

# Cine experimental

Título:

El nacimiento de una escuela

Autor/es:

Juan Blasco, Ricardo

Citar como:

Juan Blasco, R. (1946). El nacimiento de una escuela. Cine experimental. (10):162-165.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42739>

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

# EL NACIMIENTO DE UNA ESCUELA

POR

RICARDO JUAN BLASCO

El film vienés—musical y amable—alcanzó su apogeo al llegar el sonido a las pantallas. Ricardo Juan traza con amenidad e interés los antecedentes de este cine, acaso no bien estudiado todavía.

El género vienés no solamente ha sido uno de los más socorridos temas del cine alemán, sino que ha alcanzado una preponderancia indiscutible dentro de él, llegando a disfrutar de la categoría de escuela, con estilo particular y definido. Ya antes del nacimiento del cinematógrafo, el espíritu creador de los vieneses había conseguido una aceptación universal para la más perfecta creación de la cultura local de Viena: la opereta. Los nombres de Lehar, Lanner, Millöcker, von Suppé, Fall, los Strauss, etc., eran habituales para los espectadores del comienzo del siglo. Títulos cual *La viuda alegre*, *El barón gitano*, *El conde de Luxemburgo*, *Gasparone*, *La princesita del dólar*, *El estudiante mendigo*, y tantos otros, esparcían por Europa los compases del tres por cuatro. El vals, esa sutil y mágica creación de la época, arrebatada multitud de corazones, provocando una exaltación sentimental de permanente sonrisa, invitando a la alegría. Viena era un símbolo de dicha fácil e inconsciente para los europeos de entonces.

El invento de los hermanos Lumière ofreció en seguida más amplio cauce para la expansión de tan exquisitos frutos locales, contribuyendo a universalizarlos, al par que ensanchaba la categoría del mito de lo vienés. En pocos años nadie en el mundo entero podía ignorar que Viena era una ciudad alegre, rutilante, apta para el amor, dócil para el extranjero, deliciosamente frívola, eternamente jovial. Merced a este desarrollo y a esta difusión de los caracteres vieneses, que fueron, naturalmente, amoldándose a los gustos de los públicos y a las modas de las épocas, hallando diversidad y originalidad en la aplicación de la fórmula primitiva de la opereta, se instaura la

escuela vienesa de cine. La fluidez en la exposición, el gusto musical, los toques de fina gracia, la aleación de drama y sonrisa, la noble ingenuidad candorosa del asunto, la evocación de lo pretérito, contribuyen poderosamente al éxito y fortuna de este género de películas, que, como ya otras veces he subrayado, son profundamente diferentes y aun contrarias de las que se producen bajo el signo prusiano, mucho más moroso.

## Las tres etapas de la Escuela

Tres son las etapas que ha recorrido el cine vienés en su desarrollo. Un primer escalón en el cual, tímidamente y con reserva, se verifican los primeros ensayos de incorporación del tema. Es en pleno apogeo del cine mudo, y la mudez de la película resulta un serio obstáculo para expresar caracteres temáticos cuya mayor fortuna depende, necesariamente, del concurso musical. Una segunda etapa, a raíz del advenimiento del cine sonoro, en la que ha desaparecido el obstáculo que impedía unir la música a la imagen; pero, aunque vinculadas ambas en la expresión, no se ha hallado el medio más seguro de dotar a esta expresión de toda su eficacia. Etapa transitiva, de nuevos ensayos, de reiteraciones, de difusión. Culmina esta etapa en el instante en que se produce una concentración general de los elementos vieneses en dos películas que servirán de punto de apoyo y base de partida para lo sucesivo: *El Congreso se divierte*, de Erik Charrell, y *Vuelan mis canciones*, de Willi Forst. El siguiente escalón se caracteriza por ser un momento de apogeo y madurez. Willi



"Vuelan mis canciones".

Forst, recogiendo las enseñanzas de sus predecesores, y aprovechando notablemente la lección de Charrell, expresa una fórmula definitiva: "La música es un aliado, y no un servidor, de la expresión." El cine vienés, que atraviesa crisis de importancia, consigue afianzarse, y cuaja notablemente sus frutos, hasta el punto de dar lugar —en nuestros mismos días— a una interesante derivación, que he denominado ya otra vez como "realismo idealista" o "realismo político", fuerte reacción artística contra el espíritu prusiano, y consecuencia dramática de la frivolidad inicial. El heredero directo de la escuela vienés es un género cinematográfico eminente, de mayores ambiciones y resultados que su progenitor, pero de igual sangre.



