



Universidad de Valladolid

Correspondencias: Ecos del movimiento simbolista en los orígenes del cine europeo (1900-1930)



Rodrigo Roig Herrero

Tutora: María José Martínez Ruiz

Curso académico 2014/2015

ÍNDICE

Introducción.....	3
El simbolismo: ¿Un estilo?.....	5
La gran diáspora.....	7
<i>Cielo e Infierno</i>	8
El símbolo.....	10
El simbolismo: concepto y límites.....	14
¿Una vanguardia simbolista en los Primeros treinta años del cine europeo?.....	17
Condiciones de un nuevo cine.....	18
Salomé y su doble.....	21
El camino a la abstracción.....	24
Un viaje por la historia del cine.....	27
El cine de la Nordisk: el simbolismo de la naturaleza.....	27
El cine alemán de entreguerras.....	33
Expresionismo o caligarismo.....	33
El teatro de Max Reinhardt.....	38
La pintura en movimiento: Friedrich Wilhelm Murnau.....	39
Fritz Lang: Arquitectura en el cine.....	42
El colosalismo italiano: Un breve acercamiento a Cabiria.....	46
Conclusión: Alcance real del movimiento simbolista.....	47
Anexo documental.....	50
Anexo fotográfico.....	69
Bibliografía.....	78
Fuentes documentales.....	80



La muerte a lo largo de los tiempos, magnífico plano del film *La muerte cansada*, dirigida por Fritz Lang en 1921.

Con el viento malo

Que me lleva

Aquí, allá,

Semejante a la hora muerta.

Paul Verlaine, Canción de Otoño, 1856.

INTRODUCCIÓN

El simbolismo como estilo artístico ha suscitado disparidad de opiniones. Convivió en paralelo con movimientos más conocidos (y posiblemente más influyentes) de la historia del arte, como el romanticismo, el impresionismo, incluso se desarrolló en el siglo XX, junto con las vanguardias. Este “arte marginal”, por así llamarlo, dentro de la historia del arte, convivió con dos de las grandes artes que tuvieron lugar en 1839 y 1895, que no habían nacido con tal fin, pero que pronto se impregnaron de las corrientes culturales de sus respectivos tiempos: Fotografía y Cine respectivamente. Es en este punto donde comienza el estudio de nuestro trabajo. El interés del simbolismo por las pasiones decadentes, los monstruos, el pecado o figuras fatales... Son conocidas por nosotros gracias al cine.

En buena medida, y aun partiendo del realismo que es intrínseco al invento cinematográfico, se empezaron a preguntar por el encontrar el símbolo a través de la metáfora visual. Es ahí donde me interesa centrar el estudio, puesto que tratar de identificar de manera pictoricista una serie de cuadros simbolistas en las películas sería una tarea que rozaría lo imposible, y además, depende del bagaje cultural del creador del film.

Nuestro objetivo será tratar de identificar unas características comunes dentro del heterogéneo grupo simbolista en sus diferentes corrientes (pintura, poesía, teatro, grabado... incluso en el pictorialismo fotográfico) y tratar de traducirlas a películas concretas o escuelas. Trataremos de reflejar la posible influencia dentro de los primeros experimentos cinematográfico-artísticos, y delimitar el alcance del llamado estilo de *Fin du siècle* en todos estos experimentos narrativos, concretando aquellos autores que participan del movimiento.

La idea para este trabajo surgió de una de las charlas que se impartieron durante el curso de Historia y Estética de la cinematografía en la Cátedra de Cine de Valladolid. Fue Jesús Palacios quien hizo una breve pero intensa aproximación al tema. Si bien la influencia del simbolismo ha sido afirmada por numerosos estudiosos del cine, nunca ha sido tajantemente defendida ni rechazada por ninguno, a diferencia de lo que ocurre cuando se compara el cine de un determinado momento con el resto de las artes. El objetivo de este trabajo no pretende ser el colofón en cuanto a la cuestión que estamos tratando, pero sí un intento de acercar posturas, esclarecer esta cuestión, y en la medida de lo posible, presentar mi opinión tanto en cuanto al alcance del movimiento simbolista durante los primeros treinta años de la Historia del Cine.

El trabajo se ha desarrollado teniendo en cuenta una serie de fases que tienen como objetivo final considerar el peso de la creación normalmente calificada como simbolista durante el cine mudo europeo. La primera de estas fases ha consistido en acercarnos a todas aquellas ponencias intelectuales que discutían sobre el tema, mediante una revisión bibliográfica de los textos que se han considerado canónicos para el estudio del tema. Tal es el caso, por ejemplo, de *El movimiento Simbolista*, escrito Por Anna Balakian¹, en el caso de la literatura, o *Simbolismo y Art Nouveau* de Alastair Mackintosh² para la pintura y artes plásticas. También nos hemos servido de publicaciones eminentemente gráficas para conocer en mayor profundidad las producciones de estos artistas, así como obras concretas. Este es el caso *El Simbolismo*, publicado por la editorial Taschen en 2006³.

La segunda fase ha consistido en un visionado directo de los films que nos interesan, en este caso aquellos que pueden mantener una estrecha relación con el movimiento que tratamos en el ensayo. La selección de descarte ha sido complicada, puesto que son muchos los films que no han sido introducidos en el trabajo, pero hemos reducido el número a las consideradas más llamativas para este estilo, aun dejando de lado la Primera Vanguardia Francesa. Eso nos ha llevado a un repaso por las escuelas más reconocidas dentro de la historiografía: danesa y alemana, con algún aislado ejemplo en Francia y en Italia.

Junto a esto, cabe destacar también qué presupuestos estéticos comparten, a priori, aquellos artistas que se adscriben al manifiesto simbolista, dado que la consideramos el sustento teórico necesario bajo el cual pueden aparecer semejanzas, no solo de índole formal, sino también estéticas. Por ello, es hemos considerado importante atender cuáles son los valores comunes al pintor y al poeta, que el autor cinematográfico estimula a través de la pantalla. En este aspecto, también se hacía necesario la lectura de todos aquellos documentos que reflexionen sobre la estética y teoría del cine, comparando los elementos comunes a ambas reflexiones. En este caso, es interesante el libro *Sombras de Weimar*, de Vicente Sánchez-Biosca⁴, y *Los proverbios chinos de Murnau*, de Luciano Berriatúa⁵.

Con toda esta información, nuestro fin ha sido establecer una relación entre numerosas obras pictóricas simbolistas con las películas que nos hemos propuesto “diseccionar”. Sin embargo, también hemos estudiado los escritos literarios de la época, tratando de desvelar los entresijos existentes entre unos y otros, realizando una síntesis y evaluación del alcance real del movimiento simbolista en los primeros treinta años de actividad cinematográfica en el Viejo continente.

¹ BALAKIAN, A., *El movimiento Simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

² MACKINTOSH, A., *Simbolismo y Art Nouveau*, Barcelona, Labor, 1977.

³ GIBSON, M., *El simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006.

⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*, Verdoux, Madrid, 1990.

⁵ BERRIATÚA, L., *Los proverbios chinos de F.W Murnau vol.I*, Madrid, ICAA, 1990.

EL SIMBOLISMO: ¿UN ESTILO?

Debido a la heterogeneidad que subyace debajo de un movimiento tan personal como es el Simbolismo, es complicado establecer verdades que podemos considerar científicas aplicadas no tanto a los artistas simbolistas como al estilo en sí. Como dice Anna Balakian en su libro *El movimiento simbolista*⁶: “Es complicado establecer unicidad dentro del movimiento, puesto que desde el primer momento tuvo múltiples facetas”. Baudelaire escribe su archiconocido *Las flores del Mal* en 1857. Conocía la obra de Delacroix, al que admiraba. Por otro lado, Klimt comenzaba a pintar, en torno a 1870, en Viena. James Ensor, en Bélgica, llevaba a cabo su particular obra durante 1900 y 1920, que muchos críticos han calificado como simbolista. Todos ellos han sido considerados simbolistas, pero ¿Podemos hablar de un estilo o más bien de una actitud? Está claro que el factor temporal es bastante variable, y el movimiento se desarrolla de manera paralela a otros estilos.

Hay dos puntos comunes a todo artista simbolista: La ruptura de los cánones establecidos (a colación de esta afirmación, cabe destacar otra de Kenneth Cornell⁷: “La resolución de no aceptar un modelo era más fuerte que el deseo de crear una fórmula”). El segundo punto es la autoafirmación del artista como ser creador. Ambas dos, unidas, nos dan a entender que el artista simbolista tiene que oponerse a lo anterior, y además, seguir sus únicos dictados, por lo que afirmar una dirección unívoca es imposible.

Por lo pronto empecemos a explicar los datos que tenemos como ciertos. *Symbolisme* como término aparece por primera vez el 18 de septiembre de 1886 de la mano de Ioánnis A. Papadiamantópoulos, más conocido como Jean Moréas, escribiendo dicho término en el Manifiesto Simbolista, dentro del prestigioso Periódico *Le figaro*⁸:

Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales. (...) Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo: limpios vocablos, el período que se apuntala alternando con el período de los desfallecimientos ondulantes, los pleonasmos significativos, las misteriosas elipses, el anacoluto en suspenso, tropo audaz y multiforme.

⁶ BALAKIAN, A., ob. cit., p.15.

⁷ CORNELL, K., *The symbolist movement*, New Haven, University of Yale, 1951, p. 25.

⁸ MORÉAS, J., “Manifiesto Simbolista”, *Le Figaro*, París, 18 de septiembre de 1886.

Sin embargo, el simbolismo ya había aparecido antes, quizás no teorizado, pero latente en las plumas y los pinceles de los artistas. Gustav Moreau pintaba en 1876 *Hércules y la Hidra de Lerna*⁹, a caballo entre el romanticismo y el simbolismo. Hemos comentado antes acerca de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire. ¡Parece que la producción simbolista prácticamente acaba en el momento de hacer el manifiesto! Al contrario que en otras corrientes artísticas, donde el discurso primigenio de las mismas ha marcado la tendencia a seguir por los artistas, este manifiesto recoge todas las tendencias que Jean Moréas consideraba simbolistas. Por otro lado, también nos da una serie de claves que, aunque pensadas para la literatura, también sirven para el resto de las artes.

En mi opinión, el principal punto a tratar sobre la estética simbolista que la independiza del romanticismo y de cualquier otro estilo es su preocupación por el símbolo. Dicho así, parece una redundancia, puesto que el propio nombre ya engloba el amplio concepto. Moréas indica, como hemos señalado antes¹⁰:

El carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales.

Es de significativa importancia dar a entender este hecho, pues altera el concepto que se ha tenido del arte prácticamente desde la antigüedad, es decir, el concepto de mimesis. Se refuerza el símbolo como concepto sobre el que se asienta la creación artística. Se trata de, mediante el arte, hacer eco de una Idea primordial. Por ello, algunas manifestaciones pictóricas de estos artífices se acercan en gran medida a las creaciones artísticas anteriores al Renacimiento, que se habían servido del símbolo como representación de la realidad (El gran ejemplo es Dante Gabriel Rossetti en particular y los prerrafaelitas en general). Por otro lado, es necesario atender a razones históricas, en cuyo contexto se desarrollará el arte simbolista. ¿Por qué, frente a la tendencia realista o al subjetivismo perceptivo del impresionismo, se desarrolla esta corriente paralela, que parece no tener continuidad en la Historia del Arte? Esa será la cuestión a la que trataremos de dar respuesta en este apartado. Una vez contestada, intentaremos averiguar si existe o no una “Vanguardia simbolista” dentro de los primeros experimentos cinematográficos-artísticos.

⁹ Véase anexo fotográfico nº1.

¹⁰ MORÉAS, J., ob. cit., p. 1.

Hemos explicado que el recelo de toda la cultura anterior es prácticamente el único nexo común entre los distintos artistas simbolistas. Sin embargo, si solo atendemos a esa premisa, entenderíamos que hubiera un número limitado de artistas que se decantaran por esta corriente. Sin embargo, el número de personajes cuya obra puede considerarse simbolista es enorme (sobre todo en literatura, donde existe un estudio más extenso), y muchos de ellos no han pasado a un primer nivel. Junto a esto, mientras que la representación formal es casi tan diversa como el número de practicantes del simbolismo, los temas que representan son similares, incluso el objetivo final, en el fondo, es el mismo.

¿Qué tienen en común los artistas, más allá de una crítica reiterativa de los principios académicos, que además se habían roto con Delacroix o Victor Hugo? Hay dos factores a tener en cuenta: por un lado, el contexto histórico, y por otro, el sustento estético y filosófico que sobre el que se desarrolla la obra simbolista.

La gran diáspora

El nombre de este apartado debe su razón de ser a dos aspectos: La gran diáspora es el primer capítulo del libro de Michael Gibson *El simbolismo*¹¹. En segundo lugar, *La gran diáspora* es una obra del pintor Henry de Groux¹², que a su vez da nombre al apartado antes comentado. No se trata de una obra de grandes dimensiones, pero contiene muchos de los elementos que habían llevado a un cambio en Europa tras la segunda revolución industrial. Se compone de un grupo de figuras, que en procesión marchan hacia el fondo. En el centro, un gran crucifijo roto. No me interesa tanto señalar ciertas características formales de la obra puesto que, como hemos señalado, el simbolismo ofrece un sinnúmero de posibilidades a la hora de ser representado. Lo más llamativo es, sin lugar a dudas, el crucifijo roto que se encuentra en el centro de la composición.

De aquí se pueden extraer varias lecturas. La primera, que se trata de una verdad que se esboza a través del símbolo, que se estructura en medio de una realidad onírica. El simbolismo se percata como tal a través de un icono, sobre el que se varía el significado (la cruz es el paradigma del cristianismo). Se trata por tanto, de un cuadro que podríamos tachar de herejía, anticristiano, etc... pero la realidad es muy distinta. La pintura ofrece la visión del artista de su tiempo, que se sintetiza en la pérdida de valores que el nuevo mundo estaba experimentando.

Es precisamente en los países católicos que están viviendo de forma intensa la segunda revolución industrial donde aparece el simbolismo. Sin el desarrollo de la filosofía empirista y positivista a raíz de la revolución industrial, no habría nacido, probablemente, el simbolismo, no como yuxtapuesto a las mismas, sino como contraposición a un mundo donde lo que no puede ser comprobado científicamente no obtiene la categoría de verdad.

¹¹ GIBSON, M., ob. cit., 2006.

¹² Véase anexo fotográfico nº2.

En la mayoría de estos artistas, no es la religión tanto lo que les preocupa, sino más bien el mundo estético, *l'art pour l'art*, por así decirlo. Sin duda, no participaron del entusiasmo posterior de las primeras vanguardias por el mundo moderno, más bien se anclan en una concepción estética que tiene más que ver con el mundo medieval, una mirada ingenua sobre “el buen salvaje”, es decir, aquellas sociedades donde no existe lo industrial que ellos mismos veían en sus tierras natales. Incluso se aplican concepciones orientales al tema clásico, como *Júpiter y Semele*, de Gustav Moreau¹³. Veían que la cultura clásica, guiada por la razón, les llevaba a un mundo técnico, alejado de lo supraterrrenal. Conquistar de nuevo ese mundo irracional es el objetivo del artista simbolista.

Las sucesivas revoluciones industriales, que se dieron muy rápido durante el siglo XIX, cambiaron de forma drástica la concepción del arte, y de la vida en general. El cientifismo llevará al subjetivismo perceptivo del impresionismo. La crítica social estará presente en los grandes artistas realistas. El retorno al “Mundo ideal” (entendiendo “idea” como lo inaprensible) sería la tarea del simbolismo. Lo irracional del hombre, que había destacado el romanticismo, sería el punto de partida.

Cielo e Infierno

¿Tenemos que entender el Simbolismo, en su base irracional, como una proyección del romanticismo? Efectivamente, el Romanticismo se caracteriza precisamente por la irracionalidad dentro de la creación artística, y comienzan a obviarse varias normas para la representación, o para la escritura poética. Esto lo vemos en el simbolismo también. La diferencia viene dada por la manera de entender la Idea, es decir el símbolo. Mientras que lo irracional para el romántico era la evocación (más que la representación) del sentimiento, de lo desconocido... El simbolista entra dentro de la representación de aquellos conceptos metafísicos que el hombre no puede explicar de manera científica.

Ana Balkian explica en el libro antes citado¹⁴ las diferencias entre estos movimientos: “(...) El romántico aspiraba al infinito, el simbolista creía que podía descubrirlo y el surrealista pensaba que podía crearlo(...) En efecto, el simbolismo debería ser entendido como una simple continuación del romanticismo si no resultara que su expresión “correspondencia” es diferente del que tenía el romanticismo”.

Retomando lo que comentábamos antes del ejemplo, tenemos que definir el concepto de “Correspondencia”. En efecto, estamos hablando de una aplicación práctica de las teorías de Emanuel Swedenborg (1688-1772) a la creación artística (todo lo práctico que puede resultar una filosofía tan ampliamente metafísica como la de Swedenborg). Swedenborg partía, como un neoplatónico, de la existencia de dos mundos: Este y Aquel. Aquel es superior a este, pero ambos son creaciones de la Divinidad.

¹³ Véase anexo fotográfico nº3.

¹⁴ BALAKIAN, A., ob. cit., p. 30.

Dentro de esta jerarquía metafísica, los objetos sensibles parten del mundo espiritual. Su parte sensible sería descubierta (o entendida) por los sentidos y la razón, pero también el ser humano posee una capacidad para entender lo material a través de la espiritualidad que desprende, producto de su correspondencia con el otro mundo. Lo explica en *Cielo e Infierno*¹⁵:

(...) Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la Palabra en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la Palabra hay un sentido literal y otro espiritual. El sentido literal insiste en las cosas tal como están en el mundo, mientras que el sentido espiritual insiste en ellas tal como están en el cielo; y como la unión del cielo con el mundo se realiza mediante correspondencias, nos fue dada una Palabra en que todas las cosas, hasta su más mínimo detalle tienen su correspondencia.

El romántico no presta especial interés a los símbolos, o al menos, no en el sentido swedenborgiano del término. El romanticismo es el estilo que permitió al artista libertad en el campo formal y en el temático. Pretende ser sentimiento ante situaciones tanto personales como colectivas, en un momento o tiempos determinados. El simbolismo quiere crear un lenguaje a partir de aquello que es igual para todos los hombres, y que no tiene lugar durante el periodo romántico: No existe un límite nacional, geográfico, ni tan siquiera personal. Como dice Balakian: “(...) Su preocupación mayor (del Simbolismo) fue el problema no nacional, no temporal, no geográfico, no sectario de la condición humana: la confrontación de la mortalidad humana con la fuerza de supervivencia que se deriva de la conservación de la sensibilidad humana en las formas artísticas”¹⁶. El romántico aún depende de la alegoría (significante y significado dependen el uno del otro para que cobren sentido), para el simbolista, significado y significante mantienen una relación que existe únicamente por el medio artístico, convirtiendo a la obra de arte en un lenguaje nuevo.

Un ejemplo: Cualquier obra de Delacroix que comprende un gusto oriental, como la embajada de *Moulay Ab-der-Rahman, sultán de Marruecos*¹⁷, nos hace entender el gusto del pintor por los lugares exótico. Nos evoca ese lugar, no resulta inaprensible, es más bien un sentimiento, que tan rápido como llega se puede ir.

¹⁵ SWEDENBORG, E., *Cielo e Infierno*, Nueva York, 1911, pp. 49-50.

¹⁶ BALAKIAN, A., ob. cit., p. 21.

¹⁷ Véase anexo fotográfico nº4.

Un cuadro situado en Oriente Medio de un simbolista, hace eco de lo irracional, y lo eleva a símbolo, en su vertiente más misteriosa e inaprensible. No es un sentimiento esbozado a través del color y del movimiento, sino una composición donde lo representado tiene más de significado que de significantes. Las diferencias entre este cuadro de Delacroix y *El desafío (El ídolo negro)* de Frantisek Kupka¹⁸ son más que evidentes: Frente a la evocación ensoñadora del francés, Kupka realmente simboliza lo irracional a través del aguatinta. Es capaz de representarlo de una forma absolutamente aterradora. Más adelante veremos como este gusto por el Egipto faraónico absolutamente terrible tendrá su lugar en el cine.

Entendido de esta manera, no nos ha de extrañar que la filosofía de Swedenborg tuviera tanto éxito entre los simbolistas. El estudio de las filosofías antimaterialistas, que tenían tanta popularidad en el siglo XIX, fue el sustento teórico que propició la aparición de la corriente romántica primero, simbolistas después, y cuya explicación “racional” (mediante las teorías de Sigmund Freud y el psicoanálisis) permitieron la aparición del surrealismo.

El símbolo

Hemos tratado en los apartados anteriores los acontecimientos históricos y estéticos que nos permiten hablar de un arte simbolista como tal (y no solo como una actitud o como un movimiento que podríamos considerar “anticultural”, ni tampoco como una deformación manierista del romanticismo). Sin embargo, es necesario exponer y explicar, aunque sea brevemente, el elemento central sobre el que se levanta el arte simbolista: El símbolo. Aunque suene redundante, entender el símbolo como presupuesto estético es clave para poder acercarse a estas creaciones. Digo entender, y no descifrar, puesto que el propio símbolo era para el artista un enigma que no pretendía ser revelado. Entender es comprender por qué y cómo el símbolo es una categoría que puede ser interpretada, no representada (entendemos interpretación como una figura retórica de un concepto superior y representación como la demostración pictórica del concepto en sí).

Se ha dicho siempre que el artista simbolista, al igual que el romántico, ha sido un artista interesado en su propia personalidad. En cierta medida, eso es así, puesto que se basa en el mundo de los sueños, de las “correspondencias” que decía Swedenborg. Sin embargo, se reiteran una serie de patrones (se usan símbolos similares) que se conforman como el asentamiento de sus principios estéticos: La mujer y el pecado, Prometeo y Satanás...

