

CAPÍTULO VI

Las sinfonías del horror

Dejadnos a nosotros los alemanes los horrores del delirio, los sueños de la fiebre y el reino de los fantasmas. Alemania es un país apropiado para las viejas brujas, para las pieles de oso muerto, para los golems de cualquier sexo y sobre todo para los capitanes generales como el pequeño Cornelius Nepos que es de nacimiento una raíz que los franceses llaman Mandrágora. Tan sólo es del otro lado del Rin en donde los espectros pueden triunfar; Francia nunca será un país para ellos...

HENRI HEINE, *La escuela romántica II*,
1833.

Nos falta hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos en Alemania: el terror; los aparecidos y los brujos gustan tanto al pueblo como a los hombres instruidos.

MADAME DE STAEL, *Sobre Alemania*.

Nosferatu, el vampiro (1922)

EL IMPERIO DEL DOBLE
EL BURGUÉS DEMONIACO

¿Acaso el extraño placer que sienten los alemanes en evocar el horror es debido, además de ciertas tendencias sádicas, al deseo excesivo y muy germánico de someterse a una disciplina? En

Poesía y verdad Goethe deplora «el infortunado principio pedagógico que tiende a liberar pronto a los niños del miedo al misterio y a lo invisible acostumbrándolos a espectáculos terroríficos».

En una novela de Karl Philipp Moritz, escritor del siglo XVIII y precursor de los románticos, vemos a un niño pequeño, Anton Reiser, que permanece despierto durante horas por un *Märchen* angustioso, como el del *Hombre sin manos* que habita la chimenea cuando silba el viento. Al niño le complace, por la noche en su cama, representar con una sensación extrañamente voluptuosa, la descomposición de su propio cuerpo y toda la degradación que la muerte le hará sufrir.

Igualmente, y semejantes en esto al joven William Lovell de Tieck que sueña con asesinar a sus amiguitos, la mayoría de los niños alemanes se deleitan con cuentos de horror. «No había nada que me gustara tanto», hace decir E.T.A. Hoffmann a su Nathanael, trágico héroe del cuento *El hombre de la arena*, «como escuchar o leer historias terroríficas de fantasmas, brujas, enanos...». No se cansa del cuento del hombre de la arena que por la noche arroja su arena a los ojos de los niños que aún no se han dormido, y que se lleva a la luna sus ojos desorbitados y ensangrentados para darlos como alimento a sus pequeños que, echados en sus nidos, esperan con avidez su regreso, con sus picos encorvados como el de los búhos.

¿Qué decir también de ese niño del que habla Eichendorff en su *Ahnung und Gegenwart* que, escuchando el cuento que le relata el ama —se trata de un pobre pequeño cuya madrastra le corta la cabeza cerrando la tapa de un arca sobre él— saborea ese *Märchen* feroz con un extraño placer y tiembla de placer a la vez que contempla cómo cae la noche, ensangrentada, al otro lado de los bosques sombríos? Curiosa ambigüedad del alma alemana (¿acaso es tan sólo una característica del romanticismo?): «Creamos», dice Ludwig Tieck, «*Märchen* porque preferimos poblar el vacío monstruoso, el horrible caos».

Muy naturalmente los hitlerianos han preferido Schiller —el poeta nacional— a Goethe, ese ciudadano del mundo, tan poco «seguro» a pesar de su *Fausto* que Spengler ha convertido en símbolo del hombre germánico. En 1826, a propósito de este *Fausto*, Goethe confió a Eckermann que tan sólo había empleado una vez la «brujería y lo maléfico», y que luego, satisfecho de haber utilizado su herencia nórdica, había ido a sentarse a la mesa de los griegos.

Por el contrario, Schiller, precursor de los románticos por su

Geisterseher (*El visionario de fantasmas*) tiene predilección por las imágenes tenebrosas. En efecto Goethe reprocha a Schiller «una cierta tendencia a la crueldad» que se habría revelado a partir de *Los bandidos*. Cuenta a Eckermann que se ha visto obligado a rechazar, para la puesta en escena de *Egmont*, una innovación bastante sádica propuesta por Schiller, el cual deseaba hacer aparecer al fondo de la cárcel la figura sombría del duque de Alba, enmascarado y embozado en su abrigo, y deleitándose del efecto producido sobre Egmont por la audición de la sentencia de muerte.

¡Qué escena a rodar para una película!