"Johann Strauss".

#### Tentativas iniciales de adopción del género

Las primeras películas en que se utiliza un asunto semejante al de la opereta, que pueden señalarse como destellos iniciales de la escuela, las interpreta Lillian Harvey. Estas películas son: *Amor y toque de retreta* (*Liebe und trompetenblasen*, 1925); *La casta Susana* (*Die Keusche Susanne*, 1926); *La terrible Lola* (*Die Tolle Lola*, 1926); *La Princesa Trullalla* (*Prinzessin Trullalla*, 1926). Todavía no es propiamente la opereta, ya que los cuadros corales no hallan relieve en la pantalla, faltos de la música que subraye las evoluciones y acomode al espectador en situación semejante a la teatral; pero los asuntos, un tanto picarescos y con intervención a menudo del elemento militar, son muy parecidos. El director de todas estas películas, Richard Eichberg, destaca en ellas la danza de la señorita Harvey, comprendiendo que debe acusar los términos visuales de la acción, ya que no puede disponer de los acústicos. Con ello hace honor a los más puros y propios medios de expresión del cine, si bien su labor no pasa de ofrecer adecuado sostén a los giros danzarines de la actriz. Aun así, en estas películas se ofrece —un poco límidamente— el concepto de la alegría, que es sustantivo del espíritu vienés. Aunque todavía no se menciona a éste como tal espíritu, ni se trata de alusiones directas a las operetas que le han difundido, no cabe duda de que por el tema, y por su ejecución, se insinúa en el espectador idéntica influencia frívola de la que emanaba de las operetas.

Al cine americano, siempre tan atento a cualquier asomo de competencia comercial, no se le oculta qué inmenso poder de seducción de los públicos ofrece el tema vienés. Temeroso de que los realizadores alemanes, que poseen todas las dotes nativas, obtengan el favor popular para sus realizaciones y, por tanto, una preponderancia comercial, el cine americano se apresura a sumarse a la incipiente tenden-

cia. A la producción americana corresponde el primer intento de trasladar a la pantalla, íntegramente, una opereta. Se escoge para ello una de las obras más populares y cuyo argumento se presta a ser desarrollado en imágenes sin requerir un apoyo excesivo de coreografía o de música. *La viuda alegre* (*The Merry Widow*), producción Metro-Goldwyn-Mayer de 1925, dirigida por Eric von Stroheim e interpretada por Mae Murray, John Gilbert y Roy d'Arcy, tiene en su argumento todas las situaciones equívocas propias del vodevil francés—género que encontraremos siempre próximo al vienés—y el ingenuo enredo suficiente para mantener atento al espectador. Ello permitía no necesitar de las escenas que en la opereta se sostenían sobre la partitura. Stroheim realizó este film—que se cita como una de sus mejores creaciones—con su estilo peculiar de vigorosos y acusados contrastes (1).

En 1926, Robert Wiene, el director de *El gabinete del Dr. Caligari*, dirigió *Der Rosenkavalier*, versión cinematográfica de la conocida opereta *El caballero de la rosa*, interpretada por Huguette Duflos y Jacques Catelain. El talento del gran director entraba, sin embargo, en una época de decadencia, y este film, sobre no aportarle nuevo lauro alguno, no pasaba de ser una adaptación literal del género operetesco.

(1) Esta película se ha citado siempre en España como dirigida por Stroheim. Debo advertir que en el "Year Book of Motion Pictures", editado por "The Film Daily", en 1930, aparecen las listas de las películas galardoadas como las diez mejores de cada año, desde 1922. En la lista correspondiente a 1925, figuran: "Gold Rush", de Chaplin; "Unholy Three", de Brown- ing; "Don Q. son of Zorro", de Crisp; "**Merry Widow**", producción M. G. M.; director, William C. de Mille; actores, John Gilbert y Mae Murray; "Last Laugh", de Murnau; "The Freshman", de Newmeyer y Taylor; "Phantom of the Opera", de Julian; "Lost World", de Hoyt; "Big Parade", de Vidor, y "Kiss me again", de Lubitsh. Ignoro a qué obedece que W. de Mille figure como director de "La viuda alegre".