¹⁸ Véase anexo fotográfico nº5.

Son una serie de caminos, que parecen distintos, pero que convergen en el mismo lugar. Lo define muy bien Alastair Mackintosh en su libro *Simbolismo y art Nouveau*: “(...) Mi sugerencia es que se podría imaginar (el Simbolismo) como una inmensa y de algún modo exótica estación de ferrocarril. Todas las líneas del paisaje artístico convergen allí y algunas terminan, mientras que otras continúan rumbo hacia las estaciones más lejanas por las líneas llamadas expresionismo, abstracción y surrealismo”.¹⁹

Para entender la importancia de las correspondencias en el arte simbolista, no nos valdremos tanto de la pintura como de toda la obra literaria de los poetas pre-simbolistas, simbolistas y los llamados decadentes (me parece esencialmente importante tratar a estos últimos, puesto que el estilo formal del poema decadente se traduce de una manera muy determinada al movimiento de la cámara y a la fotografía de algunas obras consideradas, en mi opinión erróneamente, como expresionistas).

El poeta tiene la difícil tarea de hacer entender al lector lo complicado de la existencia ultraterrenal, que no deja de ser su yo. Partiendo de esta premisa, el artista debe comunicarse a través del símbolo, que en un principio no se distinguirá de la metáfora. Verlaine (al que siempre se le ha considerado menor que a Rimbaud, y aunque probablemente así lo es, en su época el peso de su producción fue mucho mayor que la de este), a lo largo de su obra, consigue trazar un espacio poético, donde los elementos que escribe adquieren una dimensión abstracta, a través del lenguaje en *Claro de Luna*²⁰. Se interesa no por describir la acción, sino por sugerirla a través de la “implicación” de la misma.

Esto tendrá mucha importancia: Lo que hemos querido ver como vanguardia simbolista en el cine siempre rehuirá de la grabación de la acción como tal (algo que al cine le costó mucho entender), para optar por otros elementos que simbolizan la acción misma. Podemos ver también como, mediante palabras sencillas y sin demasiados recursos literarios (más allá de la metáfora), está creando un lenguaje que el poeta simbolista entenderá como universal: Pájaro, luna, manantial... Junto con otros adjetivos que podríamos calificar de “sinestésicos”: Gris, pálido, blando... adjetivos que, en muchas ocasiones, pueden describir la fotografía de las películas que trataremos después.

Es amplio el estudio que se ha hecho sobre la poesía simbolista, y no trataré de desarrollarlo todo en este trabajo, por lo que trataremos de seleccionar un compendio de este singular lenguaje que no solo tiene cabida en la obra poética simbolista, sino que, como hizo Griffith con la novela realista en su momento, se ve traducida por distintos realizadores a “nuevo arte”: El cine.

¹⁹ MACKINTOSH, A., ob. cit., p.15.

²⁰ Véase anexo documental nº2.

Siguiendo con el tema, los pájaros, los cisnes, abejas, cuervos... funcionan como emisarios entre el “yo” más íntimo del poeta y “el otro mundo” del que había hablado Swedenborg. Se alude también a conceptos como la muerte, que sería la Luna, el agua es la purificación, o a los parajes desérticos, que no es más que el lugar a donde estos desean llegar. Estas primeras metáforas son las que habitualmente se han descrito como naturales. Llegaron a ser redundantes, y acabaron convirtiéndose en *Leiv Motiv* para cualquier poeta amante de lo misterioso y de lo nocturno. La calificación de estos poemas como simbolistas solo es posible tanto en cuanto hacen referencia a espacios inasibles y a la vez, su “decadentismo” meramente formal.

Por otro lado, y dado que estas fórmulas retóricas eran realmente limitadas, se pone de manifiesto la necesidad de encontrar nuevos recursos para poder seguir la senda simbolista. La unión del color con el símbolo natural estaba desfasada. Es ahí donde llega el símbolo mítico. No debemos entender mítico como las alegorías clásicas que han tenido lugar a lo largo de toda la historia del arte, sino reinterpretadas de una manera muy personal. Les interesó Proserpina, dado su particular situación entre la vida y la muerte, que era la unión entre el poeta y su obra. Sin embargo, seguían quedándose faltos de experiencias, así que trasladaron sus símbolos míticos a las religiones prerromanas, que habían vivido un particular “revival” durante el romanticismo, sobre todo en Centroeuropa: celtas, vikingos, etc... Sin embargo, en su gran mayoría eran desconocidas por el gran público, por lo que el misterio del símbolo quedaba como un gran rompecabezas.

Cuando parece que estos recursos estaban agotados, el símbolo se reutiliza con fuerza de la manera más acertada. Es ahí donde entra la gran obra de los simbolistas que más se acerca a la abstracción. Como dice Balakian²¹: “La más lograda forma de símbolo fue la creada por la fusión de la realidad concreta con el estado de ánimo anterior o abstracto”. Se puede comprobar en el poema de Maeterlinck *Invernaderos Calientes*²².

Podemos decir, por tanto, que se trata de poemas simbolistas dado que buscan el discurso equívoco mediante la relación de elementos cuya unión no es evidente, elevando la existencia a límites totalmente imaginativos. Esto se da también en la pintura. De esta manera, el poeta simbolista rendía culto al “yo” personal, tratándose como héroes perdidos, pero por otro lado su “yo” individual era tratado como un símbolo de lo universal. Sería Mallarmé quien indique el camino a seguir a través de sus escritos, sobre todo en el teatro. Configura sus obras el ideal decadente, que ya se había iniciado con *Las flores del mal*, de Baudelaire: La inminencia de la muerte, el misterio de la vida misma y, por supuesto, el papel catárquico del arte.

²¹ BALAKIAN, A., ob. cit., p. 137.

²² Véase anexo documental nº3.

Hemos hablado de la sinestesia en la poesía simbolista, la correspondencia entre los colores y los sentimientos. Fueron capaces estos dramaturgos decimonónicos de dar a estos versos cargados de metáforas un sentido escénico, más allá de lo puramente esotérico. Como dice Balakian²³: “Su influencia ha llegado hasta nuestros días, porque sigue alcanzando al artista en una órbita cada vez más dilatada, hasta llegar más allá del teatro, al medio cinematográfico”. Se habría convertido el cine, de facto, en el mejor vehículo que podía transmitir el hecho simbolista, puesto que el lenguaje no estaba condicionado por la palabra en sí misma, sino que el símbolo tenía de vida y cuerpo propio, y los objetos mundanos habrían adquirido una nueva dimensión al ser estudiados por el director a través de la cámara. Se obtenía del plano el símbolo mismo.

Dado que el objetivo es poder ver lo inasible, lo que va más allá de la razón, el teatro simbolista había olvidado la palabra en defensa de la omisión de la misma para representar la nada: ¿Acaso no es, en el cambio del cine mudo al sonoro, y en la mano de algunos directores, la ausencia de palabra el símbolo precisamente? Hemos querido ver una resistencia de estos realizadores en las pantallas un deseo de mantener el medio en el que ellos habían nacido, pero ¿Por qué el silencio, solo roto mediante atronadores susurros, en *Vampyr*? ¿No es sinestésica la propia fotografía de *La caída de la casa Usher*?

Volviendo al teatro simbolista, una obra realmente representativa de este género es *Axël*, que había escrito Auguste Villiers (1839-1887) en torno a 1870-1880. Aunque parte del teatro romántico, la obra se categoriza como una oda simbolista: El príncipe de la Selva Negra se adormece en su corte, y prefiere el cielo nocturno sobre el espeso bosque. Lo único que quiere es alejarse totalmente del mundo. Conoce entonces a Sara, y, siendo presa de su “yo trágico” y decadente se suicidan, entendiendo que este es el único acto voluntario que puede llevar a cabo el hombre. La obra se convirtió de inmediato en diana de todas las críticas. Los elementos que se sitúan en escena solo presagian el desprecio del mundo por parte de este príncipe, que se había convertido no solo en una manifestación del ego personal, sino en una región mayor de la literatura de esta época. Son muchos los ejemplos que podríamos dar, diferentes entre sí, y es ahí donde radica la libertad del autor simbolista. Muy destacable es la obra de Maeterlinck, *L’Intruse*, donde el símbolo es abstracto en sí mismo: La muerte en sí misma.

²³ BALAKIAN, A., ob. cit., p. 154.

En cuanto a la difusión estética del teatro, es necesario hablar, aunque sea brevemente de W.B Yeats, partidario de esa nueva religión en la que se había convertido el arte, que recordemos, era “aquel” mundo perfecto que el mundo moderno prácticamente había aniquilado²⁴: “El movimiento simbolista, que ha llegado a su perfección con Wagner en Alemania, con los prerrafaelitas en Inglaterra, con Villiers de l’Isle-Adam y Mallarmé en Francia y con Materlinck en Bélgica, y que ha conmovido la imaginación de Ibsen y D’Annunzio, es sin duda, el único movimiento que dice cosas nuevas”. Aunque hay algunas incongruencias en la declaración, pone de manifiesto la necesidad mítica de la sociedad occidental. El teatro se convirtió en una “revisión iconoclasta” del concepto del símbolo.

El simbolismo: concepto y límites

Hemos descrito en los apartados anteriores el contexto histórico y el sustento estético neoplatónico que rodea la obra simbolista. Incluso hemos tratado no de desvelar, pero sí de intentar comprender lo que significa. Pero, a pesar de todos nuestros esfuerzos parece imposible dar una definición clara de lo que significa el simbolismo. Esta dificultad no viene dada sólo por su heterogeneidad, sino también por la complicada misión que ellos mismos se habían impuesto: crear un lenguaje a partir de las falsas correspondencias entre el significante y significado, una nueva forma de comprender aquellos aspectos a los que el positivismo impresionista o la frialdad realista no eran capaces de llegar.

Es en este punto en el que, definitivamente, podemos hablar de un estilo simbolista, que tiene lugar tanto en la literatura como en las artes plásticas, pero hay que matizarlo. Para las artes plásticas, el simbolismo es el estilo que tiene lugar en el París de la década de 1880 a 1890, enraizado con artistas anteriores que habían tenido importancia en el panorama francés o internacional. Sin embargo, la individualidad y la “mirada introspectiva hacia el ser” propia de la mentalidad artística del movimiento nos hace hablar de simbolismos, esto es, un estilo particular de cada autor, aunque todas ellas partan del mismo principio estético, y su objeto sea el mismo.

Eso es, en mi opinión, lo más complejo y a la vez más atractivo del simbolismo, y que más fuertemente lo relaciona con las posteriores vanguardias: La creación artística se liga directamente con su creador, algo que caracterizará al periodo posterior: A pesar de que nuestro deber como historiadores sea tratar de catalogar las manifestaciones artísticas según un criterio científico, lo cierto es que el siglo XX es el siglo de las grandes figuras. De los creadores que, aun adscribiéndose a un estilo concreto, poseen una personalidad que los lleva a realizar surrealismos distintos, cubismos distintos...

²⁴ YEATS, W.B, *Essays an introduction*, McMillan and Company, Londres, 1969, p. 48.

Por tanto, aunque la obra simbolista en las artes plásticas sea elaborada por escasos artistas, lo cierto es que el simbolismo, como idea estética se seguirá desarrollando hasta bien entrado el siglo XX, y en muchas ocasiones, se mezclarán estas y vanguardias, puesto que su objetivo es bien similar. Mackintosh lo explica muy bien²⁵: “(...) Lo importante es que se debe contener la idea de muchos ramales diversos y separados que, si no se unen, al menos corren paralelos por un período de tiempo. Tan sólo de esta manera se evitará el problema de tener que reconciliar los muchos estilos diferentes del simbolismo o diagramar un curso central a través de sus líneas enmarañadas para el desarrollo”.

Si hay que pensar donde empieza este complejo movimiento artístico, la respuesta es todavía más complicada que darle forma al término. ¿Es Gustav Moreau un pintor simbolista? Alcanza su éxito en torno a 1865-1870. Sin duda, Gustav Moreau es el punto de partida del movimiento en París, aunque su obra no es simbolista, sino que se encuentra dentro de un romanticismo con un gusto por lo decadente, y también por el recuerdo oriental. Fuera de París, como un nómada, está Gauguin, el primero que se dio cuenta del problema de la nomenclatura en el arte plástico: La forma “esclavizaba”, por así decirlo, al símbolo, la pintura no debía representar nada, sino que la pintura debía serlo por sí misma. Se asemeja de esta forma a los versos que Verlaine o Rimbaud escribían, tratando de crear ritmo a través de la propia pintura. De la estancia la Bretaña francesa de Gauguin procederán los integrantes del importante grupo Nabi, que regresaron a París.

Allí, el arte simbolista encontraba un lugar para ser presentado y defendido, en el Salón Roix+Croix, llevado a cabo entre 1892-1897, donde la obra simbolista de la década anterior se compiló. Los artistas de este salón debían en lo formal mucho a al academicismo francés, pero le dan un sentido nuevo. Su interés no es el de Gauguin, sino el de crear atmósferas alejadas de cualquier realidad, cuidándose mucho en el plano intelectual²⁶, que en muchas ocasiones rayaban curiosas excentricidades²⁷. Su punto de partida era la poesía de sus contemporáneos o de los inmediatamente anteriores (sobre todo de Edgar Allan Poe, por el que tenían casi veneración), y es ahí donde la tela quedaba corta para el artista simbolista: Lo que podía ser descrito mediante el lenguaje, esa abstracción que es la propia unión de palabras para crear una frase, no podía verse resuelta en gran medida en la pintura.

²⁵ MACKINTOSH, A., ob. cit., p. 32.

²⁶ FAGIOLO, M., *Los grandes iniciados. El revival Rose+Croix en el periodo simbolista*, en ARGAL, G.C., “El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 95-118.

²⁷ Para más interés, consultar anexo documental nº4.

Por ello, las pinturas de Gauguin rozan la abstracción, porque la forma no permite esas relaciones equívocas entre el significante y el significado que la poesía sí permitía. Esto no impidió que muchos de los artistas llevaran a efecto obras de calidad, aunque estas relaciones intelectuales no podían llevarse a cabo en el ambiente formal. La abstracción aún quedaba lejos. Algunos artistas se dieron cuenta de ello, y lograron dar a su pintura, sobre todo a las figuras femeninas, un efecto aterrador que conseguían gracias a una apuesta por la composición similar a la que después utilizará el Surrealismo, pero con una intención absolutamente distinta.

Prueba de ello es la obra de Jean Delville (1867-1953). El movimiento decadentista francés (el simbolismo con un gusto más pesimista) fue el “introducido” del expresionismo posterior. Encontramos sus ecos en dos pintores cuya obra cabalga entre este seno de los pintores del salón Rose+Croix y el colorido impresionista: James Ensor (1860-1940) y Edvard Munch (1863-1944). La obra más simbolista de Munch no se dará precisamente en el óleo, sino en la xilografía sobre madera, donde su temática tomará los elementos que habían trabajado pintores como Delville o Scwabe, pero otorgando su particular estilo que formal que antecede al expresionismo. Por supuesto en Inglaterra, de sobra conocida es la hermandad prerrafaelita.



*El ídolo de la Perversidad (1891),
Un grabado de Jean Dellville que
nos da una idea del gusto
decadente.*

El simbolismo es una corriente que ha tenido escasa presencia dentro de la historiografía, puesto que la calidad del grueso de pintores que han compuesto el movimiento no es muy elevada. Además, los artistas plenamente simbolistas, como hemos visto, son escasos. Si a esto le añadimos el enorme peso de los artistas contemporáneos adscritos al impresionismo, entendemos porqué. Sin embargo, algunos creadores como Gauguin supieron dar autonomía al color sobre la forma, considerando este como único elemento capaz de representar ideas inmateriales. Serán los pintores americanos del expresionismo abstracto los que entenderán que el color, en sí mismo, es capaz de presentar, sin necesidad de significante, un significado.

¿UNA VANGUARDIA “SIMBOLISTA” EN LOS PRIMEROS 30 AÑOS DEL CINE EUROPEO?

*No soy Dios, ni puedo ser el Diablo. Pero con desprecio pronuncio tu nombre...
Dondequiera que estés, también estaré yo. Y en tu última hora y delante de tu lápida
Me sentaré sobre tu tumba*

Alfred de Musset, *La nuit de Décembre*, 1835.



Plano Final del film *El estudiante de Praga*, dirigida por Stellan Rye en 1914.

El cine, entendido como arte, aparece poco después de su exhibición el 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indien de París. En ese contexto, debemos tener en cuenta que, a partir de los noticiarios de las dos grandes productoras del momento, la Pathé y la Gaumont en los distintos países, surgen otras películas llevadas a cabo por nuevas productoras que comienzan a desarrollar su propio cine, que evoluciona gracias a la aportación de los distintos autores sobre un modelo cinematográfico. Por lo general, la historiografía ha decidido estudiar estos años de desarrollo del cine según escuelas nacionales, algo muy acertado, dado que el cine realizado por estas productoras parte en muchos casos, de un punto común. Sin embargo, algunas de estas películas parten de aspectos similares, aunque el planteamiento formal sea muy distinto, incluso en diversos países.

De nuevo, un hito histórico concreto cambiará las tornas socioeconómicas del Viejo Continente: La I Guerra Mundial. El cine lo dejará sentir, por supuesto: para algunos países, significará la ruina (como los países nórdicos del norte de Europa), y para otros, será el repunte necesario para iniciar una cinematografía propia (prueba de ello es la aparición de la UFA en Alemania). Por ello, el desarrollo de la cinematografía puede resultar caótico, pero también muy interesante, dado las influencias que unos autores o productores ejercen sobre otros.

Condiciones de un nuevo cine

Los primeros pasos para entender la transformación de estos primeros noticiarios al cine-arte viene dadas por un intento de elevar el medio cinematográfico mediante la adaptación de obras literarias. El primer ejemplo lo tenemos con las películas de Paul Laffitte (bajo las órdenes de los banqueros Le Bargy) del teatro clásico, el llamado *film d'art*. A pesar de lo poco interesante que resulta para el desarrollo del lenguaje cinematográfico estas películas, lo cierto es que se ponía la primera piedra para las adaptaciones literarias.

En el tema que nosotros tratamos, este hecho es de vital importancia. No solo el naturalismo de la literatura contemporánea, también de la literatura directamente anterior, es decir, de la literatura simbolista de 1890. Un buen ejemplo lo tenemos en *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), cuyo guionista, Gabriel D'Annunzio había sido también un poeta simbolista. Los temas que se tratan serán el punto de referencia para determinar si podemos (o no) hablar de una “vanguardia simbolista” en los primeros treinta años del cine. La obra de Edgar Allan Poe también resultó ser un referente directo para algunos cineastas, adaptando su obra en la pantalla, pero incluyendo auténticos frescos audiovisuales en cada uno de los fotogramas. Siguiendo un estilo formal propio, podemos destacar *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928).

Obras italianas, francesas, alemanas, danesas, suecas... Muy distintas entre sí, beben de una fuente común para llevar a cabo películas muy concretas, en algunas ocasiones dirigidas al gran público, y en otras destinadas a los circuitos de los cineclubs (sirva como ejemplo lo dicho anteriormente). El prestigio por los autores literarios empapó en un primer momento las obras cinematográficas de varios países con el fin de liberar al cine de su condición de mero entretenimiento.

Los temas deberán, por tanto, acercarse a aquellos aspectos que habían gustado al novelista y al poeta simbolista. Consideremos de esta manera, por tanto, la cuestión del doble, los amores imposibles, el mito del vampiro (prácticamente es un tema para tratar aparte, pero lo esbozaremos aquí brevemente), el destino trágico... La búsqueda de estos elementos que se encontraban previamente en la obra de Oscar Wilde, Edgar Allan Poe (1809-1849)... pero no hay que olvidar el erotismo y la liberación sexual que había encandilado a Baudelaire.

El cine de la Nordisk, auspiciado por la revolución sexual que estaba viviendo Noruega la década de los diez del siglo pasado, estudiará la cuestión, pero desde un punto de vista melodramático. Sin embargo, basarnos únicamente en el aspecto temático de la obra no haría sino alejarnos de lo que estamos tratando, puesto que nos extenderíamos en el tiempo, ya que estos temas han servido a los artistas desde las tragedias griegas.

Por otro lado, es necesario un conjunto de elementos dentro del plano que remitan directamente a la obra simbolista. En efecto, el trabajo de los directores en estas películas no era un desarrollo del lenguaje cinematográfico. El poder del montaje, de esta manera, quedaba descartado en estas obras cinematográficas, al menos, desde un punto de vista intelectual. Era necesario componer y distribuir todos los elementos del encuadre con el fin de llevar a cabo “pinturas al óleo” sobre el propio celuloide.

Un buen ejemplo de ello es *Los Vampiros* (Louis Feuillade, 1915). No es un tema sobrenatural, sino que son criminales (muy en la línea de los “apaches” que en esos momentos aterrorizaban a la burguesía parisina) que llevan cabo robos disfrazados. Muchos de los planos que nos encontramos beben directamente de la ilustración simbolista y del *Art Nouveau*, sobre todo centrándose en su dimensión decorativa (no existe, por tanto, una tendencia intelectual como puede ocurrir en las adaptaciones literarias). No se interesa por descubrir el enigma que produce el símbolo, sino en imitar el *Art Nouveau* poco exigente que había bebido del simbolismo en sus aspecto menos importante, es decir, lo meramente formal.

La unión del tema y la actitud simbolista se da en pocas ocasiones. En las que se da, las formas de aquellos que habían cultivado el gusto simbolista se convierte en un obligado acompañamiento de la película. Tal es el ejemplo de *Salomé* (Alla Nazimova, 1922), donde confluye la cada vez más reincidente “visión del proscrito” de femme fatale de Salomé (simbolismo puro y duro) con una propuesta formal cercana al Art Nouveau de las ilustraciones de Aubrey Bersley (1872-1898).