El título completo de la película de Murnau es *Nosferatu, una sinfonía del horror*. Y en efecto, volviendo a ver esta película hoy en día no se puede evitar el sentirse afectado por lo que Bela Balazs ha llamado «las corrientes de aire glaciales del más allá». ¿De dónde viene el que por comparación el terror que emana de *Caligari* nos parezca casi artificial?

En Friedrich Wilhelm Murnau, el más grande realizador que han tenido los alemanes, la visión cinematográfica nunca es el resultado del único esfuerzo de estilización decorativa. Ha creado las imágenes más turbadoras y más sobrecogedoras de las pantallas alemanas.

Murnau ha tenido una formación de historiador del arte; mientras que Lang, cogiendo a veces cuadros célebres, intenta reproducirlos fielmente, Murnau tan sólo guarda un recuerdo de ellos y, por una elaboración interior, transforma las imágenes en visiones personales. Si en su *Fausto* muestra en síntesis a un apesadumado yaciente, es el reflejo transpuesto del Cristo de Mantegna. Y si Gretchen, sentado en la nieve entre las ruinas de una choza, con la cabeza oculta en su abrigo, tiene a su hijo en los brazos, tan sólo es la reminiscencia vaga de una madona flamenca.

Buscando apartarse, salir de sí mismo, Murnau no se ha expresado con esa continuidad en la concepción artística que facilita tanto el análisis del estilo de Lang por ejemplo. Pero todas sus películas llevan la huella de su dolorosa complejidad íntima, de esa lucha que se libraba en él contra un mundo al que era desesperadamente extraño. Tan sólo es en su última película *Tabú* donde parece haber encontrado por fin la paz y un poco de felicidad en el seno de una naturaleza alegre en donde el sentimiento de culpabilidad inherente a la moral europea está abolido. Un Gide, desde su *Inmoralista* liberado de la austeridad protestante y de los escrúpulos de los que estaba marcada, pudo dedicarse a

sus gustos naturales. Pero Murnau, nacido en 1888, poseía en sí mismo ese terror que la amenaza del inhumano párrafo 175 del código penal, que se prestaba a todos los horrores del chantaje, cernió sobre sus iguales hasta la revolución de 1918.

Murnau, artista concienzudo, alemán en el buen sentido de la palabra, no recurre nunca a subterfugios que puedan facilitar la tarea del creador. Es por eso por lo que sus películas parecen un poco recargadas en algunos momentos, librando tan sólo poco a poco el sentido profundo de su ritmo. A veces también, cuando se ve obligado, bajo la presión de los grandes comerciantes de la UFA, como en *El último*, a añadir un «happy ending» a su obra, la concluye con desgana, sacando lo mejor de un cómico vulgar y se vuelve tan grosero como el público que se golpeaba los muslos viendo *Kohlhiesels Töchter*, película de Lubitsch.

Hay que admitir además que el genio de Murnau —creo que en su caso se puede hablar de genio— tiene debilidades sorprendentes. Este hombre tan sensible comete a veces faltas de gusto extraordinarias y cae fácilmente en el «cromo». En *Fausto*, por ejemplo, unas imágenes dulzonas, de una insulsez perfecta, están junto a visiones poderosas, llenas de vigor creador. Su alma arisca, cargada de la pesada herencia de un sentimentalismo típicamente alemán y de una timidez mórbida, admira en otros la fuerza muscular y la vitalidad que le faltan. Es por ello por lo que permite a Jannings, en el papel de Mefisto, las peores fatuidades, y por lo que no sabe imponer la medida a la exuberancia de Dieterle.

Murnau, originario de Westfalia, está impregnado de esta región de grandes pastos en donde los sorprendentes campesinos crían caballos de fuerte osamenta para la labor. En las composiciones de estudio, a las que se ve obligado, guarda la nostalgia del campo, nostalgia que proporciona un sabor salvaje a *La tierra en llamas*, y que se percibe también en *Amanecer* que rodó en los Estados Unidos.

Al contrario de la mayoría de las películas alemanas de esta época, los paisajes y las vistas de la pequeña ciudad o del castillo de *Nosferatu* han sido rodados al aire libre. No es sólo porque las fronteras les eran cerradas por causa del odio que inspiraban a sus vecinos o porque no tenían divisas por lo que los realizadores alemanes, tales como Lang o Lubitsch, hacían construir, para rodar en estudio o en último caso a algunos metros de ahí, en un descampado, grandes bosques y ciudades enteras. Habrían encontrado sin dificultad ciudades góticas en las costas del mar Báltico



Nosferatu, el vampiro.



