forma más literal en el caso del **Golem** al ser construido con el mismo material con el que fue creado Adán); el poder destructor de la criatura creada, a causa de su extraordinaria fuerza física y su invulnerabilidad al armamento convencional; la sensibilidad oculta de la criatura, capaz de disfrutar de la belleza física y descubrir el sentimiento del amor; el carácter asocial del autómatas en cuanto que, incitadora involuntaria del pánico colectivo, es rechazada violentamente por la sociedad; y, por último, una cita casi literal aunque con una conclusión diferente: en el filme de Wegener, el Golem se aproxima a una niña que le ofrece una fruta, atraído por su dulzura, belleza y candidez, cogiéndola entre sus brazos. En **Doctor Frankenstein (Frankenstein)**, James Whale, 1931) una escena similar acaba, en cambio, con el inocente asesinato de la niña.

Una diferencia fundamental, en cambio, se erige entre ambos mitos: la naturaleza metafísica de la creación del Golem gracias a la magia negra<sup>3</sup> frente al origen científico de la recomposición-reanimación del monstruo por el doctor Victor von Frankenstein.

Las influencias ejercidas por el filme de Wegener pueden rastrearse en otros cineastas alemanes, especialmente en F.W. Murnau, realizador que tomó prestado la hierática y mágica incorporación del autómatas para su vampiro en **Nosferatu (Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens)**, 1922) y la iluminación claroscuro para **Fausto (Faust)**, 1926).

La presencia de planos presuntamente inconexos con la línea argumental, se revelan en realidad como prefiguraciones simbólicas de acontecimientos diegéticos futuros. A diferencia del montaje de atracciones de Eisenstein en el que se asocian planos de forma paralela con sentido comparativo, en Wegener, los planos sueltos inconexos son mostrados antes del acontecimiento al que hacen referencia prefigurando simbólicamente su carácter nefasto. Así ocurre, por ejemplo, en la transición de la escena en la que los judíos rezan para evitar una catástrofe que se materializa inmediatamente después:

Plano 1 : Plano general fijo; el rabino Jehuda dirige en la sinagoga las oraciones de los feligreses judíos; fundido en negro.

Plano 2: Plano general fijo; un gato negro pasea por los tejados del “ghetto”; fundido en negro.

Plano 3: Plano general fijo; silueta de una arquitectura siniestra observada a contraluz y dibujada sobre el espacio exterior nocturno estrellado; fundido en negro.

Plano 4: Plano general fijo del cielo nocturno estrellado.

Plano 5: Primer plano fijo de la colocación del decreto de expulsión de los judíos. Fundido en negro.

Plano 6: Primer plano que se convierte, por un *travelling* hacia atrás, en plano medio; el emperador firma el decreto de expulsión.



Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5



Plano 6



Plano 7

Plano 7: Plano general fijo, en picado, del tratado siendo firmado por la mano del emperador.

En estos planos, el gato negro (símbolo demoniaco, habitualmente asociado a la muerte y la desgracia) y la oscura e inquietante arquitectura prefiguran la decisión imperial de expulsar a la comunidad judía. En estos planos, además, se hace patente la preponderante inmovilidad de la cámara y el uso de fundidos encadenados y fundidos en negro

*cine alemán entreguerras*

que suavizan las transiciones entre los planos y las escenas en ellos reflejados, y que caracterizan el montaje del film.

Como es típico del género, **El Golem** se halla repleto de efectos especiales entre los que destaca la invocación y aparición demoníaca de Astaroth en el laboratorio del alquimista, astrólogo y maestro rabino Löw, donde se utilizaron trucos químicos, eléctricos, mecánicos y sobreimpresiones. El responsable técnico de los efectos especiales, Carl Boese, explicó la aplicación del trucaje en las escenas de mayor efecto:

*"Todo fue rodado con una cámara Debrie (Parvo) corriente. Utilizábamos diafragmas, para obtener fundidos con obturador, fundidos con diafragmas, abertura al iris, así como sobreimpresiones, preparadas y ejecutadas entonces aún en la propia cámara, en el momento del rodaje."*<sup>4</sup>

Pero no todos los trucos exigían una técnica tan complicada. El uso inteligente de la profundidad de campo posibilita el efecto especial del plano-secuencia en el que Löw anima al Golem. En un plano americano fijo que encuadra al rabino, a su ayudante y al muñeco de barro, éste último es substituido hábilmente por el actor que lo interpreta, aprovechando que el personaje de Löw se acerca al objetivo de la cámara mientras coloca la fórmula mágica en el interior del "Shem", ocupando todo el plano e impidiendo la visión del resto de personajes. Cuando Löw regresa a su posición inicial y reanima al Golem, éste no es ya un muñeco, sino el propio Paul Wegener caracterizado para el personaje.