Fotograma de *Salomé* (Alla Nazimova, 1922), donde se puede ver una copia de las ilustraciones de Aubrey Bersley para la edición de Oscar Wilde.

Existen, por tanto, dos lenguajes que comprenden una influencia de nuestro estilo en la obra cinematográfica: uno al que llamaré semántico (dado que su importancia reside en la semántica del contenido con respecto al arte simbolista) y otro al que me referiré como formalista (dado que el desarrollo de la obra consiste en tratar los aspectos meramente formales del arte anterior). El objetivo será descubrir en que películas existe un lenguaje sistemático (capaz de sintetizar los dos anteriores), cuya existencia dependa exclusivamente del cinematógrafo.

¿Cómo descubrir un film donde se desarrolle un lenguaje sistemático (recordemos que lenguaje en este trabajo no es lenguaje cinematográfico, sino los referidos en el párrafo anterior)? Retomando la base del arte simbolista, es decir, el símbolo. Encontrar el símbolo a través de los elementos cinematográficos y cómo se desarrolla será lo que nos hará entender su verdadera influencia en el cine. Como había ocurrido en la poesía, la sinestesia casi musical (o terriblemente aterradora) que había conmovido el alma de los poetas simbolistas, tenía su lugar en el séptimo arte.

¿Qué es el símbolo en el cine? Para ello necesitamos recurrir, aunque sea fugazmente, al concepto de fotogenia expuesto por Jean Epstein²⁸: “La poesía, que alguna vez hemos creído mero artificio de la palabra (...), recibe aquí (en el cine) una deslumbrante encarnación²⁹”. Esto nos indica el sentido que adquiere lo filmado en el momento en el que se reproduce a través del cinematógrafo. Por ello, el símbolo no debe pertenecer al ámbito del lenguaje tradicional, sino que su condición de símbolo ha de estar dada por los elementos propiamente cinematográficos.

²⁸ EPSTEIN, J., “Textos y manifestaciones del cine”, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, París, 1926. Extraído de ALSINA, H. y ROMAGUERA, J., *Textos y Manifiestos del Cine*, Barcelona, Fontmara, 1985, p. 57.

²⁹ Para más información, consultar el anexo documental nº5.

No se trata de descubrir si se reproduce un cuadro de Moreau o de Delville en un plano concreto, o si se adaptan versos de Rimbaud u obras de teatro simbolistas, sino que las características intrínsecas al arte simbolista se traduzcan a la realización cinematográfica, o nos encontraremos con dificultades para poder hablar de ello, como habíamos visto en el caso de la literatura y la pintura. En definitiva, nos interesa encontrar sí hay una respuesta cinematográfica a los problemas estéticos del Simbolismo.

En este punto, el cine tenía un problema, con el mismo que se había encontrado la pintura unas décadas atrás, es decir, la necesidad de reproducir la realidad. El símbolo tendría que ser, entonces, una simple metáfora, con las mismas limitaciones que había tenido en la primera poesía simbolista. Será necesario construir el símbolo del yo interior a partir de los elementos cinematográficos: Dreyer en *Vampyr* (1932) convertirá a la cámara en la muerte misma (recordemos *L'Intruse* de Maeterlinck), a través de sus movimientos, reflejando el reduccionismo intrínseco al concepto de símbolo.

Lo cierto es que el simbolismo se mantiene vivo en el celuloide incluso hoy en día, en géneros donde lo sobrenatural se torna lo habitual, como el terror. Los grandes autores del cine de terror, que han decidido alejarse de las fórmulas propias del *slasher* o demás subgéneros que inundan actualmente nuestras salas de proyección, en gran medida han recogido el legado de estos artistas que a finales del siglo XIX habían encontrado un hueco para todos estos recovecos oscuros del alma. Una película que muestra varios de los elementos expuestos por los pintores y poetas simbolistas de estos últimos años podría ser *Byzantium* (Neil Jordan, 2013). Es un ejemplo de muchas cintas de este género que renuevan su narración a través de las imágenes anteriores.

Salomé y su doble

Sin duda, los dos personajes que dan título a este apartado son los protagonistas indiscutibles de las películas que podrían considerarse producto directo del anterior arte. El primero simboliza las pasiones amorosas, el erotismo, etc... Como dice Mackintosh³⁰ “Salomé se había convertido para Moreau y escritores como Mallarmé en el símbolo central de la época. Perversa e inocente al mismo tiempo, exótica y sensual, fascinante pero peligrosa, Salomé ejemplificó la visión simbolista de la mujer...”

El melodrama de contenido erótico danés, como por ejemplo *El abismo* (Urban Gad, 1910), se aleja de una atmósfera simbolista, puesto que el film posee siempre una tendencia hacia el realismo, y el objetivo del mismo bascula más hacia la crítica contemporánea. La única manera de que Salomé se convirtiera en la protagonista indiscutible del celuloide era convirtiéndola en vampiresa, no en el sentido literal, sino como devoradora de hombres, o que pueden causar su ruina.

³⁰ MACKINTOSH, A., ob. cit., p 28.

Esto nos recuerda inmediatamente a Irma Vep, protagonista de uno de los episodios de *Los vampiros* de Feuillade, convirtiéndose en un ídolo atractivo, pero también peligroso. Sus víctimas sufren las consecuencias de su atracción, como le ocurrió a Juan el bautista. Los antecedentes literarios fueron la fuente de la cual bebieron los autores cinematográficos, revisando esta visión de la mujer. El mito de Cleopatra nace de la mano de Teophile Gautier (1811-1872), afamado estético también, con la obra *Une Nuit de Cléopâtre* (1845). Los amores y desamores y su trágico final la convirtieron en un mito, a los que muchos literatos volvían una y otra vez. En la poesía el protagonista de nuevo es Baudelaire, que describía a la belleza femenina como destructiva, aunque esta visión es ambivalente³¹. Aunque se podrían citar muchísimas, el paradigma del tema se encontrará en la obra *Salomé* de Oscar Wilde (1891), que supo recoger esa mezcla de terror pero también atracción por la figura femenina.

Es interesante, durante la relectura, sobretudo en el cine alemán, la renovación de los mitos en el séptimo arte. Los años anteriores a los primeros trabajos de Murnau se redescubrían los grandes pintores románticos germánicos, mientras que la incipiente vanguardia y la tradición se daban la mano tras la primera guerra Mundial. En ese ambiente tan rico, se formarán una serie de directores que trabajarán estos temas, adaptándolos a la imagen en movimiento.

Es propio de la tradición nórdica el *Doppelgänger*, es decir, nuestro reflejo espiritual que camina junto a nosotros en la tierra. Goethe había reinventado este concepto durante el romanticismo, y en la década de trabajo de los simbolistas, la literatura daba un nuevo giro al doble para someterlo a tensiones no solo espirituales, sino también psicológicas, dado que las aportaciones de Sigmund Freud acerca del subconsciente comenzaban a hacerse patentes en los artistas de la época.

Oscar Wilde escribe *El retrato de Dorian Grey* en 1890, Robert Louis Stevenson (1850-1894) hacía lo propio con *El extraordinario caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* en 1884, mientras que en el otro extremo del continente escribía Fyodor Dostoyevsky (1821-1881) en 1846 *El otro*. Ambas obras versan en torno al ser y su “reflejo”, haciendo de este una parte necesaria de la existencia. Sin embargo, en ambos casos, sus destinos son fatales. En el caso propiamente germano, no podemos olvidarnos de *Los Elixires del diablo* de E.T.A Hoffman (1776-1822).

³¹ Véase anexo documental nº6.

A raíz de esto me parece interesante señalar las palabras de Bejarano Veiga: “Recordemos que el *Doppelgänger* es presagio de mala suerte o de muerte, y que la sombra ha sido relacionada tradicionalmente para representar lo uno y lo otro”.³² Es fácil encontrar concomitancias directamente relacionadas en el cine con este aspecto: Hasta tal punto será así que Dreyer liberará a las sombras de su propio cuerpo para dotar de negatividad cada plano de *Vampyr*. El doble no tiene por qué ser físico, sino que puede responder a características psicológicas en sí mismas, es decir, tiene la capacidad de definir lo representado por su contrario.

Balduin, el protagonista de *El Estudiante en Praga* (Stellan Rye, 1913) consigue tenerlo todo a cambio sólo de su reflejo, y es el mismo quien termina por fallecer a través de su imagen proyectada. El doble se convierte de esta manera en la muerte, como había anunciado Böcklin (1827-1901) con su famoso *Autorretrato con la muerte tocando el violín*. No se trata de un autorretrato con sentido de Vanitas, sino que la muerte se convierte en una “aliada forzosa” del pintor, puesto que este no puede librarse de ella. Como un sátiro, el esqueleto toca su instrumento junto a su oído, anunciándole el momento... Como la muerte espera a Thomas Hutter, personificada en el conde Orlok (*Nosferatu*, 1922). Entrelazan sus cabezas en el mismo plano. Quizás una coincidencia, pero desde luego, el alter ego de la muerte se personifica en el monstruo.

Otra tema muy tratado por muchos directores de nuestra área de estudio es el satanismo. Junto con la década de los 70 del siglo pasado, es en este periodo cuando más películas sobre El Maligno se han producido. La percepción de la figura de Lucifer había cambiado drásticamente a lo largo del siglo XIX, y gran parte de la “culpa” probablemente la tenga la famosa edición de *El paraíso Perdido* (John Milton, 1667) ilustrada por Gustav Doré en el año 1866.

Se comenzó a ver al diablo como una figura trágica, romántica, de la misma manera que se veían así mismos muchos de los artistas y poetas que escribían durante la época simbolista. Así lo podemos ver, el ejemplo más ilustrativo, las Letanías a Satán, escrita en *Las Flores del Mal* por Charles Baudelaire en 1857³³, al que considera casi como el santo de los intelectuales, puesto que fue expulsado injustamente del Paraíso. Muchos artistas posteriores inmediatamente tomaron a Lucifer como un valor simbólico (obviamente) de la libertad artística, igual que ellos lo eran contra la burguesía, y no dudaron en pensar en ellos o en sus maestros como el propio Lucifer. Sin ir más lejos, no es disparatado pensar que *Lucifer* de Franz Von Stuck³⁴, por sus rasgos, se asemeja mucho en el rostro al propio Baudelaire. Además, la técnica del grabado permitía que todas estas obras viajaran por todo el mundo.

³² BEJARANO VEIGA, J.C., “Una visión finisecular sobre el “Doppelgänger”: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista” en *Congreso Internacional de Imagen y apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, p.7, <http://hdl.handle.net/10201/42838>.

³³ Véase anexo documental nº7.

³⁴ Véase anexo fotográfico nº6.

En el mundo del cine, Satanás tuvo su lugar desde los primeros fotogramas filmados. *Satán se divierte* es un cortometraje franco español de 1907, donde cabe destacar la participación de Segundo de Chomón, con lo que los trucos ilusionistas que caracterizan a estos pequeños “cortometrajes” protagonizan cada segundo del film. Sin embargo, Satán se encuentra ya aquí. La relación entre las imágenes ocultistas de muchos de los simbolistas, o incluso versos de los poemas de Baudelaire o de Rimbaud que se traducen a planos como en *Häxan*, también se convierten en auténticos motivos cinematográficos del miedo, de lo irracional.

Con estos ejemplos, podemos ver como la literatura decimonónica se había convertido en *Leiv Motiv* de los directores que vamos a tratar. Sin embargo, aunque se retome la temática que tanto había llamado la atención a románticos, y posteriormente a los simbolistas, solo nos acercamos a puntos en común en aspectos temáticos. Tendremos que tratar de ver si tienen una traducción que solo sea permitida por el cinematógrafo. El símbolo debe encontrar un lugar dado por el objetivo, que se traduzca en la pantalla.

El camino a la abstracción

Cómo había sucedido en sus análogos literatura y pintura, el propio lenguaje o el entramado de las pinceladas se mostraban insuficientes ante sus auténticos objetivos. Gauguin había entendido que el color necesitaba librarse de la forma para crear esas “sinfonías sinestésicas” tan propias de sus pinturas. Los cineastas pronto se dieron cuenta de que la abstracción era un camino a seguir tan válido como el meramente narrativo, y para algunos, prácticamente el único. En palabras de Dreyer³⁵, recordando al texto de Caspar David Friedrich *Carta a un joven pintor*:

(...) La misión del artista creador consiste en dejarse inspirar por la realidad y después alejarse de ella, para dar a la obra esa forma cuya idea le ha sido proporcionada por la inspiración (...). La simplificación deberá también tener por objeto hacer que la idea de la imagen sea más clara y transparente, por lo que su función principal ha de consistir en eliminar todo aquello que no apoye la idea principal. Pero con esta simplificación, el “motivo” se convierte en símbolo, y con el simbolismo nos encontramos ya en el terreno de la abstracción, dado que la idea de simbolismo consiste en actuar mediante la sugerencia.

³⁵ DREYER, C.T., *Imaginación y color*, 1955, citado Por PALACIOS, J., *Iluminaciones y correspondencias: El cine y el movimiento simbolista*, Valladolid, 2014.

En cierto modo, esa era también la intención de los simbolistas. Trataban, aun partiendo de la realidad, de sugerir todas aquellas cosas que se alejaban de la misma. Por ello, el camino que se abría era el de las vanguardias, dispuestas a romper con los elementos figurativos o bien dejarlos en segundo plano. La relación entre la vanguardia y el cine fue muy fecunda, dejando grandes obras maestras, donde el celuloide convivía con el surrealismo en *La Edad de Oro* (Luis Buñuel, 1930), con el futurismo en *Drama en el cabaret futurista nº13* (Vladimir Kasianov, 1914), el expresionismo en *El Gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920)... incluso el celuloide fue el material donde artistas trabajaban la abstracción, como por ejemplo *Rythmus 21* (Hans Richter, 1921), pero no con los elementos que los son intrínsecos al cine (veíamos formas abstractas que se conseguían al proyectar fotogramas sobre los que se había trabajado previamente, pero sin grabar nada).

Era necesario encontrar un camino específico para la abstracción cinematográfica. Una de las vías sobre las que se experimentó consistía precisamente en el camino que había filmado y posteriormente teorizado Dreyer, es decir, el símbolo, que se eleva a todos los espacios del film: El espacio de estas películas parece irreal, sobre todo por el trabajo de la fotografía, los protagonistas de estas historias también serán almas perdidas, que entre susurros, se comunican unas con otras, y lo sobrenatural lo aleja de todo contenido real. Por ello, en el significado último, no versaran sobre un argumento, sino sobre los conflictos que los personajes tienen con una atmósfera enrarecida, que las manos de los grandes directores de este periodo sabrán manejar con astucia para que el espectador tampoco tenga un destino fijo ni una narración a la que atenerse.

Teniendo en cuenta estas premisas, parece complicado establecer una “vanguardia simbolista” en los primeros treinta años del cine, puesto que la abstracción se torna un recurso necesario para poder hablar de simbolismo como tal. Ese mismo problema tuvo el simbolismo de fin de siglo, y todos los movimientos decadentes: Su única vía de salida, tanto en pintura como en literatura, era la abstracción, o por lo menos librarse de la forma como fuera, puesto que esta significaba enraizarse, al fin y al cabo, en la realidad, algo que ellos mismos detestaban.

Sin embargo, su lirismo encandiló a los directores, que supieron convertir sus planos en grandes lienzos en movimiento donde lo sobrenatural adquiere el grado de realidad, pero sujeto a la propia narración de la historia: *Nosferatu* tradujo a Böcklin, como lo hizo Francis Ford Coppola (1939) con *Drácula de Bram Stoker* en la década de los noventa del siglo XX, pero ¿podemos hablar de simbolismo cinematográfico, o de una influencia de los pintores simbolistas en determinados puntos a tratar de sus films? Más bien, me inclino por la segunda, aunque es cierto que el “simbolismo cinematográfico” no se tradujo como una corriente como tal a lo largo del Viejo Continente, sí que se mantuvieron ciertas ideas similares unas tras otras para poder manejar el símbolo:

En el caso de la Svenska (Productora cinematográfica que llevó a cabo la realización de la mayoría de los films suecos durante las tres primeras décadas del siglo XX), Julius Jaenzon (1885-1961) supo extraer de tal manera la luz de los escenarios naturales que estos se convertían en una proyección de los mismos. El cine danés prefirió establecer una relación directa con sus tradiciones más míticas, a las que dotó de un realismo inusitado para la época, como podemos ver en *Häxan, la brujería a lo largo de los tiempos* (Benjamin Christensen, 1922). Sin embargo, está mucho más cerca de la abstracción películas como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1975), incluso del propio simbolismo en sí al establecer una relación directa entre el espectador y el espacio complejo, que se transforma por un “vampiro”, que no es más que una cámara. Pilar Pedraza lo explica de una manera perfecta en su obra³⁶:

(...) Esta cámara siniestra suele poner en escena la mirada del mirón Allan Grey (protagonista de *Vampyr*), pero no siempre. No corresponde a una primera persona; aunque próxima y dotada casi de respiración, es abstracta.

Como hemos dicho, trabajar sobre esta base hace complicado contemplar cual fue el alcance total de la estética simbolista en el cinematógrafo. Hay una serie de condiciones necesarias para poder hablar con propiedad de una corriente simbolista: El primero, alejamiento total de la realidad, no tanto en el plano narrativo sino en el conceptual. Ese aspecto sería el lenguaje que antes nombré como formalista. En cuanto a la dimensión que alcanza la sugerencia, esta es elevada a símbolo en el momento en el que la acción, el personaje, etc... adquieren una dimensión nueva a través del objetivo de la cámara, es decir, el objeto posee una cualidad fotogénica. Este sería el lenguaje llamado semántico. Cuando ambos se dan la mano en una obra cinematográfica, podemos hablar de una película que comparte, en gran medida, los rasgos estéticos que nos han permitido hablar de Simbolismo en el arte.

³⁶ PEDRAZA, P., “Máquinas de presa, la cámara vampírica de Carl Th. Dreyer”, *Eutopías, documentos de trabajo*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996, p. 3.

UN VIAJE POR LA HISTORIA DEL CINE

En este apartado trataremos de hacer un recorrido por la historia del cine, estudiando aquellos films de especial interés para el tema que estamos tratando. El objetivo será adentrarse en films concretos, buscando la influencia del arte simbolista en ellas, y después tratar de descubrir si se engloban dentro de un ideal estético común que nos permita hablar con propiedad sobre una “vanguardia” simbolista en los treinta primeros años del cine europeo.

El cine de la Nordisk: el simbolismo de la naturaleza.

El cine danés siempre ha apostado por otorgar una sobriedad muy naturalista a sus films, pero eso no impedía que lo inasible fuera uno de los temas centrales de muchas sus películas: aquello que no pertenecía a este mundo tenía un espacio para la representación en la gran pantalla. En el caso danés, se debe la producción de la mayoría de sus películas, como hemos dicho anteriormente, a la Nordisk Films, fundada en 1906 por Ole Olsen. Junto a las obras que hicieron famosa a la actriz Asta Nilsen (1881-1972), de estética naturalista y eminentemente erótica, también se llevaban a cabo otros títulos que buscaban una representación de lo irreal. Si hay algún elemento que podemos destacar de todas estas obras, es su trabajo de fotografía, que supo dotar de vida a los espacios gracias a la luz. Es muy llamativo este uso, puesto que en ocasiones localiza los planos en espacios irreales, que afectan a sus personajes, o sirven de perfecto escenario para cualquier tipo de aparición.

Un buen ejemplo de estas características es, por ejemplo, *Häxan: la brujería a lo largo de los tiempos*, dirigida por Benjamin Christensen en 1922. En este caso, el concepto de lo inasible es lo que guía las acciones de los personajes, y los mueve, en algunas ocasiones, a acontecimientos fatales, dotando el imaginario fílmico de todo tipo de seres monstruosos y dando forma de esta manera a lo sobrenatural. La película explora un concepto, el de la bruja, y como esta se ha aprovechado de la ingenuidad del ser humano y de las creencias en lo sobrenatural para llevar a término sus actos.

Como era habitual en estos tiempos, se echa la vista a las culturas exóticas, a las que se otorga una gran carga de misterio, aun explicándose desde el concepto científico. En el caso de este film se nos muestran dioses egipcios y babilónicos, a los que propone como ejemplos de lo inexplicable. La puesta en escena gusta del naturalismo, como hemos dicho, buscando una iluminación de contrastes, muy propio de los maestros barrocos.

El gusto por crear ambientes reales, pero también dotar de misterio y misticismo a todas las escenas hace que la luz tenga que ser manejada de una manera especial, atendiendo a las diferentes circunstancias que se presenten. El bagaje ideado para semejantes pensamientos y monstruos fueron los pintores nórdicos del siglo XVI y XVII. Sobre esta película, Gubern explica³⁷:

Por su plasticidad y su sabio uso de la iluminación artificial es *Häxan* (La brujería a través de los tiempos, 1922) una de las cimas del expresionismo germano-escandinavo. Film de intención didáctica y humanística, recreó magistralmente la historia de la brujería desde sus orígenes. (...) La película es algo más que un documento arqueológico sobre la superstición: es un toque de atención a la conciencia del hombre, desarrollado a través de imágenes absolutamente inéditas y de un raro refinamiento y audacia técnica en el uso de la luz, el encuadre, los maquillajes y los decorados, resultando un conjunto visual impresionante y convincente, a pesar de su desbordante fantasía. Cómo en Brueghel y Callot –en los que se inspiró directamente Chistensen–, el arte transfiguraba los detalles que sin él habrían sido vulgares o repugnantes. La ciencia del alumbrado confería una realidad fantástica a los maquillajes exagerados y a las caretas de cartón.