## Feridrich Zelnick y sus seguidores

Pero no obstante, el más rotundo precedente de la escuela, la verdadera tentativa de incorporar por sí mismo el carácter vienés al cine, se debe al director Friedrich Zelnick, en quien se advierte el antecesor evidente de Willi Forst. En el año 1926, y producida por la Pesina en Alemania, aparece una película titulada *An der Schonen blauen Donau*, título que corresponde exactamente al del conocido vals de Strauss *Junto al bello Danubio azul*. El guión lo ha escrito Fanny Carlsen. Los actores son Harry Liedtke y Lya Mara. Es la primera vez que se alude de modo directo al tema vienés, y en que este tema se trata por los cauces que le son peculiares, siendo probablemente la única ocasión en que el cine mudo, con sus reducidos medios, pretende expresar una melodía de modo plástico, exclusivamente visual, gráfico, hallando una equivalencia entre la imagen y la música. Zelnick, con indiscutible inteligencia y un sentido muy acusado de los valores poéticos de la imagen, resuelve, en un momento determinado de la película, que es independiente del curso del argumento, la ecuación música-imagen. Varias fotografías impresionadas en las márgenes del Danubio, y que reproducen exclusivamente paisajes, son dispuestas en un montaje personal y bastante sugeridor, al que Zelnick intenta trasladar el ritmo del vals. Sustituye de este modo la representación musical por una gráfica, sugiriendo su sensación al espectador solamente por sensa-

"Guerra de vales".



ciones ópticas, que son el lenguaje natural del cine. Así llega a ingresar en la cinematografía el espíritu vienés, que el mismo año tiene otro excelente exponente en *El sueño de un vals (Ein Walzertraum)*, dirección de Ludwig Berger, interpretado por Xenia Desni, Mady Christians y Willy Fritsch, siguiendo la opereta de Strauss, de igual título.

Al año siguiente, la experiencia de Zelnick rinde su fruto. Arthur Robison, nacido en Chicago en 1888, pero de nacionalidad alemana, que había estudiado en Munich, y que consagrado al cine mereció renombre por la dirección de *Sombras (Schatten, 1922)* —una de las pocas películas mudas sin letreros—, dirigió en 1927 una nueva película vienesa: *El último vals (Der letzte Walzer)*, cuyo protagonista fué Willy Fritsch, quien más tarde y repetidamente intervendría en películas de igual género, y estaba entonces en los comienzos de su carrera. La película, una de las mejores de su realizador, aprovechaba en buena parte los ensayos de Zelnick, y aunque no alcanzara idéntica calidad, ponía al descubierto las posibilidades que la naciente escuela encontraba para su desarrollo (1). Alentado por el éxito de *Junto al bello Danubio azul*, también Friedrich Zelnick repitió sus experiencias en 1929, en otras dos películas de semejante cariz: *El bailarín bohemio*, cuyo asunto escribió él, y que interpretaron Lya Mara y Harry Liedtke, y *Viena danzarina*, guión de F. Carlsen y Willy Haas, interpretada por Ben Lyon y Lya Mara. La casa Pathé, en 1928, adquirió un guión de Harry Carr, que fué realizado con el título *El Danubio azul (The Blue Danube)* e interpretado por Nils Asther, incorporándose, con título tan curiosamente igual al de la película de Zelnick, a la corriente de adaptaciones vienesas. Este film lo dirigió Paul Sloane.

El criterio que había presidido la realización de la primera película vienesa, perduraba en sus sucesoras. Se habían señalado las normas primeras del género. La escuela había nacido. Pronto se extendió el gusto por esta clase de películas, y su aceptación fué cada vez mayor. La competencia comercial lanzaría título tras título. Mientras perdura el cine mudo, la costumbre es producir películas referidas a una música o autor conocidos. Esto permite a los violines del primitivo salón cinematográfico acompañar ocasionalmente la proyección, ejecutando la partitura o fantaseando sobre ella, a discreción, en los momentos que se juzguen más adecuados. Es una forma socorrida y fácil de evitar el penoso silencio de la pantalla en las escenas de ambiente musical.