Nosferatu, el vampiro.

o ciudades barrocas en la Alemania del sur; pero los preceptos expresionistas los apartaban de lo real.

Sin embargo, Murnau, rodando *Nosferatu* con un mínimo de medios, sabía discernir en la naturaleza la posibilidad de bellas imágenes: filma la forma frágil de una nube blanca que flota sobre las dunas en donde el viento del Báltico juega con las pocas briznas de hierba que hay, y fija la filigrana trazada por unos ramajes en un cielo primaveral invadido de crepúsculo. Nos hace perceptible el frescor de una pradera en donde unos caballos galopan con la ligereza maravillosa de los animales liberados de los arreos.

La naturaleza participa en el drama: por una montaña perceptible, el impulso de las olas deja prever el acercamiento del vampiro, la inminencia del destino que va a azotar a la ciudad. En todos estos paisajes, colinas sombrías, bosques espesos, cielos con nubes que anuncian la tempestad, se cierne, como lo indica Balazs, la gran sombra de lo sobrenatural.

En una película de Murnau todo plano tiene su función precisa y está totalmente concebido con vistas a su participación en la acción. Si tan sólo percibimos un instante el detalle en primer plano de velas hinchadas, ese plano es tan necesario para la acción como lo era una imagen anterior: la vista en picado de olas rápidas que se llevan la balsa cargada de su lúgubre peso.

La grisalla de las colinas áridas en torno al castillo del vampiro nos recuerda por su extrema y casi documental sobriedad algunos pasajes de las películas de Dovjenko. Algunos años más tarde, Murnau, obligado por la UFA a utilizar el cartón, rodará en estudio, con la ayuda de maquetas, su célebre viaje aéreo en *Fausto*. A esa prodigiosa cadena de montañas «Ersatz» no le falta nada, ni los abismos, ni los torrentes cuidadosamente prefabricados; son tolerables y a veces incluso admirables tan sólo gracias al talento de Murnau que disimula el *staff* con vapores, con mantos de bruma, con una especie de enrejados de luz atravesados por niebla, magia ésta a la que los alemanes son tan sensibles y que utilizan tan bien como las luces tamizadas de una lámpara en una habitación totalmente cerrada. Es la utilización grandiosa de todo el arte cinematográfico por un hombre que conoce a fondo su oficio, pero se sienten las dimensiones grisáceas de *Nosferatu*.

El talento de Murnau llegado a su madurez sabrá crear desde el principio hasta el fin, en estudio, la visión asombrosa de grandes llanuras nevadas en donde se yergue un árbol o la triste desnudez de un poste que sobresale sobre un muro derruido,

refugio precario de Gretchen acunando a su hijo. Igualmente, en los estudios americanos, creará para *Amanecer* ciénagas llenas de una desolación tan natural que el ojo vaga por ellas mucho antes de discernir el artificio.

A Murnau, que fue junto con Arthur von Gerlach, creador de *La crónica de Grieshuus*, uno de los pocos realizadores del cine alemán que tuvo un amor innato por el paisaje, hecho más bien propio de cineastas suecos, siempre le horrorizó el empleo de artificios. Cuando rodó *City Girl* (*El pan nuestro de cada día*), señala Theodor Huff, Murnau se emocionaba tanto que se exaltaba cuando sentía cómo su cámara recorría los campos de trigo de Oregón y cómo se deslizaba, en plena siega, a través de ese mar de granos maduros. La llegada del cine sonoro y las ignominias mercantiles de Hollywood echaron abajo ese sueño. Para escapar de las mutilaciones de su película, Murnau huye hacia los mares del sur, hacia *Tabú*.

La arquitectura de *Nosferatu*, típicamente nórdica —fachadas de ladrillos con hastiales truncados— se adapta perfectamente a una acción insólita. Murnau no tiene que falsear, por medio de iluminaciones contrastantes, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; no es necesario incrementar el misterio de esas callejuelas y de esas plazas mediante un claroscuro artificial. La cámara de Fritz Arno Wagner bajo la dirección de Murnau se encarga de evocar lo extraño por medio del empleo de ángulos imprevistos que dan un aspecto siniestro al castillo del vampiro cuando, en el patio, *Nosferatu* prepara una extraña partida. ¿Hay algo más expresivo también que una larga calle estrecha, entre fachadas de ladrillo de una monotonía atroz, vista desde arriba, desde una ventana cuya barra atraviesa la imagen?