Carl Theodor Dreyer (1889-1968) es uno de esos nombres propios dentro de la historia del cine universal. Un autor de películas, cuyo estilo se ha caracterizado por largos planos secuencia que nos ofrecen todo un muestrario de realidades psicológicas de sus personajes, junto a una desintegración de los aspectos narrativos de sus films, que tratan de encontrar un lugar dentro del espacio fílmico. Ejemplo de ello es una de sus obras maestras, *La Pasión de Juana de Arco* (1928), rodada enteramente en primeros planos, que establecían esas conexiones entre sus personajes y un medio que tenía mucho de surrealista, mediante grandes fondos blancos. El artífice de estos decorados fue Herman Warm, famoso por haber colaborado con otros artistas para llevar a cabo los increíbles decorados del film *El gabinete del doctor Caligari*.

El estilo de Dreyer se ha caracterizado muchas veces como “trascendental”, puesto que su cine más que mostrar, revela. Revela a sus personajes no mediante un discurso narrativo coherente, sino mediante todo tipo de recursos cinematográficos, de los que se vale para afianzar la posición de los mismos sobre sus propios problemas, sobre sus reflexiones o con respecto al resto de personajes. Se caracteriza precisamente por una poesía visual que emana de la propia cámara. Eso no impide que Carl Theodor Dreyer sea, como muchos de sus films, un enigma que aún está por resolver, puesto que si hay algo que no existe en su obra es uniformidad. El mismo lo explicaba en una entrevista a Michael Delahaye para *Cahiers Du Cinema* (reputada revista de cine, sobre todo por acoger como críticos a muchos de los posteriores realizadores del movimiento cinematográfico conocido como *Nouvelle Vague*)³⁸:

³⁷GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Barber, 1995, pp. 104-106, citado por CASTILLO MARTÍNEZ, I.J., *El sentido de la Luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 440.

³⁸ DELHAYE, M., “Entre el Ciel y la Terre”, *Cahiers Du Cinema*, nº 170, París, Septiembre, 1965, pp.137-180.

Un crítico danés me dijo un día: “Tengo la sensación de que hay al menos seis de sus películas que son completamente distintas entre sí por el estilo”. Y me conmovió, porque es algo que me esforcé por conseguir: encontrar un estilo que no sea válido más que para una sola película, ese medio, esa acción, ese personaje, ese tema. *Vampyr*, *Juana de Arco*, *Dies irae*, *Gertrud* son completamente distintas entre sí, en el sentido de que cada una tiene su estilo. Si algo las vincula es que poco a poco, me he ido acercado cada vez más a la tragedia. Ahora soy consciente de ello pero, al principio, no lo hacía exprofeso. Llegó sin que me diera cuenta.

Sin embargo, si hay algo que puede caracterizar el cine de Dreyer, es la sugerencia. El propio autor partía, como era habitual, de un neutralismo que alcanzaba cotas importantísimas en la literatura nórdica de principios de siglo, y que había calado muy hondo en otros directores. Sin embargo, Dreyer cada vez se va alejando más de la realidad. Hemos señalado en capítulos anteriores cómo la imagen del film, para el danés, debía ser “simbolista”. Simbolista entendido como una simplificación al máximo del artificio fílmico, convirtiendo a la película en pleno símbolo de una idea. Pero ¿Nos encontramos algo de Swedenborg en las películas de Dreyer? Haré un breve recorrido por algunos de sus films, que conllevan al estudio de las mismas bajo una mirada concreta, que busque rasgos del arte anterior en ellas.

Dreyer no era un cinéfilo, a decir verdad. Nunca vio mucho cine, pero desde luego era un absoluto conocedor de tres cosas importantes: La literatura (tanto la contemporánea como la gótica anterior, y seguro también se había dejado llevar por el verso libre simbolista), La pintura y un solo cine, el de D.W Griffith (1875-1948). Coincidiendo con muchos de los estudios que se han publicado sobre el polifacético director, el cine de Dreyer sí tiene un punto en común, y es el del símbolo. Hablando de este concepto, el historiador José Andrés Dulce explica, en su interesantísimo artículo *Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte clásico* (a propósito de la película del danés *El Presidente*) donde explica el concepto cinematográfico del danés, dotando a lo filmado de la categoría de “figura retórica”³⁹:

El público encontró el recurso un tanto alambicado (se refiere al montaje de la película, que seguía de cerca los recursos de Griffith), pero Dreyer tenía que ponerse a prueba como artista, no le bastaba con ilustrar una historia. Por eso salpica su (en el fondo), modesto cine en imágenes inspiradas en el imaginario naturalista. Los obsesivos planos dedicados a diversas especies animales tienen la función de equiparar la vida biológica con la existencia de seres superiores, cuya moralidad es observada por la misma lente científica, de ahí que Dreyer agigante visualmente el árbol genealógico, o el pasador de una puerta, o la estola de un sacerdote, con el fin de que el espectador elabore inconscientemente las figuras retóricas (no me atrevo a hablar de símbolos) que se le van ofreciendo dentro del curso dramático de la obra.

³⁹ DULCE SAN MIGUEL, J.A., “Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte clásico”, *Comunicación y Sociedad*, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p.4.

Muy llamativo el punto de vista ante el que nos sitúa Dreyer. Aun partiendo de filmar cosas reales, es consciente de que los objetos adquieren una nueva dimensión a través del objetivo, y de que la cámara no debe ser el ojo del espectador, sino que las imágenes se revelan frente al mismo, estableciendo una relación de misterio con el receptor. Las figuras retóricas fueron el primer paso que dieron los simbolistas en ese camino directo a la representación del símbolo. No veo por qué no atrevemos a hablar de símbolos en el cine de Dreyer, ya que convierte sus imágenes en auténticos poemas cargados de retórica. En su obra, el símbolo depende únicamente del cinematógrafo, es decir, no son simples metáforas visuales.

Es un enigma, que ni puedo ni me atrevo a descifrar, pero desde luego, cargado del mismo misterio que cualquier obra simbolista. Está claro que el danés no deja de lado lo más importante que compartían también los simbolistas, es decir, “Aquel Mundo”, o como los objetos a través de la visión del artista adquieren una nueva condición fuera de la realidad.

Como hemos señalado, el autor danés comprende el significado del término fotogenia, sustituyendo el elemento filmado por una categoría muy cercana a la abstracción, que se ejemplifica a través de una dialéctica de la imagen, con lo que podemos afirmar que el lenguaje semántico (recordemos, aquellos elementos estéticos propio de los artistas simbolistas que se revelan en el cinematógrafo) es crucial en la obra de Dreyer. Ahora bien, ¿Qué artistas simbolistas pueden verse de una manera más concreta en su obra?

Como hemos mencionado numerosas veces a lo largo del trabajo, *Vampyr* (1932) se convierte en una película que tiene mucho de simbolista en cada uno de sus fotogramas. No solo por los semejanzas entre algunos de sus planos con algunas obras de estilo (o carácter por lo menos) simbolista. De lo primero podemos poner el homenaje que hace Dreyer a otro autor de *Pesadilla*, en este caso, del siglo XVIII⁴⁰. Cómo bien explicaba Pilar Pedraza, se trata de un homenaje del autor danés al pintor Henry Füssili⁴¹.

La obra adapta, libremente *In a Glass Darkly*, una compilación de las obras de Sheridan Le Fanu, afamado escritor del género gótico conocido por la obra *Carmilla* (1872). Lo curioso de la adaptación en este caso es el propio manuscrito: al parecer, la obra de Dreyer fue tomada de una edición en la que el compilador de las obras (del que no se conoce el nombre), admitió encontrarlas entre las pertenencias de “su maestro, un tal doctor Martin Hesselius. Este personaje debía ser un “detective de lo oculto”, que trataba de resolver casos de enfermedad espiritual o misteriosa, ya que domina el mundo de los arcanos, como Swedenborg”.⁴²

⁴⁰ Véase anexo fotográfico nº7.

⁴¹ PEDRAZA, P., ob. cit., p. 10.

⁴² FAGIOLO, M., “Los grandes iniciados”, *El pasado en el presente*, Barcelona, 1977, citado por PEDRAZA, P., ob. cit., p. 3.

Como la epistemología swedenborgina, *Vampyr* parte de la existencia dual de los objetos y de los personajes, que representa a la perfección el *Doppelgänger*, es decir, el doble. El reflejo del alma se representa de manera intangible gracias al buen trabajo del director de fotografía, Rudolph Maté.

La parte corporal y su “correspondencia” son recogidas de manera muy imaginativa por la cámara. El alejamiento del espacio real (convertido ahora en un espacio fílmico) se consigue de dos maneras en este film: El primero por la fotografía, que recuerda en gran medida a la fotografía pictorialista de Peter Henry Emerson (1856-1936), que tomaba las fotos desenfocadas, creando un auténtico espectáculo visual, que recuerda en gran medida a los exteriores de *Vampyr*⁴³. En segundo lugar, a las asociaciones que se establecen entre los objetos que se ven en el film, y por otro lado, su auténtico significado, junto con las extrañas relaciones que se hacen entre ellos, algo muy propio del surrealismo.

Se juega siempre con ese establecimiento de relaciones entre sus objetos y su contenido semántico gracias a la fotogenia, un recurso puramente cinematográfico. De hecho, el propio demonio queda relegado a un segundo plano, puesto que su presencia en el film es muy escasa. El mal, como ya había hecho antes en *Páginas del Libro de Satán*, es el centro de su composición filmográfica, pero no de una manera tan naturalista como había hecho en su anterior obra, sino que aquí el símbolo es la película en sí: ¡La cámara no es un instrumento del *voyeur*, sino que se convierte en la muerte misma! Tal es así que quedarán planos para el recuerdo, puesto que la segadora de vidas, como en autorretrato de Böcklin, es algo intrínseco a los personajes y a su desarrollo vital, que se convierten en objetivos del propio experimento macabro de Dreyer.

Con este planteamiento, nuestro protagonista, Allan Grey, deberá volver al mundo real, esclareciendo una cura para el mal metafísico que vive la familia. Primero lo hará como un mirón, y luego participando de un relato a medio camino entre lo filmado y lo literario. Los interludios se componen de largos recetarios sobre los vampiros, algo muy propio de la novela gótica, que jalonan el relato, previniendo al espectador de lo que acontecerá. Y sin embargo, como el vampiro, no podemos apartar la vista de la pantalla. La cuestión del doble se hace patente cuando Allan Grey, sometido al veneno de Leone (personaje que vive el lento desangramiento del vampiro), y accede a su propio entierro, como en el relato de Edgar Allan Poe *El entierro prematuro*.

⁴³ Véase anexo fotográfico nº8.

La muerte, que había invadido cada rincón de la casa también adquiere un plano terrestre, siendo famosa la escena que representa el fin del sirviente del vampiro. Desde luego, *Vampyr* será una de esas obras donde quede patente una influencia del simbolismo quizá no en un plano formal (quizás deba más al surrealismo, pero sí estético: mediante sugerencias, llevadas incluso al plano sonoro, con “suspiros”), se encadena un “antirrelato”, formado por largos planos donde el simbolismo se hace patente en el propio discurrir de la muerte sobre las paredes de la casa.

Por ello, la cinta es abstracta, y consigue transmitir de esa manera una solemnidad a la película, o por lo menos una idea clara, de la cual se extrae una magistral lección de simbolismo en el cinematógrafo, es decir, del poder de la fotografía.

En el caso de *Vampyr*, podemos hablar de una cinta simbolista prácticamente en su totalidad, incluido en algunos aspectos del plano formal, aunque como he añadido antes, en ese aspecto está bastante más cerca del surrealismo, o incluso de una “traducción cinematográfica” de la novela gótica, que también gusta de espacios enrarecidos y protagonistas con destinos fatales.



La muerte como símbolo hecha cine: Se trata de uno de los planos más famosos de *Vampyr* (C. Th. Dreyer (1932), donde el "doble" se hace con el control del film.

El cine alemán de entreguerras

La Alemania surgida de la I Guerra Mundial es un país de contrastes, y dichos contrastes parecen tener su traducción en el arte. La vanguardia artística encontró un refugio en la recién proclamada República de Weimar (1918-1933), recogiendo muchas de las novedades que se habían iniciado en París a principios de siglo, y desarrollando nuevos caminos expresivos, que en buena medida eclosionaron con el nacimiento del expresionismo. Se abre de esta manera, un nuevo periodo de esplendor para el arte alemán. Sin embargo, tenemos que tener cuidado con los escritos formalistas sobre el arte “del norte”, puesto que los ensayos de personajes como Wilhem Worringer⁴⁴ tendieron a enfrentar el arte “del norte” con el arte “del sur”. El formalismo ha sido de gran importancia para la Historia del Arte, y ha permitido su estudio desde un punto de vista mucho más empírico, pero también determinista, y hasta cierto punto, responde a otro tipo de intereses más allá de los meramente históricos.

Retomando el tema del arte durante la república de Weimar, se dieron numerosas obras de distinta envergadura que afectaron a todo tipo de manifestaciones: En pintura y literatura se dio pie a crear un arte pesimista, que gustaba de reflejar una visión negativa desde el punto de vista existencial, enfrentando a seres humanos contra la urbe moderna. Todos ellos partían de esa visión de la realidad, para después transformarla según su voluntad en otra cosa alejada de ella. Esta máxima estética es la que agrupa a muchos de los miembros del estilo Expresionista, más allá de cuestiones formales. Es la tendencia a la abstracción, pero partiendo de una fuerte carga de realidad lo que les lleva a hacer obras cuyo único punto común es el dolor tanto individual como colectivo ante una realidad que no se entiende, con obras que poseen mucho de profético⁴⁵.

¿Expresionismo o Caligarismo?

Curiosamente al cine que se le ha llamado “expresionista” poco tiene que ver con estas características antes comentadas. Los argumentos de sus films poco tienen de urbano, puesto que normalmente tratan de temas sobrenaturales, o en varias ocasiones reflejan un gusto por lo decadente o por lo romántico incluso. Esto se debe a otro interés muy distinto de los expresionistas, y aunque en muchas ocasiones se ha querido ver los fuertes contrastes lumínicos entre sombras y luces como la característica principal del cine expresionista, hoy sigue un debate abierto sobre cuál es el alcance real del expresionismo. En relación con el resto de manifestaciones artísticas sí consideradas por los críticos como “expresionistas”, las características en común son más bien escasas, por lo que cabe preguntarse ¿existe realmente un “expresionismo alemán”? y en caso afirmativo ¿Qué películas son realmente ejemplos de esta manifestación artística? La última pregunta que cabe hacerse en este trabajo es ¿Alguna de estas obras bebe directamente del simbolismo?

⁴⁴ Véase anexo documental nº8.

⁴⁵ Véase anexo fotográfico nº9.

Me parece muy significativo aludir al famoso escrito de Vicente Sánchez-Biosca para dar a entender el problema historiográfico del llamado expresionismo alemán⁴⁶:

Si para el estudio del cine realizado bajo estas condiciones las referencias a la pintura literaria y teatro el teatro o la sensibilidad expresionista en general, no han de serle negadas, no cabe duda de que constituye un craso error darlas por asentadas y establecer una continuidad directa y natural entre el pasado expresionista y el cine nacido en 1918-1919. Al igual que la sensibilidad expresionista era una herencia de época en alza incluso, pese a encontrarse algo descafeinada a principios de los años veinte, idénticamente el cine alemán se inspiraría y, sobre todo, divulgaría hasta 1923 o 1924 algunos restos expresionistas bajo la forma de decorados de films, rasgos de interpretación de los actores, fuentes demoniacos (que el mismo expresionismo había recogido del romanticismo) y otros muchos elementos a los que es forzoso hacer referencia de ahí a dar por hecha la existencia de un cine “expresionista” media un abismo.

Expresionismo alemán es un término habitual para la historia del cine. Se define, de esta manera, al conjunto de películas llevadas a cabo en Alemania durante el periodo de la República de Weimar. El escrito que dio fama al término y que categorizó todas estas producciones bajo el mismo estilo fue *La pantalla demoniaca*⁴⁷, escrito por Lotte Eisner, y llevada a cabo bajo las influencias de las corrientes historiográficas formalistas de Wilhem Wörringer. Por ello, hay un énfasis especial en todas aquellas cuestiones formales (entiende la intelectual alemana como cuestiones formales una serie de recursos fotográficos que consiguen fuertes contrastes entre luces y sombras, que reproduce la constante “lucha metafísica del alma alemana”) que, según la autora, caracterizan a todas las películas. Por otro lado, su escrito es totalmente determinista, entendiendo que el sentimiento alemán es el único capaz de producir este tipo de arte (de hecho, el primer capítulo del libro, tiene por título Predisposición de los alemanes al expresionismo).

En su ensayo, caracteriza el estilo expresionista como un estilo basado en el contraste, donde lo inorgánico parece cobrar vida. *El gabinete del doctor Caligari*, cuyos decorados fueron llevados a cabo por Hermann Warm y Walter Röhrig se circunscriben en buena medida dentro de las características de la plástica expresionista: Una ciudad, reconvertida en una especie de lugar maligno a través de su deformación, en un lugar inhabitable, como ya había hecho Krichner. Sin duda, se transforman, como bien indica Eisner⁴⁸: “Bajo la fraseología del expresionismo, la personificación del objeto aumenta, la metáfora se desarrolla y mezcla personas y objetos”.

⁴⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., ob. cit., p. 125

⁴⁷ De vital importancia también es el otro gran clásico del “expresionismo alemán”, *De Caligari a Hitler*, llevado a cabo por Sigfred Kracauer en 1947. Dado que su interés radica principalmente en un estudio antropológico y sociológico del periodo, obviaremos su estudio.

⁴⁸ EISNER, L., *La pantalla demoniaca*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 35.

Sin embargo, esto no es aplicable a muchos de los films considerados por muchos como “expresionistas”. *Nosferatu* se caracteriza por ser un relato sobrenatural, que responde a una concomitancia entre Murnau y Albin Grau, el productor. La ciudad y los sucesos que tiene lugar en ella no son de especial interés aquí. Tampoco los vampiros y demás criaturas sobrenaturales habían sido del gusto expresionista, sino que más bien, sus escasas representaciones plásticas provenían de un deseo de dar imagen a la extensa literatura gótica que había tenido lugar desde la década de los 50 del siglo XIX.

Por otro lado, algunos recursos de fotografía, si bien semejantes en todos los films, no son en absoluto: Frente al fondo plano y la distribución de personajes como miembros de un grabado en *El gabinete del doctor Caligari*, nos encontramos con grandes panorámicas y una descripción muy lírica de la naturaleza (dotada de volumen) en los films de Murnau, o de Fritz Lang. Otras optan por establecer una relación entre el fondo y el primer plano, donde se resuelve la crítica social a través de la relación entre los personajes... En definitiva, el cine llevado a cabo en este país durante los años de entreguerras, nos arrojan muchas dudas: ¿Robert Wiene, Murnau, Lang o Pabst pueden estar englobados dentro de la misma categoría, a pesar de ser tan distintos en el fondo como en la forma, solo por la semejanza de algunos efectos de fotografía? Aunque la respuesta pueda ser afirmativa, desde luego arroja muchas dudas ante dicha posibilidad. No queremos detenernos en este punto, dado que no es el objetivo final de nuestro trabajo, pero sí es importante determinar hasta qué punto el arte expresionista tuvo cabida dentro de la obra cinematográfica.

El segundo punto a tratar dentro de la obra de Eisner es el problema metodológico: Sin duda, *Abstracción y empatía*, el famoso libro de Wilhem Wörringer causó un efecto importante en la historiografía (gran parte de nuestros estudios de Historia del Arte continúan tomando gran parte de su base de las importantes teorías del intelectual alemán), intentando entresacar de todos los recursos plásticos del film una intención estética que linda con el concepto formalista de abstracción: choque, es decir, el espectador asiste a un conflicto de “fuerzas oscuras” y de “fuerzas del bien”, a la eterna lucha metafísica, propia del alma alemana. Según Eisner, aquella toma origen ya en el arte medieval, y su representación llega a las máximas cotas durante el periodo expresionista.

Esta categoría se otorga a todo el periodo que Eisner considera “el cine clásico alemán”, que se extiende desde el fin de la I guerra mundial hasta la aparición del sonoro. Sin embargo, los films que Eisner escoge como arquetipos de este expresionismo son, en la mayoría de los casos, rarezas que no gozaron del favor del público en su momento, como *Nosferatu*, o *Fausto*.

Por el contrario, la crítica social, y el gusto por un cine eminentemente realista (recuperado por intelectuales franceses de los años 60, Raymond Borde, Freddy Buache y Francis Courtade, en su libro *El cine realista alemán*) que inundaban las pantallas germanas semana tras semana, ofreciendo nuevos títulos, que poco tenían de “demoniaco”. Aunque esta corriente no homogeneizó totalmente el periodo, lo cierto es que se ponía de manifiesto el *Kammerspielfilm*, el cine de pequeñas dimensiones, de claro gusto realista, y en muchas ocasiones de crítica social (que acabó separándose de este para convertirse en el llamado *Strassenfilm*).

Jean Mitry, por su parte, en *Historia del Cine*, sí trata de estudiar el porqué del expresionismo en el cine, manteniendo una postura escéptica en cuanto al término, aceptando el término caligariano, puesto que no se puede considerar a este famoso film como una película vanguardista (como mucho pintura vanguardista filmada). Entiende pues que el expresionismo, al menos el cinematográfico, ha de tener elementos intrínsecos al séptimo arte que lo definen como tal, y pone a Murnau como ejemplo de ello (algo realmente extraño, puesto que si algo caracterizaba a Murnau era dar vida a la pintura de maestros anteriores a él). Entendía que el “caligarismo”, pintado, evoluciona hacia el expresionismo tanto en cuanto se acepta la realidad filmada, pero que gracias a la traducción de la cámara alcanza el valor de símbolo⁴⁹:

Este expresionismo, en efecto, no era posible más que en el realismo poético, es decir, aplicando a un real imaginario na simbólica que permitiera alcanzar el sentido de dicha realidad, fuera de toda intención psicológica o realista inmediatamente sensible. Y fue de nuevo a Murnau a quien le correspondió hacerlo.