### Por qué lo húngaro se incluye en esta escuela

Se produce en esta época un apareamiento que veremos después con harta frecuencia en las manifes-

(1) A Robison pertenece "El misterioso Dr. Carpis", de 1936, guión de Hans Hyser y A. Robison, escenario de Herman Warm y Karl Haacker, música de Theo Mackeben, interpretación de Adolf Wohlbruck y Dorothea Wieck; excelente película, que, recogiendo la mejor tradición del cine germano, constituye un claro precedente del "realismo idealista".

taciones de la escuela. Hans Schwarz realiza para la Ufa, en 1929, *Rapsodia húngara (Hungarian Rhapsody)*, sobre guión de Hans Szekeley y Fred Mayo y con los actores Lil Dagover, Willy Fritsch y Dita Parlo como protagonistas. Austria y Hungría confluyen en el cine con iguales resultados expresivos. Esta conjunción perdurará mientras la escuela subsista. Si bien lo húngaro en su autóctona acepción se diferencia radicalmente de lo vienés originario, las deformaciones usuales en el cine no permiten que la diferencia tenga relieve tan acusado. Además, es indudable que, a consecuencia de la unidad política que significó el Imperio austro-húngaro, las relaciones entre ambos países han comunicado características espirituales y culturales ya símiles en principio, y contribuido a hacer comunes algunos otros rasgos particulares. Ello permite que el injerto entre ambos caracteres se lleve a efecto sin demasiada distorsión o violencia. Pero las películas de ambiente magiar serán satélites de las vienesas, y a éstas corresponderá en última instancia la definición, determinación y caracterización de la escuela. No tanto por un mayor poderío cultural y más abundante solera espiritual en Viena, sino porque factores de índole económica permiten a Austria el establecimiento de una firme industria cinematográfica íntimamente relacionada con la germana, en tanto que Hungría, país de escasos recursos industriales, no logra instalar industria de cine estable. Por ello el cine de carácter húngaro—sea o no producido por húngaros—no pasará de ser hijuela del vienés, al menos en el aspecto que nos ocupa.

Las películas más conseguidas de este período final del cine mudo, en la escuela objeto del artículo, son dos biografías cinematográficas. Conrad Wiene, hermano del autor de *El gabinete del Dr. Caligari*, Robert, dirigió en 1929, para la Fox-Felson, empresa de coproducción germano-yanqui, *Strauss, el Rey del Vals (Strauss, del Walzer Koenig)*, para la cual escribió el guión Robert Wiene, constituyendo esta película, que interpretaron Alfred Abel, Lillian Ellis y Ferdinand Bonn, el más antiguo tributo de la escuela vienesa a uno de los más típicos representantes de la cultura local de Viena. Abundando en estas tentativas de exponer vidas de músicos en la pantalla, y procurando alejarse de todo contubernio comercial, el cine vienés, aunque todavía precario, prueba después otro de los senderos en que posteriormente seguiría expresándose, y lo hace apartándose de la característica frivolidad de sus temas iniciales para tratar tema de mayor hondura. La Cine-Allianz austríaca produce en 1929, y el Doctor Hans Otto dirige, la *Vida de Beethoven (Das Leben von Beethoven)*, para la cual Robert West escribe el guión, y con el concurso de los actores Fritz Korner, Lillian Gray y Ernst Baumeister. Puede considerarse como una de las primitivas tentativas vienesas de, con su depurado gusto musical, abordar la realización de temas de música "seria".

Muchas de las películas de esta época quedan sin cita por su escasa importancia, deseando evitar prolijidad de datos—por demás forzosos en este género



"Cuando me siento feliz".

de artículos—al lector. Algunas fueron, aunque mudas, programadas también en versión sincronizada.

Porque el cine mudo está tocando a su fin. Los hermanos Warner han mostrado los resultados de sus experiencias en 1926, con el *Don Juan*, de Alan Crossland, y la industria se conmociona. Pero en el corto espacio último del cine mudo, el género vienés ha ido perfilando sus caracteres. No puede, en justicia, hablarse todavía de la existencia de una escuela con derroteros definidos, sino más bien de una tendencia que evoluciona para serlo. Aunque con balbuciente torpeza, e incluso con inconsciencia de los alcances de su labor, pero también con notables aciertos, Eichberg, Schwarz, Berger, Otto, los Wiene, Robison, y, sobre todo, Zelnick, han procedido a la apertura de las sendas por donde transcurrirá el cine vienés. Cabe a Zelnick el haber determinado de modo sencillo la fórmula más definitiva que para la expresión de lo vienés se obtuvo en la época del cine mudo, y haberla puesto en práctica con resultado positivo: la imagen cinematográfica puede explicar una sensación musical, reflejarla y reproducirla por sí misma, sin otros medios que los que como imagen plástica animada le son propios, siempre que se la trate de modo musical y se la anime con arreglo al ritmo peculiar de la música. Ha empezado a desarrollarse la escuela vienesa. Unos pocos años más y Willi Forst resumirá todas las experiencias con la propia en una fórmula definitiva del sonoro cine vienés, equiparable a la de Zelnick.