Sobre el pavimento tosco, unos empleados de pompas fúnebres, con chistera y estrecha levita avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando por parejas el ataúd de un apestado. Nunca jamás se alcanzará un expresionismo tan perfecto, y su estilización ha sido obtenida sin la ayuda del menor artificio. Murnau retomará este tema en *Fausto*, pero aquí lo pintoresco de los hombres con capucha suprime casi por completo la plástica pura y desprovista de lo fantástico lúgubre de su primera composición.

La cámara de Murnau y de Fritz Arno Wagner se encarga también de evocar el horror. Recordemos que la figura del doctor Caligari o la de Cesare surgían a menudo oblicuamente, en un plano deliberadamente vago al que Kurtz definió como «el plano ideal y puro de la expresión traspuesta de los objetos».

Murnau crea una atmósfera de horror por los movimientos de los actores hacia la cámara: la horrible forma del vampiro avanza, con una lentitud exasperante, de la profundidad extrema de un plano hacia otro en donde de repente se hace gigantesca. Murnau ha aprovechado todo el poder visual que emana de una montaña, y dirige con una virtuosidad verdaderamente genial esa serie de planos, que dosifican el avance del vampiro mostrando durante algunos segundos el efecto que provoca su presencia en el aterrizado joven. En vez de presentarnos gradualmente todo el trayecto, rompe el acercamiento por medio de una puerta cerrada bruscamente con el fin de parar la terrible aparición; y la vista de esa puerta, detrás de la cual sabemos que nos acecha el peligro, nos deja sin respiración.

Ciertamente, *Caligari* nos muestra al comienzo de la película al doctor demoniaco andando directamente hacia la cámara e irguiendo su cuerpo en actitud amenazadora; en el espacio de un segundo, su rostro se hincha diabólicamente. Pero un *cash* en forma de loseta borra inmediatamente el efecto. Cesare, avanzando en la tienda y atravesando la gran habitación de Lil Dagover, o el robot que desde el fondo de la pantalla viene hacia nosotros en *Metrópolis*, no son imágenes tan violentas como la del vampiro que se abre paso entre las tinieblas. (Lang sabrá sacar provecho del avance brusco de un personaje hacia el espectador: así, en el primer *Mabuse*, la cabeza de éste aparece, primero pequeña y lejana sobre fondo negro para ser de repente proyectada hacia delante como por un impulso sobrenatural y llenar toda la pantalla.)

Murnau también sabe hacer valer el poder de un movimiento transversal extendiéndolo sobre toda la superficie de la pantalla: es el sombrío barco fantasma bogando a toda vela en un mar encrespado y llegando a puerto, lleno de amenazas; o la silueta enorme del vampiro, filmada en picado, que atraviesa lentamente el velero para alcanzar a su presa. Aquí el ángulo de la cámara le confiere, además de sus proporciones gigantescas, una especie de oblicuidad que lo proyecta fuera de la pantalla y hace de él una amenaza tangible, en tres dimensiones.

A menudo nos hemos extrañado de que Wiene, utilizando los *cash* de diversas formas, nunca haya empleado, para aumentar la impresión de misterio y de terror, efectos que ya habían sido utilizados por Méliès. En *Las tres luces* Lang ha sabido sacar un buen partido del valor de las sobreimpresiones y de los fundidos: la marcha de los muertos hacia el gran muro, en sobreimpresión, las distintas transformaciones y las repentinas apariciones demues-

tran que había entendido los recursos de una técnica apta para independizarse de los límites impuestos por este arte de dos dimensiones.

En *Nosferatu*, pesadilla viviente, los movimientos bruscos de la carroza embrujada que lleva al joven viajero al país de los fantasmas o los de los féretros amontonados con una rapidez atroz han sido reproducidos por el procedimiento de la «vuelta de manivela». Los espectros de los árboles blancos y pelados que se erigen sobre un fondo negro como esqueletos de animales antediluvianos, durante el precipitado trayecto hacia el castillo del monstruo, son reproducidos por la inserción de algunos metros de negativo de la película.