Ante un panorama tan complejo, ¿puede hablarse de expresionismo? En mi opinión, *El gabinete del doctor Caligari*, mediante el uso del decorado pintado, pretende huir de la realidad de los propios objetos. Incluso las doctrinas del subconsciente se encuentran inmersas dentro del propio desarrollo del film, siendo este el eje narrativo. Esto le convierte en un film “expresionista”, pero donde la fuerza del expresionismo no radica en los elementos intrínsecos al cine (no es una cuestión de fotogenia), sino que son los escenarios los que sí son pintura expresionista. Esta manera de entender la película (planos largos, donde el montaje tiene poco peso, y eminentemente teatrales) tuvo mucho éxito, lo que dio pie a los llamados Caligarismos, como por ejemplo *El gabinete de las figuras de Cera* (Paul Leni, 1924) o en buena medida (aunque no totalmente) el *Golem* (Paul Wegener, 1920).

Sin embargo, el cine ya tridimensional, no se caracteriza por el expresionismo, sino, más bien por el simbolismo, logrado a través de la metáfora y la sugerencia de los planos. Es decir, mientras que *El gabinete del doctor Caligari* es un film de contrastes, *Nosferatu* es una película de símbolos, que cobran vida gracias a la fotogenia, antes mencionada. Nada hay en estos films que respete de modo alguno el expresionismo, entendiendo este como estilo artístico, aun siendo películas por supuesto expresivas.

⁴⁹ MITRY, J., *El cine experimental*, Seghers, París, 1974, pp. 26-62.

No es una “eterna lucha de contrarios” lo que las caracteriza, sino un profundo valor de la metáfora, conseguida a través de cuidados encuadres vistos por el objetivo, a través del claroscuro fotográfico. De ahí a decir que es el claroscuro lo que caracteriza al expresionismo, va un largo trecho (también Rudolph Maté, como hemos visto, era un maestro del claroscuro, y no es un “expresionista”). En ese sentido, *El Gabinete del doctor Caligari* se postula como el único film que realmente debe su razón de ser al expresionismo, aunque el lenguaje de la película está más cerca del teatro que los films de Murnau o Lang. Si lo pensamos detenidamente, *El gabinete del doctor Caligari*, en su concepción como película, tiene mucho que ver con el *film d’art* francés, pero en lugar de adaptar obras clásicas, se acerca a las vanguardias pictóricas de su tiempo.

No quiero tratar de abordar el debate existente sobre la existencia de un cine llamado expresionista, puesto que no es el fin de nuestro trabajo, pero sí me interesa en ahondar en los principios literarios y estéticos que dan pie a algunas obras fílmicas. Sí buscamos el origen de muchas de las películas, nos damos cuenta de que la base no es la vanguardia contemporánea, sino un renovado interés por el romanticismo y los estilos anteriores al comienzo de la guerra. Es este el punto que me interesa destacar dentro del llamado “expresionismo” alemán, puesto que se encuentra dentro de nuestra órbita de acción. En efecto, la temática del doble es recuperada en los filmes “expresionistas”, como en la novela romántica o gótica, que refleja precisamente los debates en la pantalla, no solo en los aspectos narrativos, sino también mediante una traducción a los espacios.

Es necesario en este apartado hacer una breve referencia al film *El estudiante en Praga* (Stellan Rye, 1914). En mi opinión, la importancia del film radica en dos pilares fundamentales: El primero es la traducción de una temática (Fausto y su doble) tan manida y representada una y otra vez por autores de distinta índole en una pantalla de cine. La segunda, es el desarrollo fundamental no del lenguaje cinematográfico (tratándose de 1914, es comprensible que los avances de Griffith aún no llegaran a Alemania), sino de la composición de los encuadres, lo que permite llevar a cabo sugerencias del propio espacio físico.

Eso conlleva a crear una figura demoniaca, cuya presencia en el film no es persistente, pero sí que es el elemento que torna la historia del protagonista, Balduin, puesto que su reflejo es sinónimo de la muerte, y ella habita en el propio espacio donde se desarrolla la acción. A propósito de este hecho, nos narra Sánchez Biosca, en relación con la habitación del estudiante⁵⁰: “Aterrorizado por la persecución de su doble, Balduin se refugia en ella (la habitación). Domina ahora una profunda oscuridad... Se agita con violencia, mientras la cámara permanece inmutable en el emplazamiento elegido desde el principio”.

⁵⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., ob. cit., p. 105.

Esta fijación por los dobles no es solo romántica. Si bien *El estudiante de Praga*, es la adaptación de una pequeña novela llamada *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, escrita por Adelbert Von Chamisso en 1813, también se habían hecho avances significativos en otras corrientes del pensamiento como es la psicología, que es, en mi opinión el gran matiz diferenciador con el film “expresionista”, puesto que este también aborda el tema del doble, pero desde otra perspectiva.

Si el estudiante de Praga alberga una presencia demoniaca que no pretende ser convertida en realidad, *El gabinete del doctor Caligari* encuentra su forma de doble en las teorías del famoso Doctor Sigmund Freud (1856-1933). Poco tenemos aquí de influencia simbolista, pero sí que podemos ver por lo menos un sugerente eco de lo literario en el cine, y es ahí donde tenemos que encontrar varios de los aspectos que necesitamos para películas posteriores, aunque debemos percatarnos de un aspecto muy importante de este film: si se basa en un arte anterior (y no en el contemporáneo como hemos añadido al inicio del epígrafe), no es el simbolismo su principal reflejo, sino el romanticismo. Por ello, quizás el término Expresionismo alemán no resalte precisamente los rasgos más identificativos de este estilo de películas “de terror” de la Alemania de entreguerras.

El teatro de Max Reinhardt (1873-1943)

Es importante que analicemos, aunque sea brevemente, la importancia de Max Reinhardt en el cine alemán de este periodo, puesto que es el maestro de los autores que comentaremos aquí, pero no en el cine directamente, sino a través del teatro. El director alemán se hizo un nombre en todo el país al llevar a escena obras inglesas, pero también de Goethe, como *Fausto*, incluso de Calderón de la Barca, haciendo hincapié en una reforma no solo en la puesta en escena, sino también en la actuación. Trataba de entablar una relación casi “personal” con el espectador, no solo intelectual, sino que todas las facetas humanas se desarrollaran sobre las tablas. Debían volver a “congeniar al hombre con su naturaleza primitiva, que se había visto golpeada por un largo periodo de intelectualidad”⁵¹.

Trataba de conectar con el público, haciendo que incluso la escena se fusionará con el espectador tratando de lograr una comunión, a la altura de una pintura en un museo. Buscando desbordar al espectador, lo impresiona mediante color, y sobre todo, mediante la iluminación. La iluminación no solo como recurso dramático, sino también metafórico y simbólico en sí misma, capaz de crear espacios expresivos incluso cuando los actores no salen a escena. Esta manera de componer las tablas, más allá del propio drama, debió ser una gran lección para sus alumnos, puesto que fue un *Leiv Motiv* de los directores cinematográficos durante la república de Weimar, que dieron esa importancia a todos los elementos de la imagen más allá de la actuación, consiguiendo que escenarios y personajes se fundieran, o por lo menos, fueran extensión el uno del otro.

⁵¹ CARTER, H.: *The theatre of Max Reinhardt*, Nueva York, Blom Books, 1964, p. 125 (Traducción de los autores).

La importancia radica en que Reindhardt era un gran conocedor de la pintura, y sentía especial fascinación por aquellos autores que se habían “librado” de la realidad para conseguir un efecto mucho más potente en el espectador, es decir, los románticos, y por supuesto, los simbolistas. Admiraba a Böcklin, a quien copia literalmente en un plano de la única película que dirigió, *El sueño de una noche de verano*, y también a Füssili. Los pintores que el admira también influyen a sus alumnos: Böcklin en Murnau, Incluso *El bosque gótico*, obra de Leistikow, que se refleja en los primeros compases del film, influye en Fritz Lang en *El anillo de los Nibelungos*⁵². Por supuesto, le gustaba leer aquellos mitos en los que el hombre se veía movido por fuerzas oscuras, inasibles... Como Murnau o Lang de nuevo. Quizás, penetrar en los gustos artísticos y las influencias pictóricas de Reindhardt con certeza nos permita conocer a fondo el alcance de la forma plástica en los films de sus alumnos.

La pintura en movimiento: Friedrich Wilhem Murnau

Sin duda, Friedrich Wilhem Murnau (Bielefeld, Alemania, 1888 – Santa Bárbara, EEUU, 1931), es uno de los nombres propios dentro del periodo mudo del cine. Llevaba a cabo su obra como un pintor, es decir, se interesaba por manejar perfectamente todos los elementos que componían cada plano. Por ello, el estilo cinematográfico del autor alemán bien puede ser considerado como pictórico, no solo por la recreación a través del objetivo de cuadros singulares, sino que además los cuadros son reproducidos en su condición estética, es decir, el clasicismo será entendido también en la manera de grabar. Un cuadro que busque efectos lumínicos será también un reto distinto para el director de fotografía, etc...

Como dice Berriatúa⁵³: “Murnau aportará al cine una serie de recursos dramáticos procedentes de la pintura. No se contendrá con la simple recreación de cuadros vivos en la línea del concierto de flauta de Friedericis Rex”. La pregunta, entonces, que debemos hacernos para nuestro trabajo es ¿Cabe incluir una “reproducción”, tanto en lo formal como en lo estético, que provenga del simbolismo en el cine de F. W Murnau?

Murnau había estudiado historia del arte, con lo que tenía una estrecha relación con todos los movimientos artísticos que habían tenido lugar hasta la fecha: por supuesto los grandes maestros alemanes del renacimiento (Durero, al que alude en numerosas películas⁵⁴), pero también era buen conocedor del estilo que estaba en boga en los estudios históricos (y por tanto en el programa de estudios universitarios alemanes): el Romanticismo, en especial la pintura del famoso pintor Caspar David Friedrich (1770-1840), y lo cierto es que parece ser que en Murnau caló muy hondo su pintura, puesto que muchos de los planos exteriores de films como *Nosferatu* sin duda poseen esa sensación de panteísmo que Friedrich lograba con su pintura.

⁵² BERRIATÚA, L., ob. cit., pp. 50-52.

⁵³ BERRIATÚA, L., ob. cit., p.44.

⁵⁴ Por ejemplo, en la película *Fausto* (1926) o *El castillo encantado* (1921), ambos dirigidos por F. W Murnau.

Al margen de todo ello, nos interesa centrar este estudio en lo que pudo conocer de otro movimiento importante antes incluso de ser estudiante: El simbolismo. Fijémonos en las fechas. Si nace en 1888, podemos seguir un rastro cronológico que coincide con el desarrollo de las tendencias simbolistas una vez entramos en el siglo XX, no solo en el cuadro de caballete o en las tendencias literarias, sino también en la ilustración a grabado de las grandes leyendas románticas que se reeditaban durante la adolescencia del director. El simbolismo, por sus propias características, tiende a crear imágenes muy poéticas, de gusto decadente, que guardaban mucha relación con los filmes oscuros que pretendían llevar a cabo los cineastas alemanes de entreguerras, y más aún Murnau.

Berriatúa sitúa el interés del autor alemán en los cuadros academicistas de finales del siglo XIX, y bien puede ser así, pero desde luego, no son los únicos. Sí se trata de un tema fantástico, como *Fausto* o *Nosferatu*, Murnau no duda en aludir a los autores románticos o simbolistas, puesto que eran estos los que conseguían crear de su pintura algo mágico, partiendo de la realidad, pero a la vez alejándose después de ella en el resultado final. De ahí que se juegue con efectos lumínicos no tan complicados o trascendentales como hemos visto por parte de Rudolph Maté con Dreyer, pero de una carga expresiva fundamental, algo con lo que había jugado un ilustrador muy cercano al estilo simbolista, pero que dado su longevidad, también participó de otros estilos dentro de la órbita de la vanguardia, como el surrealismo o el expresionismo, como es Alfred Kubin (1877-1959).

Este pintor Austriaco se especializó en todo tipo de ilustración (incluido erótica y pornográfica), y a muchos autores cinematográficos les pareció interesar el modo que tenía de crear imágenes, otorgando un valor monumental a los elementos que en ellas aparecían, y su manera de jugar con los efectos de luz. Todo ello llevó a que varios directores trabajaran bajo su influencia para llevar a cabo la composición de algunos planos⁵⁵. De hecho, el propio Kubin pudo haber trabajado en los decorados de *El gabinete del doctor Caligari*, ya que además era la principal intención del productor para llevarlos a cabo.

Retomando el tema, si hay algo inherente al cine de Murnau es la sugerencia a través del símbolo, como ya había sucedido con los poetas simbolistas, es decir, por medio del pensamiento analógico, de otorgar un significado que no es habitual a dicho significante. Si algo le había quedado claro a nuestro director es que el film no son solo las interrelaciones entre los personajes, sino también cómo estos se desenvuelven en el medio. En ese aspecto, Murnau tiene mucho de nórdico, pero también de romántico, dando que entienda, como Friedrich, que un paisaje no es una vista al natural, sino un modo de representación del propio conflicto existencial.

⁵⁵ Véase anexo fotográfico nº10 y nº11.

Esto lo tenían muy presente los simbolistas también ya que, como hemos dicho, los personajes representados por la pintura simbolista (o los sentimientos que expresan en la poesía) en sí mismos no tendrían sentido si no se ven acompañados de su entorno. Sí lo podíamos ver en los paisajes de Friedrich, exactamente igual en los cuadros de Böcklin, o en los paisajes de Von Stuck⁵⁶. Por ello, los artistas simbolistas tienen un lugar especial en la filmografía de Murnau, como en la película *Fausto*, donde Berriatúa nos demuestra que la obra a imitar es *Los jinetes del apocalipsis* de Arnold Böcklin⁵⁷.



Correspondencia entre un plano de *Fausto* (F.W Murnau, 1926), y *Los jinetes del apocalipsis*, de Arnold Böcklin (1896).

Sin embargo, hay un caso a tratar con otra perspectiva: el film *Nosferatu*. Llama la atención la dirección artística del film, que en este caso sí que cobra importancia. Esto es así por la persona encargada de llevarla a cabo, Albin Grau (1884-1971). Sin duda, era un personaje peculiar: arquitecto, aficionado por las artes, pero también ocultista, perteneciente a la orden *Fraternitas Saturni*. Esta extraña circunstancia llevó a cabo que desarrollará un interés por todo aquella manifestación de tinte misterioso. Fue el quien llevó a cabo los *storyboard* para el film, y en muchas ocasiones, podemos encontrar una ejemplificación de sus viñetas con los planos de la película.

⁵⁶ Véase anexo fotográfico nº12.

⁵⁷ BERRIATÚA, L., ob. cit., pp. 30-31.

En este film, la realidad y la ficción van por caminos distintos, pero paralelos, creando de esta manera un “mundo sensible” y un “mundo ininteligible” muy cercano a los presupuestos swedenborgianos. De hecho, esto debió influir de sobremanera en Murnau, puesto que *Fausto* también puede verse desde esa factura: la realidad, que no es sino consecuencia de una presencia de otro lugar que no es este. En *Nosferatu*, podemos ver como una plaga asola la ciudad en 1838, una plaga que realmente existió, pero cuya causa solamente es la presencia del conde de Orlock. No es raro entonces, que el simbolismo, y por supuesto también el romanticismo, se adapten a la imagen cinematográfica. El más conocido de todos ellos era Arnold Böcklin, puesto que sus pinturas se trasladaban a grabado y eran conocidas por el imaginario popular alemán. No debemos descartar la influencia absoluta de los simbolistas ante tales filmes, puesto que sí hay películas donde lo real posea otra connotación distinta, son las películas fantásticas de Murnau.

Fritz Lang: Arquitectura en el cine

Fritz Lang (Viena, Austria, 1890 – California, EEUU, 1976) Es otro de esos nombres propios dentro de la cinematografía alemana. Nos gustaría reflejar algún aspecto interesante en sus películas, haciendo hincapié en el aspecto compositivo de sus escenarios. Arquitecto de formación, sus películas nos muestran un auténtico tratado de arquitectura, que conjugó muy bien la tradición con estilos ultramodernos, referentes a un futuro distópico que ha influido y sigue influyendo en el cine actual, como podemos ver en filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). De hecho, el gusto arquitectónico de Fritz Lang no se aplica solo a su archiconocida *Metrópolis* (1927), sino también a sus películas ambientadas en otras épocas (como *La muerte cansada*, de 1921), o también sacadas de la mitología (Sea ejemplo la saga de *El anillo de los Nibelungos*, de 1924).

El diseño arquitectónico de los planos viene definido en el cine de Fritz Lang no solo en los decorados o ambientaciones, sino también el estudio de volúmenes o del espacio del plano en sí mismo. Se construyen los espacios de acuerdo a un fin psicológico, pero también simbólico. En *La muerte cansada*, por ejemplo, la densidad narrativa del film no está condicionada únicamente por una sucesión de hechos que desarrollan la historia, sino que se ve también condicionada por la propia relación entre el espacio y los personajes (no debemos entender una fusión entre personajes y espacio como en *El gabinete del doctor Caligari*, sino una dimensión diegética entre ambos). Lo explica muy bien Sánchez-Biosca⁵⁸:

⁵⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., “El universo languiano: Más allá de una duda razonable”, *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang*, Valencia, Imatge, 1992, p.17-18.

Esta identificación resulta aún más interesante porque la narración todavía no nos ha informado sobre esa inquietante aparición. Nos encontramos en un momento (el inicio) en que carecemos de las mínimas claves que nos permitan ubicar, reconocer y leer esa figura y su misterio. Eso es fundamental, pues la particular densidad de la construcción de dicho plano acaba trascendiéndolo, contamina inevitablemente el desarrollo posterior de la narración como una pervivencia de algo que no pudo ser elaborado narrativamente. Y esto se produce porque pertenece a otra lógica discursiva diferente de la narrativa, se sitúa en el espacio de lo metafórico.

Probablemente, esta concepción del cine, muy semejante a la que hemos visto de Friedrich Wilhelm Murnau provenga de su formación común en el teatro de Max Reinhardt. Esta relación entre una atmósfera enrarecida y los personajes es un ejemplo perfecto de la vanguardia, pero también del simbolismo, y aunque pueda ser una coincidencia, algunas escenas de *La muerte cansada*, cuyos volúmenes son “tritutados”, invadidos por elementos verticales que nos impiden la visualización de los protagonistas, nos recuerdan en gran medida a las obras de algunos simbolistas, como por ejemplo, Carlos Schwabe⁵⁹.

El interés iconográfico de *La muerte cansada* llamó la atención del propio Erwin Panofsky⁶⁰, quien dedicó un pequeño espacio en su libro *Estudios sobre iconología* a la iconografía de la muerte, atendiendo a las cuestiones que identifican a esta, comparándola con el tiempo, y efectivamente, los elementos que permiten identificar a la muerte son las que la equiparan con Cronos, puesto que es el paso del tiempo lo que acabará con los personajes.

La propia plasticidad de la iluminación ha llamado la atención a los estudiosos, puesto que ayuda a desarrollar una “narración metafórica” al margen de la narración convencional del film, que convierte la película en una “sucesión de fuertes claroscuros”, que posiblemente mucho tienen que ver con la pintura barroca. Sin embargo, los contrastes lumínicos no son algo exclusivo de este periodo, puesto que el decadentismo gustó mucho del claroscuro con fines metafóricos, no solo en las artes plásticas⁶¹, sino también en la literatura, y por supuesto, las constantes referencias a la muerte, como ya había ocurrido en el romanticismo, aunque se le dio un carácter casi sacro a la misma.

⁵⁹ Véase anexo fotográfico nº13.

⁶⁰ PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 93-137.

⁶¹ Véase anexo fotográfico nº14.

De esta manera ocurre también en el film de Fritz Lang, donde lo sobrenatural se mezcla con lo real, ofreciendo, como la propia narración, un juego de contrastes, y donde la muerte posee el papel protagonista, así como el amor. Recuerda mucho a las ilustraciones que Carlos Schwabe había realizado para una de las muchas ediciones que se llevaron a cabo de las *Flores del Mal*⁶². De hecho, este juego de contrastes se evidencia también en la arquitectura, entre lo pequeños que parecen los personajes frente a las faraónicas construcciones, que funcionan más que como telón de fondo, como auténticos monumentos al tiempo, que dotan además de una dimensión plástica a la imagen, y también un fundido perfecto entre personajes, espacios y metáfora (algo que comparten todos los alumnos del teatro de Max Reinhardt).

Y es precisamente en ese espacio arquitectónico y en su relación con el ser humano, no solo entendido como individuo, sino también como ser social, donde podemos encontrar alguna relación con el objetivo de nuestro trabajo. En relación con esta afirmación, Mar Busquets Mataix explica⁶³, aludiendo a dos escenas del famoso film *Metrópolis* (1927) (La fábrica como el templo de Moloc, y la de la oficina):

Estas dos clases de figuraciones, tratadas de manera paralela en el film, dotan a éste de un gran relieve y facilitan la expresión plástica de los contenidos. Por un lado, la primera obedece al gusto por la creación de decorados característica del cine de la República de Weimar, por la necesidad de crear mundos distintos al real y plasmarlos mediante una codificación que bien podía llevar a una visión plana del espacio, o bien, mediante la adecuada utilización de la luz, a la ilusión de profundidad, pero que en cualquier caso, envuelve al personaje en un determinado contexto mágico o maravilloso. Lo que en la primera cobra importancia es la integración del individuo en dicho marco, mientras que en la segunda se lleva a cabo la figuración contraria; es el personaje el que recorta el espacio en el que se inscribe, llevando a cabo la explicitación del símbolo de una manera evidente.