Por otra parte, el filme no carece de elementos cómicos que ayudan a aliviar al espectador de la tensión generada por los elementos dramáticos y terroríficos. La comicidad, en este caso, se concentra principalmente en el atractivo afeminado, cursi y lascivo del conde Floriano y en la inquietante presencia de su oponente, el ayudante del rabino, igualmente enamorado de Miriam y cuya torpeza en la utilización práctica del Golem le hace asumir momentáneamente el papel de "aprendiz de brujo".

Aspecto interesante es la inclusión de una secuencia que revela una voluntad metalingüística. En el palacio imperial, por medio de la magia, el rabino ofrece un espectáculo "cinematográfico" con la corte como espectador. La historia del judío Ahasvero se presenta a los ojos del espectador diegético, como la reflejada en una pantalla a los ojos del público extradiegético. Nunca de forma tan clara el cine ha hecho referencia al cine como espectáculo mágico, literal y metafóricamente:

Plano 8: Plano general fijo; el mago-rabino se dirige a la corte del emperador en la estancia palaciega, situada enfrente.

Plano 9: Plano medio fijo ligeramente contrapicado; el rabino comienza su invocación.

Plano 10: Plano general fijo de la corte frente al rabino, explosión y humareda provocada por la invocación de los espíritus judíos.

Plano 11: Plano medio fijo del rabino.

Plano 12: Plano general fijo de la estancia donde se hallan el rabino y la corte. Al fondo aparecen sobreimpresionados los espíritus invocados, como si de una pantalla cinematográfica se tratara.

Plano 13: Plano general fijo de la aparición. Los espíritus caminan por el desierto.

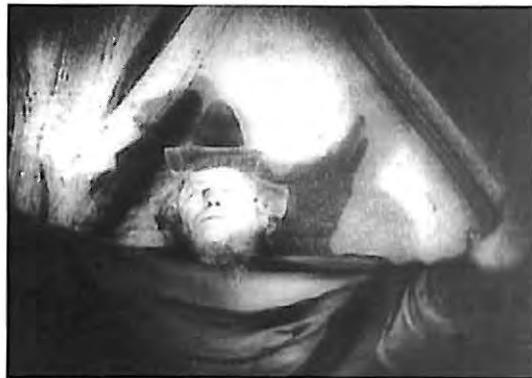
Plano 14: Primer plano fijo del rabino (contracampo) observando la "aparición-proyección".

Plano 15: Plano general fijo de los espíritus aparecidos.

A continuación, y en planos sucesivos, se muestra la reacción del emperador, sus cortesanos, los músicos y la guardia imperial, como receptores del "espectáculo". Curiosamente, esta escena en la que un rabino invoca espíritus que se aparecen a modo de proyección cinematográfica, la identificación "magia-cine", tiene un antecedente literario en la mencionada novela de Gustav Meyrink (1868-1932). En efecto, en **Der Golem** de Meyrink, escrita cinco años antes que la versión filmica de Wegener tratada en este artículo, uno de los personajes ofrece una explicación racional al acto preternatural de la



Plano 8



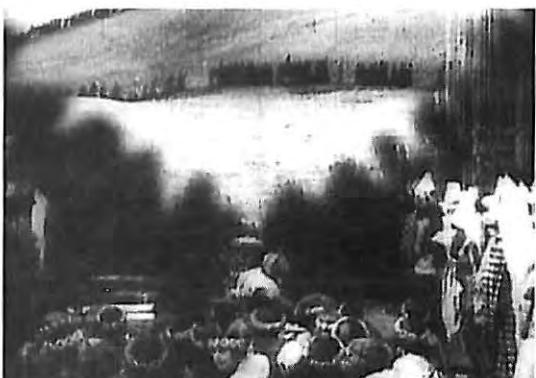
Plano 9



Plano 10



Plano 11



Plano 12



Plano 13



Plano 14



Plano 15

*cine alemán entreguerras*

evocación de espíritus por parte del rabino:

*"Ese mismo rabino habría sido invitado por el emperador a su castillo para evocar los espíritus de los muertos y hacerlos aparecer -interrumpió Prokop-. Especialistas modernos piensan que se sirvió de una linterna mágica."*<sup>5</sup>

Desde un punto de vista temático, **El Golem** presenta como tema convencional la creación de un autómatas por parte de un rabino para proteger a su pueblo y la posterior rebelión de su criatura. Paralelamente se tratan dos temas secundarios: la historia de amor entre Miriam (hija del rabino) y el conde Floriano, en la que se entrometen el Golem y el ayudante de Löw; y la situación político-social de los habitantes del "ghetto" de Praga frente a la amenaza del poder cristiano representado por el emperador. La rebelión del Golem contra el poder de su amo demuestra que su naturaleza no se limita a la del simple siervo autómatas. **El Golem** posee sentimientos, inteligencia y voluntad propia.

Pero el tema intrínseco o contenido del filme es, por una parte, la amenaza latente de la intolerancia racista y el peligro de la pérdida de control por parte del hombre de sus instrumentos de poder; por otra, en la segunda mitad del filme, la historia romántica de un amor imposible (para el conde Floriano y para el Golem). A ello se añaden una serie de temas secundarios expresados mediante oposición de contrarios: Humano/mecánico (el Golem vs. los humanos), bien/mal (recurrencia del rabino a un acto maligno para conseguir un objetivo moralmente bueno: la salvación del pueblo judío) y fealdad física/ fealdad moral (la supuesta monstruosidad e inocencia del Golem frente a la belleza física y maldad moral de algunos personajes humanos, en especial el criado del rabino).

Sobre la denuncia del racismo político, conviene recordar que en 1919 se fundó en Munich el NSDPA (Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores, más conocido como partido Nazi), grupo político de extrema derecha caracterizado, entre otras cosas, por su antisemitismo. Además en 1920, año en que se rodó **El Golem**, el Partido Nazi recogía entre sus principales puntos programáticos la pérdida de ciudadanía de los alemanes judíos. De este modo, Wegener estaría utilizando la enmarcación histórica del filme como parábola que hace referencia a una problemática existente en su época.

Resumiendo, a través de una estética visual que hermana el demoníaco Romanticismo germano y el Expresionismo moderado, Paul Wegener dirigió un filme que se concentraba en un aspecto político que vaticinaba la problemática racista de un futuro próximo, pero que no agotaba todas sus posibilidades en el panfleto propagandístico. El filme consta de dos partes: una política, otra romántica. Y es a la parte romántica a la que más debe la posterior producción cinematográfica del género fantástico. De un problema externo y colectivo (el de la primera parte), se pasa a uno interno, individual (el de la segunda), lo cual, lejos de ser una desviación temática mal afortunada, lejos de limitar su valor ideológico y estético<sup>6</sup>, es una muestra clara de la compleja riqueza de un film que merece una consideración más justa en la Historia del Cine, dada la velada influencia que ha ejercido en algunas de las mejores obras del género fantástico.

#### NOTAS:

(1) Mito que, aparte del film de Wegener, ha generado otras versiones cinematográficas posteriores entre las que destacan **Le Golem** (Julien Duvivier, 1936) y **Golem** (Piort Szulskin, 1979).

(2) Remito al capítulo octavo de su obra **La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro**, Madrid, Hermann Blume, 1986.

(3) El rabino Löw invoca para ello a un espíritu demoníaco, Astaroth que, dicho sea de paso, basa su existencia en una adaptación cristiana de la diosa fenicia de la lascivia Astarté, equivalente a su vez a Istar, diosa de la fertilidad babilónica.

(4) Documento incluido en el apéndice de EISNER, Lotte H., **La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo**, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988, p. 247.

(5) MEYRINK, Gustav, **El Golem**, Madrid, Edicomunicación, S. A., 1995, p. 46.

(6) Como parece querer afirmar Siegfried Kracauer en **De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán**, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.