Murnau utiliza mejor que muchos fanáticos del expresionismo el hechizo de los objetos animados: en la cala encantada, la hamaca vacía del marino muerto sigue balanceándose suavemente; debido a una extrema preocupación por la desnudez, Murnau tan sólo señala el vaivén del reflejo luminoso de la oscilación monótona de una lámpara suspendida en el camarote desierto del velero en donde todos los marineros han sido alcanzados por la muerte. Murnau también utilizará este juego de reflejos cuando su Fausto rejuvenecido acoja en su suntuosa cama a la orgullosa duquesa de Parma: encima de la cama, oscila una lámpara; pero rompiendo su acostumbrada discreción con la intervención de un Mefisto *voyeur*, se inclinará hacia un cierto realismo filmando la lámpara misma.

* * *

El universo hechizado de Hoffmann renace en una película de Karl Heinz Martin, *La casa del letrado de la luna*, en la que se ve a un modelador de figuras de cera llevar los estigmas de sus criaturas. En *Narcosis*, cuya acción transcurre en nuestros días, hay un personaje que se parece punto por punto a Caligari.

El gusto de los cineastas alemanes por los personajes lúgubres llega incluso a influir a Lang en sus *Tres luces*: el boticario que, de noche, busca la mandrágora, está rodeado de elementos macabros; unos árboles de raíces peladas y de silueta torcida están erguidos como fantasmas. El pobre diablo (hombre un poco lastimoso, no admitido a la mesa de los ricos burgueses), ridículamente vestido con su pesada esclavina y su chistera alargada igual que los peinados de excesivas dimensiones en *Caligari* o *Torgus*, tiene un aspecto insólito. El convertir personajes bastante inofensivos en personajes siniestros es un placer al que difícilmente renunciará un

realizador alemán. Así es como Paul Leni, en *El hombre de las figuras de cera*, transforma un honrado feriante en un personaje ambiguo. Y por otro lado, ¿es el extraño señor de *Genuine*, de traje estrecho, botines blancos y guantes claros, verdaderamente tan cándido como nos lo quieren hacer creer cuando el hombre joven, su sobrino, se despierta después de la pesadilla?

✿ En los autores románticos, ocurre frecuentemente que se ignora al principio si un personaje que a la larga resultará simpático no es después de todo un demonio. En *El puchero de oro* de Hoffmann, el archivero Lindhorst, príncipe de los espíritus benévolos, asusta al estudiante Anselmo con la mirada penetrante de sus ojos deslumbrantes que giran en órbitas huecas. Hoffmann, dice Heine, bajo cada peluca berlinesa veía un espectro gesticulante; transformaba los hombres en animales, y los animales en consejeros áulicos y en consejeros financieros. Es ese mundo híbrido y medio real el que subsiste en las películas alemanas.

Señalemos en los autores románticos esa tendencia a situar las criaturas irreales de su imaginación en los escalones de una jerarquía complicada y de ese modo incorporar a la insignificancia de un orden burgués sólidamente establecido elementos que se salen totalmente de lo ordinario y que están emparentados con lo fantástico. ¿Estamos seguros de que uno de esos señores que ejercen una profesión definida y que ostentan un título oficial y muy pomposo, muy querido por los pequeños estados secundarios de Alemania, no lleva esa doble vida que resulta tan agradable a los espíritus novelescos? ¿No esconderá un secretario o un archivero municipal, un bibliotecario titulado, un consejero secreto, un «Obergerichtsrat», bajo su apariencia de funcionario más o menos importante, algún vestigio de brujería que peligra salir a la superficie a cada instante?

A la luz de estas aproximaciones entendemos mejor a algunos personajes de las películas alemanas, personajes cuya vulgaridad nos recuerda la bufonería de las pequeñas revistas de diversión tan pródigas en Alemania. En *Las tres luces* y *El último de los hombres*, a Lang y a Murnau les gusta mostrar la grosería de los pequeños burgueses, embrutecidos por sus excesos en la comida y bebida, que aturde el aire fresco de afuera. (Volveremos a encontrar a los mismos burgueses borrachos en la *Escalera de servicio*, de Jessner y en *Sylvester*, de Lupu Pick)¹.

¹ Stroheim, más feroz, denunciará en *Las rapaces* la vil voracidad de esos filisteos germánicos, mal aclimatados a los Estados Unidos. Y no hay que extrañarse cuando, en



Amman.



Tabü.