La arquitectura de la película es entendida, de esta manera, como un elemento capaz de convertir lo que se nos muestra en pantalla como una metáfora indisoluble de la propia narración, como ya habíamos visto en *La muerte Cansada*. A pesar de los decorados ultramodernos y futuristas, también existe un *revival* de la arquitectura anterior, pero llevado al espacio diegético de la película. Me resulta curioso resaltar, quizás como una casualidad, a modo de opinión personal, que esta confrontación de extremos propios del cine de Fritz Lang, se da en *Metrópolis*, en la propia arquitectura, puesto que el racionalismo futurista se une con una arquitectura anterior, pero siempre de periodos considerados ampliamente como “irracionales” ¿Un intento quizá de hacer una crítica a la modernidad?

⁶² Véase anexo fotográfico nº14.

⁶³ BUSQUETS MATAIX, M., “Metrópolis, un lugar en la metáfora”, en *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang*, Valencia, 1992, p. 57.

Siguiendo con el tema, sin duda, desde el primer minuto de la película el film es contraposición de espacios, y también de actitudes. Frente al mecanicismo en la interpretación de los obreros, está la amplitud de movimientos de los habitantes de la superficie, junto con la amplitud del espacio de los Jardines Eternos en relación con el zigurat babilónico que es la fábrica, transformada en el templo de Moloch. Sin embargo, ¿Por qué un antiguo dios babilónico? En primer lugar, por su poder metafórico (el capitalismo devora hombres como los devora el dios del fuego babilónico), pero me parece importante señalar los antecedentes: El antecedente más inmediato es por supuesto *Cabiria*, dirigido por Giovanni Pastrione en 1914 (film del que hablaremos más adelante), pero no podemos olvidar la literatura y las artes anteriores, a las que Fritz Lang era muy aficionado, y que habían convertido los recientes descubrimientos de las ruinas egipcias y mesopotámicas en algo fuera de cualquier racionalidad humana, desmedido, un mundo salvaje en relación con el occidental, y de esta manera se encargaban de representarlo los pintores decimonónicos⁶⁴ (de hecho, se produce casi como una aparición, o un sueño ante Freder, el protagonista).

Esa dimensión aniquiladora, salvaje, incluso asesina es lo que podemos ver en el film, y las referencias son claras en pasajes de la literatura recuperada por el simbolismo, como *El paraíso perdido*. Sin embargo, *Metrópolis* bebe directamente de la arquitectura expresionista, así como de la arquitectura racionalista que en estos momentos despuntaba en Alemania, por lo que el simbolismo no parece tener aquí una inclusión tan directa como habíamos visto en los ejemplos de Murnau, que sí revelaban un conocimiento directo del movimiento, a pesar de que la manera de resolver los planos en algunas ocasiones sea similar, quizás por formarse ambos en el mismo ámbito del teatro experimental de Max Reindhardt.

⁶⁴ Ver anexo fotográfico nº16.

El Colosalismo italiano: un breve acercamiento a *Cabiria*

El colosalismo italiano puede definirse como un género específico de dicho país que se dio en los años antes de la primera guerra mundial, y también poco antes del ascenso al poder de Mussolini, creando un gran estilo de masas, que anunciaba poco a poco ese exacerbado nacionalismo que acabaría terminando en el fascismo. En este contexto se lleva a cabo una de los más famosos films de este tipo, *Cabiria*, que se estrena en 1914, justo antes de empezar la guerra, lo que conllevó a un fracaso en taquilla. A pesar de ello, el avance llevado a cabo en el lenguaje cinematográfico y muchos de los grandes movimientos de masas que podemos ver en la película influyeron en numerosos directores.

¿Qué nos interesa en este trabajo de esta película en cuestión? Dos elementos: El primero la localización narrativa, situada en la antigua Cartago, a la que se le da un tratamiento babilónico. El segundo es el guionista, Gabriele D'Annunzio, que había sido un poeta de gusto simbolista y decadente, muy cercano a la línea impuesta por Rimbaud y Verlaine. Sin embargo, comienza a virar cada vez más a un nacionalismo exacerbado. Su intención era convertir a su obra en un símbolo en sí misma, por lo que cargaba las tintas en un efectismo poético muy barroco, pero a la vez llamativo y muy lírico.

Eso mismo podemos ver en *Cabiria*, en sus intertítulos, con constantes alusiones a los ritos romanos, convirtiendo la película en una tragedia de cinco actos. El tremendismo de las imágenes también tuvo una correlación con la pintura, puesto que los decorados ganan profundidad, pero también dramatismo, como ocurría en los paisajes románticos⁶⁵. Sin embargo, Segundo de Chomón, el fantástico director de arte del film, junto con el director de fotografía, consiguieron hacer de la escena en el templo de Moloch un auténtico fresco del último simbolismo: irracionalidad, locura... que habían conquistado a los miembros más desfasados del movimiento, como Henri Motte o Frantisek Kupka, a tenor de la gran cantidad de descubrimientos que se hacían en estos territorios. La iluminación, los efectos especiales, convierten a la escultura en un auténtico ídolo aterrador, como habían hecho estos pintores en su obra⁶⁶.

⁶⁵ Véase Anexo fotográfico nº 17.

⁶⁶ Véase anexo fotográfico nº 18.

A modo de conclusión: una breve retrospectiva por *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992).

Al realizar nuestro pequeño viaje a lo largo de la historia del cine, nos damos cuenta de que el movimiento simbolista, en su apartado formal, caló hondo a varios de los directores europeos de los 30 primeros años del siglo XX, puesto que hemos podido comprobar varias similitudes entre varios artistas (tanto pintores, como escritores o ilustradores) y estos primeros autores cinematográficos. Pero, ¿podemos hablar de una auténtica vanguardia simbolista? Tratándose de directores de muy distinto perfil, cada uno interesado en diversos aspectos del cine, es importante entender que las propias limitaciones del movimiento simbolista hacen complicado hablar de una excesiva influencia. Eso conlleva a afirmar que nuestro estilo no tuvo tanta influencia como para llevar un cine asociado a él, pero su condición de “puente” entre las vanguardias históricas (sobre todo del surrealismo) y las formas plásticas fue redescubierto por los cineastas para otorgar a su cine una capacidad metafórica a sus imágenes, aún silenciosas.

Sin duda ha sido esta capacidad de crear sensaciones a través de las imágenes lo que más prevalece de la concepción estética del simbolismo. Por ello, es inevitable establecer paralelismos más allá de las fronteras temporales que hemos propuesto para el trabajo, y descubrir presupuestos estéticos del simbolismo en otras películas posteriores. El poder lírico, contrario a la tendencia descriptiva habitual en el film comercial, fundamenta en gran medida el establecimiento de pasajes que se encuentran a medio camino entre un mundo real y el mundo irreal dentro de la propia película, incluso, superponiendo ambos.

Les interesó presentar pasajes en los que la propia realidad se veía alejada de sí misma, y encontraron en algunos de estos artistas, como Böcklin, Schwabe o Füssili, una manera conseguirlo. De ahí que los tomaran como tal para conseguir dicho efecto. ¿Hay una influencia del movimiento simbolista en este cine? Sí, más allá de las propias fronteras nacionales, se toman en referencia a estos artistas. El poder “irreal”, a la par que poético ambiental, causó un poderoso efecto en los cineastas, no podemos negarlo. De hecho, se sigue aludiendo a estas poderosas imágenes, que se convierten en el perfecto “escenario” de las grandes historias sobrenaturales.

La relación entre dos mundos, y el establecimiento de una dualidad entre irrealidad e realidad llevó a los cineastas posteriores a incluir en su repertorio una gran cantidad de ejemplos pictóricos y literarios que en buena medida pueblan las historias de elementos de gran belleza y retórica. Esto no es una cualidad única de estos films mudos que debían apostar todo a la imagen, y autores posteriores también buscaron otorgarlo a sus propias películas. Este “lenguaje formal”, al que aludíamos al principio del ensayo, ha sido redescubierto por autores mucho más cercanos a nuestro tiempo, y también la manera de estos “pioneros del cine” para traducirlo ante la cámara.

Por ello, he decidido (sabiendo que son muchos los ejemplos que no hemos podido incluir aquí), ejemplificar dicha afirmación a través de estas dos obras, que tienen el mismo paralelismo: El amor, entendido como idea, que sobrevive a la muerte, donde poesía y cine se unen para dar lugar a películas tan hipnóticas como todos los ejemplos antes comentados.

Este es el caso de *Vértigo*, un film dirigido por Alfred Hitchcock en 1958. Sin duda alguna, una película muy interesante por muchas cuestiones. En este breve repaso, entenderemos el valor de lo hipnótico, sinestésico y poético aplicado a la imagen. Una auténtica labor de “escultura del tiempo”, como diría Andrei Tarkovsky. El genio del suspense arma una historia a medio camino entre lo romántico, lo misterioso... Pero todo ello embozado dentro del propio enigma que configura cualquier obra poética o pictórica simbolista. Nuestro protagonista posee una auténtica obsesión por una mujer, que a través del cinematógrafo se convierte en un símbolo, una especie de presencia que se esconde a través de los escenarios, y de las formas geométricas como la espiral: un relato de amor que se vive constantemente, en eterno retorno. Se refleja aquí, dicho, aquel lenguaje que hemos llamado sistemático, en el que forma y fondo adquieren una dimensión cercana a los presupuestos estéticos simbolistas.

Y es que *Vértigo* recoge en buena medida todas aquellas características que hemos visto a lo largo del trabajo: Una dimensión metafórica, simbólica, de todo aquello cuanto aparece en la película, del escenario (unas escaleras que se hacen espiral, eternas, y que deben mucho a la metáfora visual del cine de Fritz Lang, sobre todo *La muerte cansada*), de la pintura que aparece en movimiento, y de la obsesión de sus personajes, hipnóticos... Muy propio del nihilismo que compartían con los simbolistas, en los que las doctrinas nietzscheanas del eterno retorno habían calado muy hondo. El propio ritmo del film, en comparación con otras películas del autor británico, es lento. Sin embargo, su lentitud es precisamente lo que permite ahondar en aquellos aspectos fotogénicos de cada plano, transformando el film en un auténtico fresco, muy cercano al simbolismo.



Una comparativa entre la famosa *Ophelia* (1851) de John Everett Millais, y un fotograma de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), donde Kim Novak se convierte en presa de las aguas.

Avancemos unos años más adelante, hasta el año 1992, para hablar de *Drácula de Bram Stoker*, dirigida por el aclamado Francis Ford Coppola. Si bien la trayectoria de este director abarca muchos ámbitos y géneros cinematográficos, para este trabajo nos interesa el acercamiento de varias de sus obras al Simbolismo. Ya se acercó a esta concepción mágica del mundo en *Apocalypse Now* (1972), a través del planteamiento de *Road Movie* de unos soldados hacia lo locura en el último tramo de película.

Sin embargo, *Drácula de Bram Stoker* se presenta como una auténtica oda romántica a través de sus cuidados fotogramas, en los que predominan sobre todo los recursos de foto y de un buen manejo del cromatismo del color que, junto con una inquietante puesta en escena, convierten una historia de amor en un relato romántico, llenos de pasión y sexualidad... algo que gustaba mucho a los simbolistas. Podemos decir, por tanto, que las escenas de todas estas películas se cargan de un contenido metafórico, de alto contenido sinestésico, que refiere siempre a las formas para decirnos algo más.

Queda patente, entonces, que la narración en sí misma siempre está acompañada de una perfeccionista puesta en escena que sustituye la dimensión expresiva del diálogo. Para ello, algunas de estas películas recurren a los artistas de nuestro estilo para dotar de dicha expresividad a todo el film. Este es el ejemplo de *Drácula de Bram Stoker*, quedando para el recuerdo las imágenes de su castillo, que sin duda nos recordarán al *ídolo Negro* de Frantisek Kupka⁶⁷.

Con todas estas características, podemos darnos cuenta de que la dimensión lírica del film, cuyos personajes introspectivos rebasan el umbral de lo real para superar sus límites, descubriendo en sus tramas enigmas indescifrables. Sin embargo ¿Podemos hablar de una vanguardia simbolista en los primeros treinta años del cine europeo? No, puesto que no podemos decir que alguno de los films aquí comentados (u otros) deban su existencia a este movimiento, a diferencia de otros movimientos artísticos como el romanticismo, que como hemos visto, es de importancia vital para llevar a cabo los films del “expresionismo” alemán. De ahí que puedan establecerse una serie de paralelismos, como hemos asegurado, pero demasiado puntuales como para expresar una influencia total de uno sobre el otro, pero desde luego, el deseo de llevar a cabo estas imágenes poéticas sigue presente. Eso lleva a cabo a que se den muchas contradicciones, puesto que a la representación narrativa se le debe superponer una visión plástica prácticamente temática. Como dice Jean Cassou⁶⁸:

Comenzamos a preguntarnos si era legítimo hablar de aspectos cinematográficos del simbolismo. La respuesta a esta cuestión es afirmativa, ¡Pero al precio de cuantas paradojas!

⁶⁷ Véase anexo Fotográfico nº19.

⁶⁸ CASSOU, J., *The concise Encyclopedia of Symbolism*, EEUU, 1979, Cit. Por PALACIOS, J. en *Iluminaciones y correspondencias, el cine y el movimiento simbolista papeles para una aproximación*, Valladolid, 2014, p. 15.

ANEXO DOCUMENTAL

1) MOREÁS, Jean, “Manifiesto Simbolista”, *Le Figaro*, Paris, 18 de septiembre de 1886.

Comme tous les arts, la littérature évolue: évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. Deux exemples suffiront: Ronsard triomphe de l'impuissance des derniers imitateurs de Marot, le romantisme éploie ses oriflammes sur les décombres classiques mal gardés par Casimir Delavigne et Étienne de Jouy. C'est que toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville; ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu commun.

Ainsi le romantisme, après avoir sonné tous les tumultueux tocsins de la révolte, après avoir eu ses jours de gloire et de bataille, perdit de sa force et de sa grâce, abdiqua ses audaces héroïques, se fit rangé, sceptique et plein de bon sens; dans l'honorable et mesquine tentative des Parnassiens, il espéra de fallacieux renouveaux, puis finalement, tel un monarque tombé en enfance, il se laissa déposer par le naturalisme auquel on ne peut accorder sérieusement qu'une valeur de protestation, légitime mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode.

Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclorre. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalances moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence. Remarquez pourtant que les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles : toutes les tragédies de Voltaire, par exemple, sont marquées de ces tavelures de décadence. Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école? L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf où les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes : caractéristiques de toute renaissance.

Nous avons déjà proposé la dénomination de symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue.

Il a été dit au commencement de cet article que les évolutions d'art offrent un caractère cyclique extrêmement compliqué de divergences ainsi, pour suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusqu'à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusques aux mystiques, plus loin encore. Ces questions demanderaient un volume de commentaires; disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant. Cependant le Suprême enchantement n'est pas encore consommé un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus.

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.

L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire? Les Pythiques de Pindare, l'Hamlet de Shakespeare, la Vita Nuova de Dante, le Second Faust de Goethe, la Tentation de Saint Antoine de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté?

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe : d'impollués vocables, la période qui s'arcboute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme ; enfin la bonne langue-instaurée et modernisée - , la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.

Le rythme: l'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrête multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers - sept, neuf, onze, treize, - résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes. [...]

Como todas las artes, la literatura evoluciona: evolución cíclica con retornos estrictamente determinados y que se complican con diversas modificaciones aportadas a consecuencia de la marcha de los tiempos y las distorsiones en los medios de comunicación. Será superfluo hacer observar que cada nueva fase evolutiva del arte corresponde exactamente al decrepito senil, al ineluctable fin de la escuela inmediatamente anterior. Bastarán dos ejemplos: Ronsard triunfa de la impotencia de los últimos imitadores de Marot, el romanticismo extiende sus estandartes sobre los escombros clásicos mal vistos por Casimir Delavigne y Étienne de Jouy. Y es que toda manifestación artística termina fatalmente por empobrecerse, agotarse; entonces, de copia en copia, de imitación en imitación, aquello entonces lleno de savia y de frescura se seca y se deforma; aquello que fuera nuevo y espontáneo deviene en cliché y objeto habitual.

Así el romanticismo, después de haber hecho sonar todas las campanas de la revuelta, después de haber tenido sus días de gloria y batalla, pierde su fuerza y su gracia, abdica sus audacias heroicas, se hace a un lado, escéptico y lleno de sentido común; en el honorable y mezquino intento de los parnasianos, espera falaces avivamientos y finalmente, cual monarca vuelto a la niñez, se deja caer por el naturalismo aquel al que no podemos otorgar seriamente sino un valor de protesta, legítimo pero inapropiado contra las banalidades de algunos novelistas entonces de moda.

Una nueva manifestación de arte es entonces esperada, necesaria, inevitable. Esta manifestación, incubada durante un largo periodo de tiempo, acaba de eclosionar. Y todas las bromas anodinas de los “felices de la prensa”, todas las inquietudes de la crítica más seria, todo el mal humor del público sorprendido dentro de sus despreocupaciones borreguiles no hacen más que afirmar cada vez más la vitalidad de la evolución actual de la literatura francesa, esta evolución que los jueces más puntillosos tildarán, por una contradicción inexplicable, de decadencia. Remarcaremos sin embargo que las literaturas decadentes se revelan esencialmente recalcitrantes, fibrosas, tímidas y serviles: todas las tragedias de Voltaire, por ejemplo, están marcadas por esas manchas de decadencia. Y que podemos reprochar, ¿qué es lo que se reprocha a esta nueva escuela? El abuso de la pompa, la extrañeza de la metáfora, un vocabulario nuevo en donde las armonías se combinan con los colores y las líneas: características de todo renacimiento.

Ya hemos propuesto la denominación de *simbolismo* como la única capaz de designar razonablemente la tendencia actual del espíritu creativo en el arte. Esta denominación puede mantenerse.

Se ha dicho al comienzo de este artículo que las evoluciones del arte presentan un carácter cíclico extremadamente complicado de divergencias, de esta manera, para seguir la exacta filiación de la nueva escuela, hace falta remontar hasta ciertos poemas de Alfred de Vigny, hasta Shakespeare, hasta la mística e incluso más allá. Estas preguntas requerirían todo un volumen de comentarios, admitiremos pues que Charles Baudelaire debe ser considerado como el verdadero precursor del movimiento actual; M. Stéphane Mallarmé el precursor del sentido del misterio y de lo inefable; M. Paul Verlaine rompió en su honor los crueles grilletes de los versos que los prestigiosos dedos de M. Théodore de Banville habían suavizado anteriormente. Sin embargo el encanto Supremo aún no ha conformado un trabajo obstinado y celoso solicita a los nuevos allegados.

2) VERLAINE, Paul, *Clair de Lune*, París, 1869.

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,*

*Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.*

Vuestra alma es un exquisito paisaje,
Que encantan máscaras y bergamascos,
Tocando el laúd y danzando y casi
Tristes bajo sus fantásticos disfraces.

Siempre cantando en el tono menor,
El amor triunfal y la vida oportuna
Parecen no creer en su felicidad
Y sus canciones se unen al claro de la luna.

Al tranquilo claro de luna, triste y bello,
Que hacen sonar los pájaros en los árboles,
Y sollozar extáticos a los surtidores,
Surtidores esbeltos entre los blancos mármoles.

3) Maurice Maeterlinck, “Vigilia”, *Invernaderos Calientes*, Bruselas, 1889.

*Mon âme a joint ses mains étranges
À l'horizon de mes regards ;
Exaucez mes rêves épars
Entre les lèvres de vos anges!*

*En attendant sous mes yeux las,
Et sa bouche ouverte aux prières
Éteintes entre mes paupières
Et dont les lys n'éclosent pas ;*

*Elle apaise au fond de mes songes,
Ses seins effeuillés sous mes cils,
Et ses yeux clignent aux périls
Éveillés au fil des mensonges.*

Mi alma ha juntado sus manos extrañas
En el horizonte de mis miradas
Cumplido/realizado mis sueños dispersos
¡Entre los labios de tus ángeles!
A la mientras, bajo mis ojos cansados
Y su boca abierta a las oraciones
Desvanece entre mis párpados
Y del cual los lirios no eclosionan
Ella reside en el fondo de mis sueños
Sus senos deshojados bajo mis pestañas
Y sus ojos parpadean al peligro
Despierta a ras de las mentiras

4) FAGIOLO, M., *Los grandes iniciados. El revival Rose+Croix en el periodo simbolista*, en ARGAL, G.C., “El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Constituciones Rosae Crucis Temple et Spiritus Sancti Ordinis

I. La orden laica de LA ROSA+CRUZ del TEMPLO y del GRAAL es una cofradía de caridad intelectual, dedicada a hacer obras de misericordia en conformidad con el Espíritu Santo del que se esfuerza en aumentar la Gloria y preparar el Reino.

II. Anímicamente, Él

Da hambre y sed de IDEAL a los que no tienen otra guía que el instinto y el interés, y es la orientación del prójimo hacia la luz.

Da cobijo a los corazones errantes e indecisos, los conforta y les revela su camino; y es el discernimiento de las vocaciones.

Viste de belleza y de posibilidad a las aspiraciones imperfectas y hastiadas; y es una corrección de las especialidades.

Visita a los enfermos de la voluntad y los cura del vértigo de la pasividad; y es una cura para la anemia moral.

(...)

III. Espiritualmente, Él

Instruye a quienes ignoran las normas de la belleza, la caridad y la sutileza, siguiendo sus funciones; y es el rectorado intelectual.

Prosigue bajo todo tipo de poder social los atentados contra la Norma y la Tradición; y es un guardián Véhmico.

Aconseja a los que están en peligro de pecar contra el Espíritu Santo abusando de sus facultades y su oro; y es la corrección fraterna.

Consuela al Espíritu Santo de la necesidad humana, iluminando la experiencia con el misterio de la fe; y es un concordante entre la religión y la ciencia.

VII. La orden tiene un solo objetivo anímico: Arruinar el amor sexual y la pasión y sustituirlos por el abstracto y sus ritos estéticos.

VIII. La orden tiene siete objetivos fundamentales:

1. Dar un método y una síntesis a los espíritus de veinte años que buscan un contra-veneno a la enseñanza universitaria.

2. Aplicar la vida elegante, incapaz de virtudes, la Norma estética
3. Descubrir a las mujeres la vida mágica en compensación a la actividad amorosa que las refrena.
4. Unión de los seres excepcionales en casta intelectual.
(...)

XI. El que se crea elegido para entrar en la Orden debe, en primer lugar, dar al gran maestrazgo una respuesta profundamente meditada a las once cuestiones siguientes:

1. ¿Quién Eres?
2. ¿Cuál es tu vacío?
3. ¿Hacia donde se dirige tu voluntad?
4. ¿Cómo te realizarás?
5. ¿Mediante qué fuerza?
6. Enuncia tus atracciones y aversiones.
7. Define la Gloria.
8. Cita la jerarquía de los seres.
9. Califica la sabiduría
10. Llama a la felicidad.
11. Nombra el dolor.

XII. La orden Favorecerá, antes que nada, el Ideal católico y el misticismo. Luego la leyenda, el Mito, la Alegoría, el Sueño, la Paráfrasis de los grandes poetas y, en fin, de todo lirismo, prefiriendo, en tanto que esencia superior, la obra de carácter mural.

5) EPSTEIN, J., *Textos y manifiestos del cine*. Publicado en *Le Cinématographe vu de l'Etna*, París, Les Écrivains Réunis, 1926, extraído de ALSINA, H. y ROMAGUERA, J., *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, Cátedra, 1989.

El cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre, es decir, por las necesidades inferiores de vivir, y separados por el corazón, es decir, por las necesidades superiores de sentir emociones. El primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones.

Sólo voy a permitirme hablar del arte cinematográfico. El arte cinematográfico ha sido denominado por Louis Delluc: fotogenia. La expresión es feliz, retengámosla. ¿Qué es la fotogenia? Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado por la reproducción cinematográfica, no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico.

Ya que todo arte construye su ciudad prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo que no sea él. Puede resultar sorprendente decirlo, pero la literatura en primer lugar tiene que ser literaria; el teatro, teatral; la pintura, pictórica; y el cine, cinematográfico. La pintura actualmente se está liberando de muchas preocupaciones de semejanza y de narración. Los cuadros que relatan en lugar de pintar, los cuadros anecdóticos e históricos ya sólo se exponen bajo los focos de las grandes tiendas de muebles, donde por otra parte debo confesar que se venden muy bien. Pero lo que podríamos llamar gran pintura intenta no ser más que pintura, es decir, vida del color. Y lo único que merece ser llamado literatura ha dejado de interesarse por las peripecias mediante las cuales el detective consigue hallar el tesoro perdido. La literatura se esfuerza en ser puramente literaria, razón por la cual es justamente abominada por los que piensan con horror que pueda ser algo diferente de la charada o el ecarté, y que pueda servir para algo mejor que para matar el tiempo perdido, que por otra parte es inútil matar ya que resucita igualmente encapotado a cada nuevo despertar.

Asimismo, el cine tendrá que evitar toda relación, que sólo será desafortunada, con temas históricos, educativos, narrativos, morales o inmorales, geográficos o documentales. El cine tiene que tender a convertirse paulatinamente y al final únicamente en cinematográfico, es decir, a utilizar única y exclusivamente elementos fotogénicos. La fotogenia es la más pura expresión del cine.

¿Cuáles son, pues, los aspectos del mundo que podemos calificar como fotogénicos, aspectos a los que el cine tiene el deber de limitarse? Mucho me temo no tener más que una respuesta prematura para una pregunta tan importante. No hay que olvidar que mientras el teatro tiene a sus espaldas sus buenos siglos de existencia, el cine no ha hecho más que cumplir veinticinco años. Es un joven enigma. ¿Es un arte?, ¿no es un arte?, ¿es una lengua de imágenes semejante a los jeroglíficos del antiguo Egipto, de la que desconocemos su misterio, de la que desconocemos incluso todo lo que ignoramos?, ¿o una prolongación del sentido de la vista, una especie de telepatía del ojo?, ¿o un desafío lanzado a la lógica del mundo, ya que la mecánica del cine crea el movimiento a partir de una sucesión de pausas de la película ante el haz luminoso, es decir, crea la movilidad a partir de la inmovilidad, demuestra contundentemente el acierto de los falsos razonamientos de Zenón de Elea?

¿Tenemos idea de qué va a ser dentro de diez años la TSH? Sin duda un octavo arte tan enemigo de la música como actualmente lo es el cine del teatro. Eso es todo lo que podemos saber a propósito de lo que puede ser el cine dentro de diez años.

Hoy por hoy, hemos descubierto la propiedad cinematográfica de las cosas, una especie de potencial conmovedor, nuevo, la fotogenia. Empezamos a conocer algunas de las circunstancias en las que aparece esta fotogenia. Propongo, pues, una primera aproximación a la determinación de los aspectos fotogénicos. Hace un momento, estaba diciendo: es fotogénico todo aspecto cuyo valor moral se ve aumentado por la reproducción cinematográfica. Ahora digo: sólo los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas, pueden ver su valor moral aumentado por la reproducción cinematográfica.

Esta movilidad debe ser entendida en su sentido más general, a partir de todas las direcciones perceptibles para el espíritu. Generalmente se considera que las direcciones que revelan sentido de orientación son tres: las tres direcciones del espacio. Nunca he entendido por qué se rodeaba de tanto misterio la noción de la cuarta dimensión. Existe, y da abundantes pruebas de ello: es el tiempo. El espíritu se desplaza en el tiempo, al igual que se desplaza en el espacio. Pero mientras en el espacio se imaginan tres direcciones perpendiculares entre sí, en el tiempo sólo es posible concebir una, el vector pasado-futuro.

Cabe pensar, un sistema espacio-tiempo en el que esta dirección pasado-futuro pase también por el punto de intersección de las tres direcciones admitidas para el espacio, en el instante situado entre el pasado y el futuro, el presente, punto del tiempo, instante sin duración, como los puntos del espacio geométrico carentes de dimensiones. La movilidad fotogénica es una movilidad en este sistema espacio-tiempo, una movilidad a la vez en el espacio y en el tiempo. Podemos decir entonces que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo.

Esta fórmula, que es importante, no es una pura impresión del espíritu. Algunos films ya han dado experiencias concretas de ella. Los primeros, unos cuantos films norteamericanos, demostrando el más precoz e inconsciente sentido cinematográfico, mostraron los comienzos de los cinegramas espacio-tiempo.

Más tarde David Wark Griffith, ese gigante del cine primitivo, convirtió en clásicos esos desenlaces bruscos, entrecortados, cuyos arabescos evolucionan casi simultáneamente en el espacio y en el tiempo. Con una mayor conciencia y claridad, el actual maestro de todos nosotros, Abel Gance, compone esta asombrosa visión de los trenes lanzados a gran velocidad sobre las vías del drama. Hay que entender por qué esas carreras de ruedas en *La rueda* son las fases más clásicas escritas hasta ahora en lenguaje cinematográfico. Es que ahí están las imágenes en las que las variaciones, si no simultáneas al menos concurrentes, de las dimensiones espacio-tiempo, juegan el papel mejor dibujado.

Ya que a fin de cuentas todo se reduce a un problema de perspectiva, a un problema de dibujo. La perspectiva del dibujo es una perspectiva con tres dimensiones; y cuando un colegial hace un dibujo en el que no tiene en cuenta la tercera dimensión, la profundidad, el relieve de los objetos, se considera que ha hecho mal el dibujo, que no sabe dibujar. El cine añade a los elementos de perspectiva empleados por el dibujante una nueva perspectiva en el tiempo. El cine da relieve en el tiempo, además del relieve en el espacio.

En esta perspectiva del tiempo, el cine permite asombrosas reducciones de las que conocemos, por ejemplo, esa sorprendente visión de la vida de las plantas y de los cristales, pero que hasta el momento no han sido nunca utilizadas dramáticamente. Si hace un momento decía: el dibujante que no utiliza la tercera dimensión del espacio para su perspectiva es un mal dibujante, ahora tengo que decir: el compositor de cine que no juega con la perspectiva en el tiempo, es un mal cinegrafista.

Por otra parte, el cine es una lengua, y, como todas las lenguas, es animista, es decir, presta apariencia de vida a todos los objetos que dibuja. Cuanto más primitivo es un lenguaje, tanto más marcada tiene esta tendencia animista. Es innecesario señalar hasta qué punto es primitiva la lengua cinematográfica en sus términos y en sus ideas; no hay, pues, por qué asombrarse de que sea capaz de prestar una vida tan intensa a objetos tan muertos como los que dibuja. A menudo se ha señalado la importancia casi divina que adquieren, en un primer plano, los fragmentos de cuerpos, ¡los elementos más fríos de la naturaleza! Un revólver en un cajón, una botella rota por el suelo, un ojo circunscrito al iris se elevan mediante el cine a la categoría de personajes del drama. Al ser dramáticos, parecen vivos, como si estuviesen situados en la evolución de un sentimiento.

Incluso me atreveré a decir que el cine es politeísta y teógeno. Las vías que crea, haciendo surgir los objetos de las sombras de la indiferencia a la luz del interés dramático, estas vías no tienen nada que ver con la vida humana. Estas vías son paralelas a la vía de los amuletos, de los gris-gris, de los objetos amenazadores y tabú de algunas religiones primitivas. Creo que si se quiere comprender cómo un animal, una planta, una piedra pueden inspirar el respeto, el temor, el horror, tres sentimientos fundamentalmente sagrados, hay que verlos vivir en la pantalla sus vidas misteriosas, mudas, ajenas a la sensibilidad humana.

El cine da así a las apariencias más glaciales de las cosas y de los seres su bien máspreciado antes de morir: la vida. Y esta vida, la confiere a través de su aspecto más importante: la personalidad.

La personalidad sobrepasa a la inteligencia. La personalidad es el alma visible de las cosas y de las personas, su herencia aparente, su pasado convertido en inolvidable, su futuro ya presente. Todos los aspectos del mundo, llamados a la vida por el cine, sólo son elegidos a condición de tener una personalidad propia. Ésta es la segunda precisión que ya desde ahora podemos añadir a las reglas de la fotogenia. Propongo, pues, decir: sólo los aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres y de las almas pueden ser fotogénicos, es decir, adquirir un valor moral superior mediante la reproducción cinematográfica.

Un primer plano del ojo ya no es el ojo, es UN ojo: es decir, el decorado mimético en el que súbitamente aparece el personaje de la mirada... He encontrado muy interesante el reciente concurso organizado por una revista de cine. Se trataba de designar a unos cuarenta intérpretes, más o menos conocidos, de la pantalla, y de los que la revista sólo reproducía fotos truncadas, reducidas únicamente a los ojos. Se trataba, pues, de encontrar a cuarenta personalidades de la mirada. Era un curioso intento inconsciente para acostumbrar a los espectadores a estudiar y a conocer la personalidad flagrante del fragmento ojo.

Y un primer plano de revólver, tampoco es ya un revólver, es el personaje-revólver, es decir, el deseo o el remordimiento del crimen, del fracaso, del suicidio. Es oscuro como las tentaciones nocturnas, brillante como el reflejo del codiciado oro, taciturno como la pasión, brutal, panzudo, desconfiado, amenazador. Tiene un carácter, unas costumbres, unos recuerdos, una voluntad, un alma.

Mecánicamente, el solo objetivo consigue de esta forma en algunas ocasiones publicar la intimidad de las cosas. Y de esta forma se descubrió, al principio por azar, la fotogenia con carácter. Pero una sensibilidad aceptable, quiero decir personal, puede dirigir el objetivo hacia descubrimientos cada vez más importantes. Ésta es la función de los autores de films, comúnmente llamados directores. Ciertamente, un paisaje fotografiado por uno de los cuarenta o cuatrocientos directores sin personalidad que Dios envió sobre el cine, de la misma forma que antes había enviado la plaga de langostas sobre Egipto, es exactamente igual al mismo paisaje fotografiado por otra de esas langostas del cine. Pero ese paisaje o ese fragmento de drama DIRIGIDO por un Gance no se parecerá en nada a lo que habría sido, visto por los ojos y el corazón de un Griffith, de un Marcel L'Herbier. De esta forma, ha hecho su irrupción en el cine la personalidad de algunos hombres, el alma, y por qué no lo poesía.

Quiero referirme otra vez a La rueda. Durante la agonía de Sisif, todos nosotros vimos cómo su alma miserable le abandonaba deslizándose sobre la nieve, como sombra que se lleva el vuelo de los ángeles.

Y he aquí que llegamos a la tierra prometida, al país de las grandes maravillas. Aquí la materia se modela con todos los recovecos y el relieve de una personalidad; toda la naturaleza, todos los objetos aparecen tal como son pensados por un hombre; el mundo está hecho tal como se cree que es; dulce, si alguien cree que es dulce; duro, si ese alguien lo considera duro. El tiempo se adelanta o retrocede, o se detiene y nos espera. Una nueva realidad hace su aparición, realidad festiva, que es falsa frente a la realidad de los días laborables, de la misma forma que ésta a su vez es falsa frente a la superior certeza de la poesía. La cara del mundo puede parecer cambiada, ya que nosotros, los mil quinientos millones de seres que lo poblamos, podemos ver a través de una mirada ebria a la vez de alcohol, de amor, de felicidad y de infortunio; a través de lentes de todas las locuras: odio y ternura; ya que podemos ver la clara cadena de los pensamientos y de los sueños, lo que habría podido o debido ser, lo que era, lo que nunca fue ni podrá ser jamás, la forma secreta de los sentimientos, el terrorífico rostro del amor y de la belleza, ¡el alma! «La poesía, por tanto, es verdadera y existe con la misma realidad que la mirada.»

La poesía, que alguna vez hemos creído mero artificio de la palabra, figura de estilo, juego de la metáfora y de la antítesis, algo, en fin, muy similar a nada, recibe aquí una deslumbrante encarnación. «La poesía, por tanto, es verdadera y existe con la misma realidad que la mirada.»

El cine es el medio más poderoso de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo «surreal», como habría dicho Apollinaire.

Por eso somos unos cuantos los que hemos depositado en él nuestras mayores esperanzas.

6) BAUDELAIRE, Charles, “Himno a la Belleza”, *Las flores del mal*, París, 1857.

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

*Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.*

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

*L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.*

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?*

*De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, leur, ô mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?*

Tú contienes en tu mirada el ocaso y la aurora;
Tú esparces perfumes como una tarde tempestuosa;
Tus besos son un filtro y tu boca un ánfora
Que tornan al héroe flojo y al niño valiente.

¿Surges tú del abismo negro o descendes de los astros?
El Destino encantado sigue tus faldas como un perro;
Tú siembras al azar la alegría y los desastres,
Y gobiernas todo y no respondes de nada,

Tú marchas sobre muertos, Belleza, de los que te burlas;
De tus joyas el Horror no es lo menos encantador,
Y la Muerte, entre tus más caros dijes,
Sobre tu vientre orgulloso danza amorosamente.

El efímero deslumbrado marcha hacia ti, candela,
Crepita, arde y dice: ¡Bendigamos esta antorcha!
El enamorado, jadeante, inclinado sobre su bella
Tiene el aspecto de un moribundo acariciando su tumba.

Que procedas del cielo o del infierno, qué importa,
¡Oh, Belleza! ¡monstruo enorme, horroroso, ingenuo!
Si tu mirada, tu sonrisa, tu pie me abren la puerta
De un infinito que amo y jamás he conocido?

De Satán o de Dios ¿qué importa? Ángel o Sirena,
¿Qué importa si, tornas —hada con ojos de terciopelo,
Ritmo, perfume, fulgor ¡oh, mi única reina!—
El universo menos horrible y los instantes menos pesados?

7) BAUDELAIRE, Charles, "Letanías a Satán", *Las flores del mal*, París, 1857

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familier des angoisses humaines,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, — une folle charmante!*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi dont l'oeil clair connaît les profonds arsenaux
Où dort enseveli le peuple des métaux,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi dont la large main cache les précipices
Au somnambule errant au bord des édifices,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,
Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui poses ta marque, ô complice subtil,
Sur le front du Crésus impitoyable et vil,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui mets dans les yeux et dans le coeur des filles
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

Prière

*Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence!
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront!*

*Oh tú, el Ángel más bello y asimismo el más sabio
Dios privado de suerte y ayuno de alabanzas,*

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

*Príncipe del exilio, a quien perjudicaron,
Y que, vencido, aún te alzas con más fuerza,*

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, que todo lo sabes, oh gran rey subterráneo,
Familiar curandero de la angustia del hombre,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, que incluso al leproso y a los parias más bajos
Sólo por amor muestras el gusto del Edén,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Oh tú, que de la Muerte, tu vieja y firme amante,
Engendras la Esperanza - ¡esa adorable loca!

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que das al proscrito esa altiva mirada
Que en torno del cadalso condena a un pueblo entero

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú sabes las guaridas donde en tierras lejanas
El celoso Dios guarda toda su pedrería,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, cuyos claros ojos saben en qué arsenales
Amortajado el pueblo duerme de los metales,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, cuya larga mano disimula el abismo
Al sonámbulo errante sobre los edificios,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que, mágicamente, ablandas la osamenta
Del borracho caído al pie de los caballos,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, que por consolar al débil ser que sufre
A mezclar nos enseñas azufre con salitre,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que imprimes tu marca, ¡oh cómplice sutil!
En la frente del Creso vil e inmisericorde

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, que en el corazón de las putas enciendes
El culto por las llagas y el amor a los trapos

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Báculo de exiliados, lámpara de inventores,
Confidente de ahorcados y de conspiradores,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Padre adoptivo de aquellos que, en su cólera,
Del paraíso terrestre arrojó Dios un día,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Oración

Gloria y loor a ti, Satán, en las alturas
Del cielo donde reinas y en las profundidades
Del infierno en que sueñas, vencido y silencioso.
Haz que mi alma, bajo el Árbol de la Ciencia,
Cerca de ti repose, cuando, sobre tu frente,
Como una iglesia nueva sus ramajes se expandan.

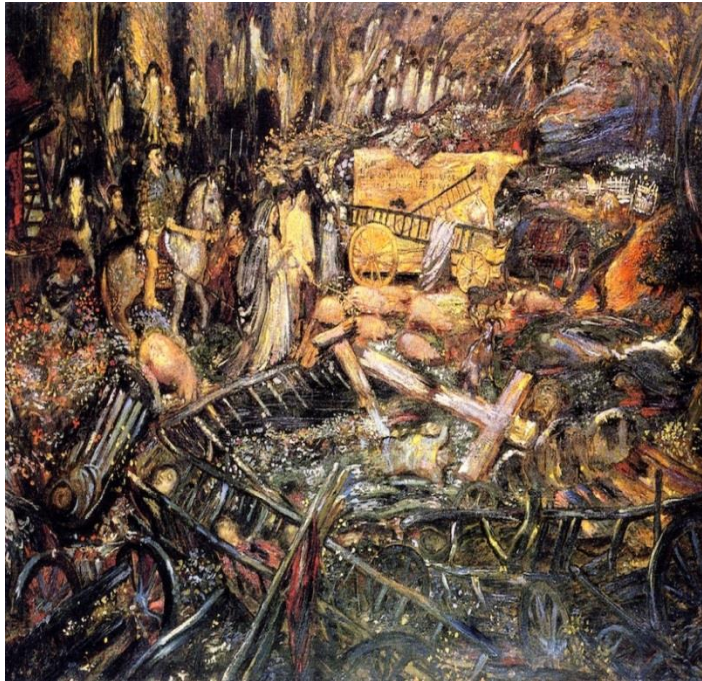
8) WORRINGER, Wilhem: Fragmento de *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México 1953, pp.18

El nórdico, siempre siente la presencia de un “velo entre él y la naturaleza”; es por ello por lo que aspira a un arte abstracto, Los pueblos afligidos por una discordancia interior y que buscan obstáculos casi inseparables necesitan de lo patético e inquietante, que lleva a “la animación de lo inorgánico”. El hombre mediterráneo, tan armonioso, jamás conocerá este éxtasis de la abstracción expresiva.