¿Acaso no se trata también del drama de ese alma doble de la que se queja Fausto? ¿Y acaso ese desdoblamiento encarnizado no deshace todo un pueblo?

Las huellas de ese *Doppelgänger*, del *finst'rer Gesell* son numerosas: en *Titán*, el bibliotecario Schoppe, personaje neurótico, evita dirigir los ojos hacia sus manos o sus pies por temor a darse cuenta de que pertenecen al «otro»². Escuchemos también a Hoffmann, aterrorizado por su propio «yo» en *El elixir del diablo*: «Todo mi ser, convertido en juguete caprichoso de un destino cruel, rodeado de curiosos fantasmas, flotaba sin descanso sobre un océano de acontecimientos cuyas enormes olas recaían sobre mí bramando. No consigo ya encontrarme a mí mismo... soy lo que parezco y no parezco lo que soy. Problema inexplicable para mí mismo: mi "yo" está dividido en dos.»

El desdoblamiento demoniaco aparece en muchas películas alemanas: Caligari es a la vez un eminente médico jefe y un charlatán de feria. El vampiro Nosferatu, amo de un castillo feudal, quiere comprar una casa a un agente inmobiliario que también está imbuido de diabolismo. Y el personaje de la Muerte en *Las tres luces* es al mismo tiempo un simple viajero en busca de un terreno a vender. Parece que para Alemania el lado demoniaco del individuo conlleva siempre un contrapunto burgués. En el mundo ambiguo del cine alemán nadie está seguro de su identidad, y además puede perderla en el camino³: Homunculus, que es un especie de «Führer», llega incluso a desdoblarse voluntariamente; disfrazado de obrero, subleva a los pobres contra su propia dictadura. Volvemos a encontrar el gusto mórbido por el desdoblamiento en las dos películas del doctor *Mabuse* y, atenuado, en *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang.

El rostro glabro, el cráneo calvo atrozmente desnudo y casi indecente de Nosferatu han obsesionado durante mucho tiempo a

una película demasiado indulgente rodada en la Alemania posthitleriana, *Die Mörder sind unter uns* (Un asesino entre nosotros), un buen padre de familia, con la mirada enternecida bajo un árbol de Navidad, da la orden de matar a sus hijos polacos. Tan sólo hay un paso del porte de los cascos de hierro a su transformación en utensilios de cocina.

² En *Hesperus*, otra novela de Jean Paul, el héroe, Víctor, se estremece ante las figuras de cera, «esas sombras color carne del Yo»; de niño, por la noche en la cama, tenía el don de desdoblarse y de hundirse en el sepulcro del sueño, consciente de la distancia que lo separaba de ese «trozo de carne extranjera». Y en la época expresionista, el héroe del *Spiegelmann* (*Hombre Espejo*), drama de Werfel, está sometido también a esa perpetua angustia del «doble».

³ El Diablo, dice Hoffmann, esparce espinas y agujas en las murallas, las cunas, los setos de rosales, de manera que «siempre nos dejamos algún jirón de nuestra persona a su paso».

los cineastas alemanes: en el ambiente burgués de *Tres páginas de un diario*, película de Pabst que fue la campeona de un cierto «realismo social», el director del correccional aparece como el hermano de Nosferatu. Vigilante atento y obsequioso está en todas partes a la vez, al igual que un diablo que surge de su caja, demasiado grande, rígido y estirado en su oscura levita, recordándonos al enigmático sirviente —no se sabe por qué enigmático—, que está encarnado por Fritz Rasp en *Metrópolis*.

La calvicie obsesionante de Nosferatu, de la que encontramos una réplica en el pequeño señor de *Genuine*, parece salir directamente de *Titán*, la novela de Jean Paul en la que se nos muestra, apareciendo de manera brusca entre los bebedores que se encuentran en la bodega de una taberna —lugar totalmente favorable desde *Auerbachs Keller* a las apariciones diabólicas—, «a un desconocido calvo como una cabeza de muerto, sin cejas y con mejillas rosas pero marchitas». Este personaje arruga su piel repugnante con gestos convulsivos de tal manera que, bajo esa máscara cambiante, creemos distinguir en cada momento a otro personaje.

El hombre calvo predice a uno de los bebedores, el bibliotecario Schoppe, embriagado por un ponche humeante, que dentro de quince meses y un día se volverá loco. Cesare en *Caligari* predecirá también a un hombre muy alegre que morirá antes del amanecer.