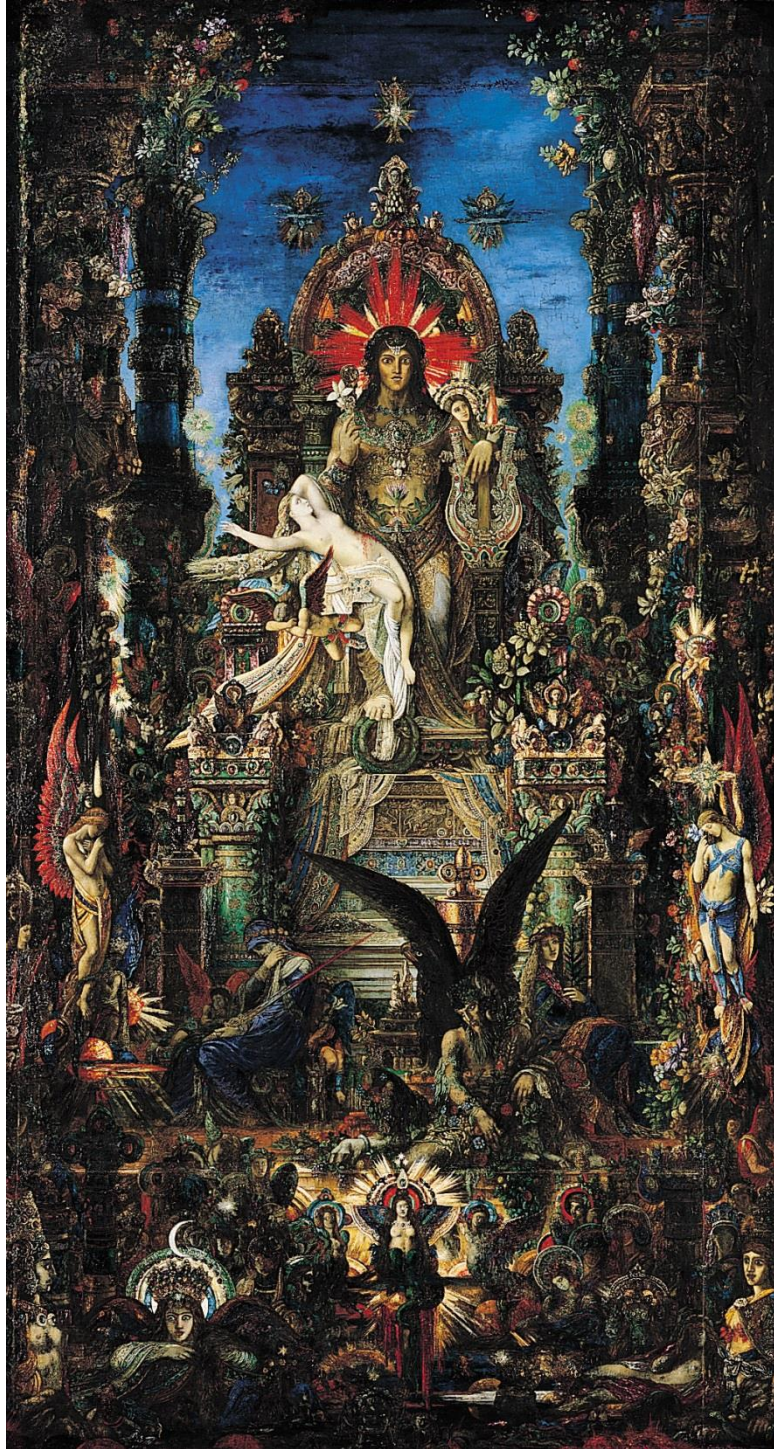
ANEXO FOTOGRÁFICO



1: Gustav Moreau, *Hércules y la Hidra de Lerna*, Instituto de Arte de Chicago, EEUU, 1876.



2: Henry de Groux, *La gran diáspora*, Colección privada, París (Francia), hacia 1893.



3: Gustav Moreau, *Júpiter y Semele*, Museo de Gustav Moreau, París (Francia), 1894-1896.



4: Eugene Delacroix, *El rey de Marruecos*, Musée des Augustines, Toulouse (Francia), 1845.



5: Frantisek Kupka, *El desafío (El ídolo negro)*, Centre Georges Pompidou, París (Francia), 1903.



6: Franz Von Stück, Detalle de *Lúcifer*, Frye Art Museum, Washington (EEUU), 1890.



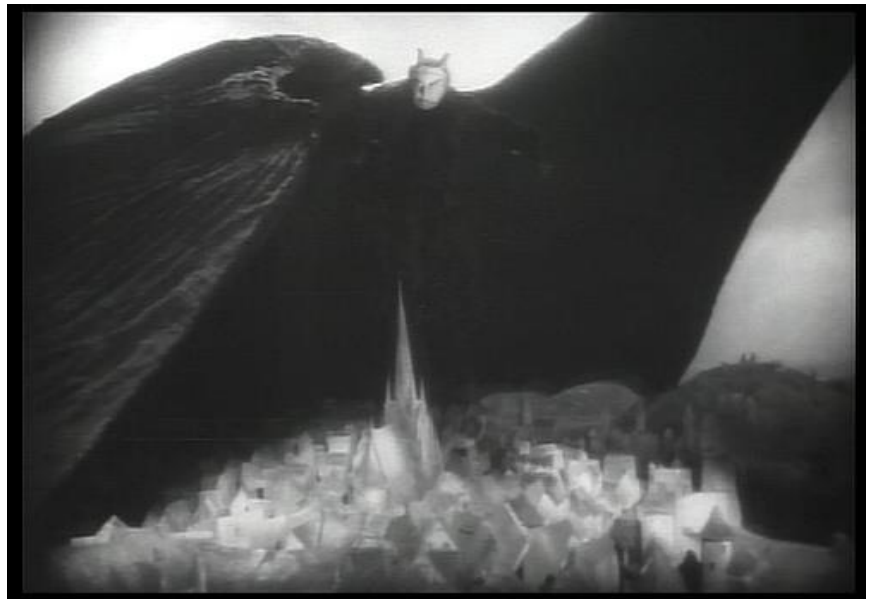
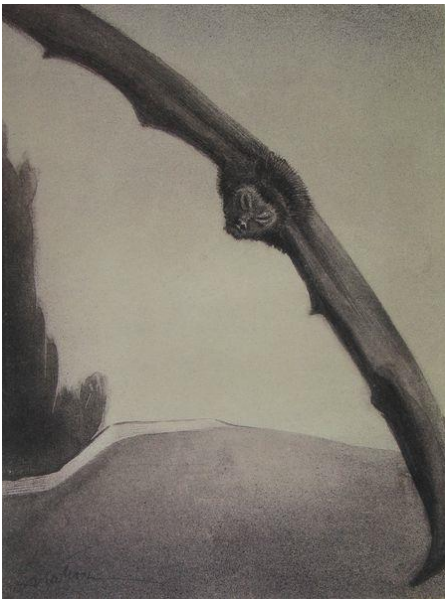
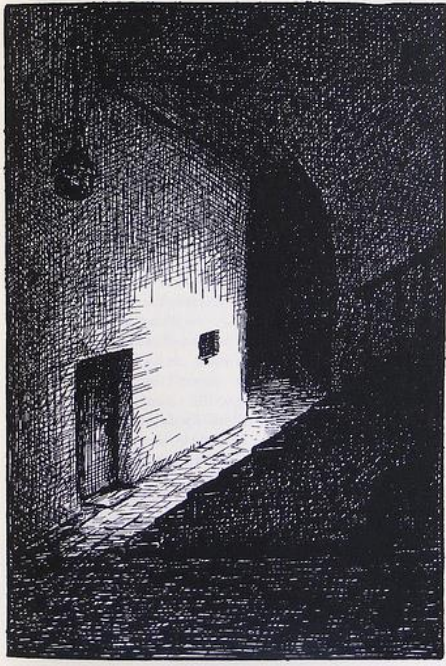
7: Comparativa entre un plano de *Vampyr* (Carl Th. Dreyer, 1932) y *La Pesadilla*, un cuadro del pintor Henry Füssli, de 1781.



8: Comparativa entre una fotografía de Peter Henry Emerson, *A Toad in the Path*, en 1888, y un plano de *Vampyr*. (Carl Th. Dreyer, 1932).



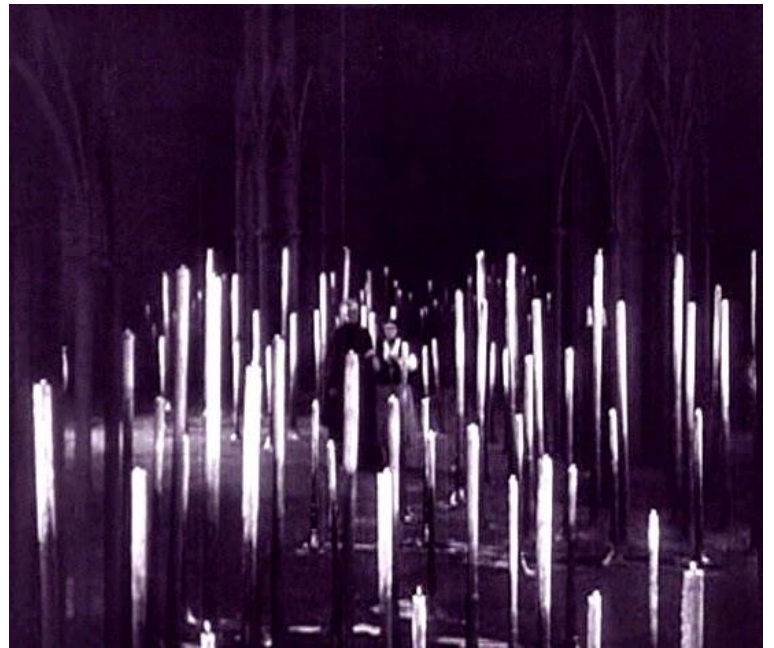
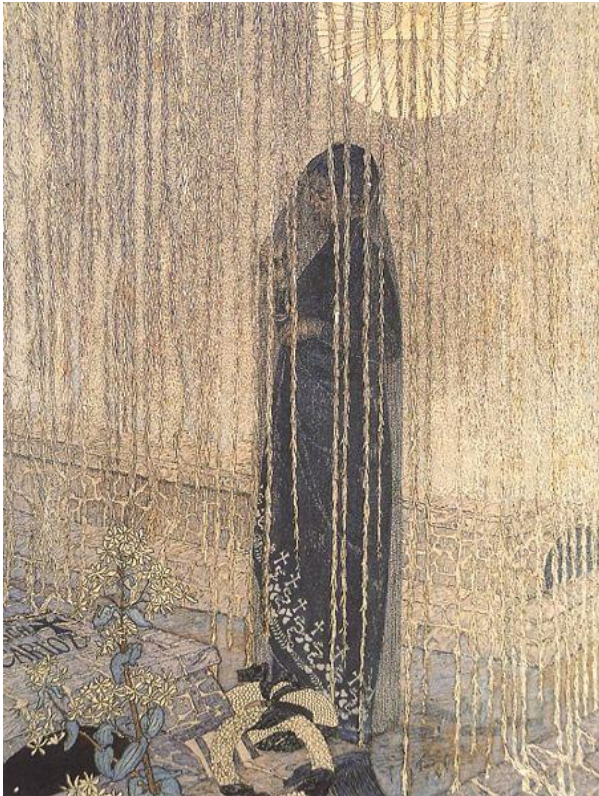
9: La famosa obra de Ludwig Ernst Krichner, *La ducha* (1915), contiene un potencial profético realmente aterrador, casi entreviendo las futuras masacres de los campos de concentración posteriores.



10 y 11: Ejemplos de relaciones entre las ilustraciones de Alfred Kubin, el gusto por los claroscuros violentos y las fuerzas amenazantes, y estas como punto de partido plástico para los planos de los films de W.F. Murnau, arriba para *Nosferatu* (1922), abajo para *Fausto* (1926).



12: Posible correspondencia entre un paisaje de Franz Von Stuck (1889) y un plano del *Castillo encantado* (1921) de Murnau.



13: Manejo del "espacio encerrado" en una obra de Carlos Schwabe, *El día de la muerte* (1900 aprox.), y un plano del film *La muerte cansada* (Fritz Lang, 1921). Ambos espacios hablan de la muerte y el paso del tiempo.



14: *Muerte*, un grabado de Edvard Munch (1900-1901), que revela el gusto de estos artistas en general (y del autor noruego en particular) sobre el claroscuro como elemento formal y metafórico al mismo tiempo.



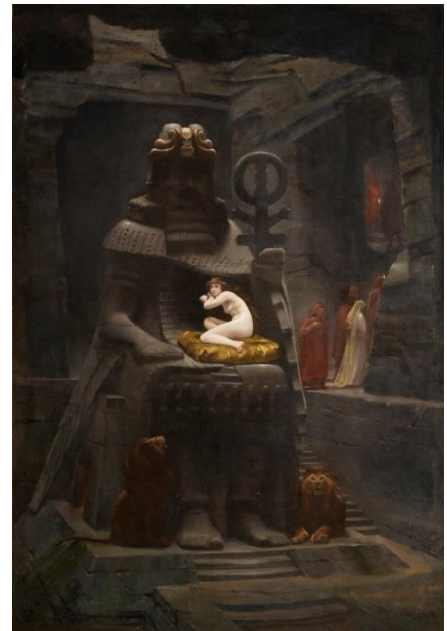
15: Posible correspondencia entre un plano del film *La muerte cansada* (Fritz Lang, 1921) y esta ilustración para la edición de 1900 por Charles Meunier de *Las Flores del Mal* llevada a cabo por Carlos Schwabe.



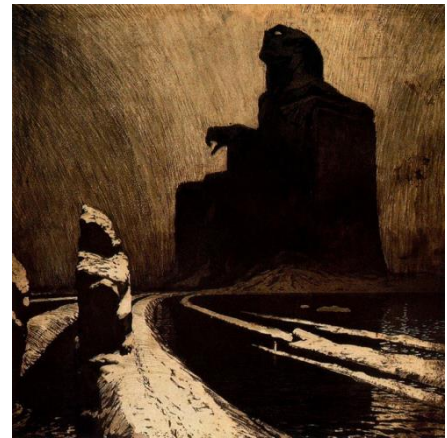
16: William Turner, *La quinta Plaga de Egipto*, Indianapolis Museum of Art, EEUU, 1836.



17: Uno de las muchas erupciones del Vesubio (1821) pintadas por John Martin, que pueden tener relevancia para un plano de *Cabiria* (Giovanni Pastrione, 1914).



18: El ídolo maligno, imaginado para la gran pantalla en *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), y llevado a la pintura por Henri Motte en la obra *La prometida de Baal* (1885).



19: Correspondencia entre un fotograma de *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992) y *El ídolo negro* de Frantisek Kupka, hoy en el centro Georges Pompidou de París (1903).

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, Homero y ROMAGUERA, Joaquim, *Textos y Manifiestos del Cine*, Barcelona, Fontmara, 1985.

ARGAL, Giulio Carlo, *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós estética, 1986.

BALAKIAN, Anna, *El movimiento Simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

BEJARANO VEIGA, Juan Carlos, Una visión finisecular sobre el "Doppelgänger": el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista, *Congreso Internacional de Imagen y apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, p.7, <http://hdl.handle.net/10201/42838>.

BERRIATÚA, Luciano, *Los proverbios chinos de F.W Murnau vol.I*, Madrid, Instituto de la cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 1990.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

CARTER, Huntley, *The theatre of Max Reindhart*, Nueva York, Blom Books, 1964.

CASTILLO MARTÍNEZ, Ignacio Javier en *El sentido de la Luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

CORNELL, Kenneth, *The symbolist movement*, New Heaven, University of Yale, 1951.

CROW, Charles, *American Gothic*, Cardiff, University of Wales, 2009.

DELHAYE, Michael, "Entre el ciel y la Terre", *Cahiers Du Cinema*, nº170, septiembre de 1965.

DULCE SAN MIGUEL, José Andrés, "Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte clásico", *Comunicación y Sociedad*, Santa Cruz de Tenerife, 2000.

EISNER, Lotte, *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1988.

GIBSON, Michael, *El simbolismo*, Taschen, Madrid, 2006.

GONZÁLEZ, Carmen Milargros, "La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang", *Revista Latente*, Buenos Aires, Universidad de la Laguna, 2006.

MACKINTOSH, Alastair, *El simbolismo y el art Nouveau*, Barcelona, Labor, 1975.

MORÉAS, Jean: "Manifiesto Simbolista", *Le Figaro*, París, 18 de septiembre de 1886.

- PALACIOS, Jesús, *Iluminaciones y correspondencias, el cine y el movimiento simbolista, papeles para una aproximación*, Valladolid, 2014.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza, 1982.
- PASCUAL, Rafael J, *Vértigo: Poesía y credo del cine de Alfred Hitchcock*, Madrid, Universidad de Nebrija, 2011.
- PEDRAZA, Pilar, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, 2004.
- PEDRAZA, Pilar, *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- PEDRAZA, Pilar, “Máquinas de presa, la cámara vampírica de Carl Th. Dreyer”, *Eutopías, documentos de trabajo*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996.
- RUBIO, Salvador, “Nosferatu y Murnau: las influencias pictóricas”, *Anales de la historia del arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “El expresionismo cinematográfico, nostalgia del romanticismo”, *El Gnomo: Boletín de estudios Becquerianos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.
- SWEDENBORG, Emanuel, *Cielo e Infierno*, Nueva York, 1911.
- VIZCAÍNO, Juan Carlos, “Una mirada compasiva al mal: Páginas del libro de Satán”, *Dirigido por... Revista de cine*, Madrid, 2012.
- VV.AA, *Film architecture*, Londres, Prestel, 1996.
- VV.AA, *Historia general del cine. Vol III (Europa 1908-1918)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- VV.AA, *Historia general del cine. Vol V (Europa y Asia 1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1997.
- VV.AA, *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang*, Valencia, Imatge, 1992.
- YEATS, W.B, *Essays an introduction*, Londres, McMillan and Company, 1969.

FUENTES DOCUMENTALES

Fuentes literarias

- BAUDELAIRE, Charles, *Las Flores del Mal*, Madrid, Cátedra, 1991 (Ed. Original 1857).
- GOETHE, Johann, *Fausto*, Madrid, Espasa-Calpe, 2009 (Ed. Original 1808).
- HOFFMANN, Ernst T.A, *Los elixires del diablo*, Madrid, Cátedra, 2007 (Ed. Original 1815).
- MAETERLINCK, Maurice, *Serres chaudes ; Quinze chansos ; La princesse Maleine*, París, Gallimard, 2008 (Ed. Original 1889).
- MILTON, John, *El Paraíso Perdido*, Madrid, Cátedra, 1996 (Ed. Original 1667).
- POE, Edgar A, *El cuervo*, Barcelona, Mondadori, 1998 (Ed. Original 1845).
- RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (Ed. Original 1886).
- STEVENSON, Robert L, *El extraordinario caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, Madrid, Cátedra, 1995 (Ed. Original 1886).
- VERLAINE, Paul: *Obra completa en poesía*, Barcelona, RÍo Nuevo, 1975.

Fuentes cinematográficas

Los vampiros (1915).

Título original: *Les vampires* (Francia).

Dirigida por Louis Feuillade.

Protagonistas:

Musidora (Irma Verp).

Edouard Mathé (Philip Guérande).

Marcel Levesque (Oscar Mazzamete).

La brujería a lo largo de los tiempos (1919).

Título Original: *Häxan* (Dinamarca).

Dirigida por Benjamin Christensen.

Protagonistas:

Maren Pedersen (La Bruja).

Benjamin Christensen (Lucifer).

El Presidente (1919).

Título Original: *Praesident* (Dinamarca).

Dirigida por Carl Theodor Dreyer.

Protagonistas:

Richard Christensen (Berger).

Hallander Helleman (Franz).

Vampyr (1932).

Título Original: *Vampyr* (Alemania).

Dirigida por Carl Theodor Dreyer.

Protagonistas:

Jullian West (Allan Grey).

Sybille Schmidt (Leone).

Jan Hierominko (El doctor).

El estudiante de Praga (1914).

Título Original: *Der Studen Von Prag* (Alemania).

Dirigida por Wilhem Friedrich Murnau.

Protagonistas:

Paul Wegener (Balduin).

John Gottwt (Scapinelli).

Nosferatu el vampiro (1919).

Título Original: *Nosferatu* (Alemania).

Dirigida por Wilhem Friedrich Murnau.

Protagonistas:

Max Schreck (Conde Orlock).

Greta Schröder (Ellen).

La Muerte cansada (1921).

Dirigida Fritz Lang.

Título Original: *Der Müde Tod* (Alemania).

Protagonistas:

Bernhard Goetzke (La muerte).

Lil Dagover (Mujer).

Walter Janssen (Marido).

Metrópolis (1927).

Título Original: Metropolis (Alemania).

Dirigida por Fritz Lang.

Protagonistas:

Gustav Fröhlich (Freder).

Brigitte Helm (Maria).

Cabiria (1914).

Título Original: Cabiria (Italia).

Dirigida por Giovanni Pastrione.

Protagonistas:

Bartolomeo Pagano (Maciste).

Vértigo: De entre los muertos (1958).

Título Original: Vertigo (EEUU).

Dirigida por Alfred Hitchcock.

Protagonistas:

James Stewart (Scotty Fergusson).

Kim Novak (Madeleine/Judy).

Drácula de Bram Stoker (1992).

Título Original: Bram Stoker's Dracula (EEUU).

Dirigida por Francis Ford Coppola.

Protagonistas:

Gary Oldman (Drácula).

Keanu Reeves (Jonathan Harker).

Winona Ryder (Elisabeta/ Mina Murray).

RECURSOS

Hemerotecas

Diario *Le Figaro*,

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2797916.langFR>

Catálogos virtuales de los siguientes museos

- Art Institute of Chicago: <http://www.artic.edu/aic/collections/>
- Musée National Gustav Moreau: <http://en.musee-moreau.fr/>
- Musée des Augustines: <http://www.augustins.org/-/xixe-debut-xxe-siecles-generation-romantique?redirect=%2Fles-collections%2Fpeintures%2F XIXe-debut-xxe>
- Centre Georges Pompidou: <http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&q=1>
- Frye Art Museum: http://fryemuseum.org/collection_list/#S
- Indianapolis Museum of Art: <http://collection.imamuseum.org/artwork/42892/index.html>

Bibliotecas

- Universidad de Valladolid:
 - Facultad de Filosofía y Letras.
 - Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía.
 - Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Universidad de Murcia.
 - DIGITUM (Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia).

Recursos electrónicos

- Para todas las imágenes que se refieren a pintura, se ha usado la dirección de www.wikimedia.com.
- Archivo virtual de publicaciones.
www.archive.org
- Dialnet.
www.dialnet.unirioja.es
- Para los planos de los diferentes films, la imagen es el resultado directo de una captura de pantalla.