Titán tiene ya todos los elementos de lo fantástico siniestro que el cine tomará un siglo después: el hombre calvo monta en Madrid un gabinete de figuras de cera y, hábil ventrílocuo, oculto bajo un abrigo negro, se disimula entre sus muñecos, o bien, cuando el joven conde sigue al hombre calvo a lo largo del pasillo, ve en el espejo su propia cabeza envuelta en llamas.

Señalemos la extraña vestimenta, anticuada y un poco irreal, de los personajes de *Caligari* o de los burgueses en *Las tres luces*. El señor demoniaco que compra su sombra a Peter Schlemihl, el héroe de Chamisso, lleva la levita gris, muy «altfränkisch» es decir a la antigua moda francesa; también está anticuado el traje gris ceniza de otro personaje lúgubre, el abogado Coppelius en *El hombre de la arena*, cuyo aspecto físico parece prefigurar al doctor Caligari. En muchas películas alemanas circulan personajes vestidos con traje «Biedermeier» que data de esa época conformista que en Alemania comienza después de la caída de Napoleón y que va hasta el famoso año de 1848. Películas como *El estudiante de Praga* o *Nosferatu*, cuya acción transcurre en 1838, son películas que lo que buscan es revivir esa época hoffmanniana, mientras que los burgueses de *Caligari*, de *Las tres luces* e incluso los de

M, el vampiro de Düsseldorf tan sólo presentan un recuerdo vagamente adaptado.

El traje siempre será una especie de «factor dramático» para el cine alemán: Homunculus, criatura nacida de un artificio de laboratorio, tan sólo parece tomar forma por el contraste entre el negro de su capa y de su chistera y el blanco de su máscara de muerto y de sus manos crispadas. El traje del doctor Caligari, capa flotante que le da un aspecto de murciélago, se introduce en la acción propiamente dicha en virtud del dinamismo sugestivo y tradicional de los alemanes, atraídos por las transformaciones polimorfas. En *El estudiante de Praga*, el maligno, encarnado por Werner Krauss, toma forma a la vez de espantapájaros y de demonio cuando aparece cerca de uno de estos árboles torcidos artificialmente, como los árboles fantasma de *Las tres luces*, en mitad de la tempestad que agita los faldones de su levita. El buen burgués con paraguas se transforma y el paraguas apunta como un arma.

Recordemos también al estudiante Anselmo, héroe de *El puñero de oro*: mirando cómo se aleja el digno archivero Lindhorst en la sombra del crepúsculo, se pregunta, viéndolo planear más que andar sobre el valle y viendo de repente en su lugar un buitre gris-blanco que se eleva en el aire, si no es víctima de una alucinación. ¿Acaso esto no es una prefiguración de un Scapinelli cambiando de aspecto, convirtiéndose en otro, tan sólo porque su traje se infla, se comba y se estira como en un espejo deformante?

Tales transformaciones llevan al extremo el fenómeno del desdoblamiento. Envuelto en un abrigo de un color marrón muy particular que revolotea alrededor de su persona, formando miles de pliegues y repliegues, el pequeño hombre extraño de *Sylvester*, al que unas maquinaciones diabólicas han privado de su reflejo en el espejo, da saltitos en la taberna; parece que se multiplica —«con los reflejos de las luces parecía que se agitaban varias figuras superpuestas como las de las escenas fantasmagóricas de Ensler».

Los autores románticos, tales como Novalis o Jean Paul, adelantándose al delirio visual y al estado de eferescencia ininterumpida de los expresionistas, parece que han previsto los planos enlazados del cine. A ojos de Schlegel, en *Lucinda*, los rasgos de la amada se borran: «muy rápidamente los contornos se transformaron, volvieron a su primera forma y se metamorfosearon de nuevo hasta que desaparecieron totalmente de mis exaltados ojos». Y el Jean Paul de los *Flegeljahre* indica: «El mundo invisible quería al igual que el caos concebir todas las cosas juntas y en el mismo

tiempo, las flores se convertían en árboles, y luego se cambiaban en columnas de nubes y unas flores y unos rostros se abrían paso hacia su cima»⁴.

¿Resulta presuntuoso declarar que el cine alemán tan sólo es una prolongación del romanticismo y que la técnica moderna lo único que hace es prestar formas visibles a las imaginaciones románticas?

⁴ En la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* están evocadas sobreimpresiones de imágenes extrañas.