

VILLEGAS LOPEZ

FELLINI (Federico)



Federico Fellini.

DIRECTOR, argumentista. Nació el 20 de Enero de 1920, en Rimini (Forlì), Italia. Entre la vida y la obra de Fellini, hay una concentración total, en una simbiosis perfecta. Cada una nace, vive y forma la otra. Su obra es una autobiografía y, a la vez, el hacer cada película es un fundamental episodio de su vida. Realizar un film —dice— es vivir y crear, al mismo tiempo, su mejor medio de encontrarse a sí mismo. Cada película

la constituye su vivir presente, tanto como el recuerdo de lo vivido. No en su anecdótica inmediatez, limitada y concreta, sino en la totalidad de los mundos que crea —que ha vivido—, y esencialmente en ese anhelo de Fellini de hacer saltar la fantasía sobre todas las realidades.

La realidad es su vida de niño en la capital de provincia, donde su padre es comerciante de productos alimenticios. Allí se recuerda a

VILLEGAS LOPEZ

de Zorro), 1925; El pirata negro (The Black Pirate), 1926; El gaucho (The gaucho), 1927; La máscara de hierro (The iron mask), sonorizada, La fierrecilla domada (The Taming of the Shrew), sonora, 1929; Por alcanzar la luna o Desembarco la luna (Reaching for the Moon), 1931; Mr. Robinson Crusoe (Mr. Robinson Crusoe), 1932; La vida privada de Don Juan (The private Life of Don Juan), inglesa, 1934.

FAUSTO (Faust)

Prod.: alemana, Ufa, 1926. Arg.: Carl Mayer, según las obras de Goethe, Marlowe y las leyendas germánicas. Guión: Hans Kysner. Dir.: F. W. Murnau. Int.: Gosta Ekman (Fausto), Emil Jannings (Mefistófeles), Camilla Horn (Margarita), Frieda Richard (su madre), Wilhelm Dieterle (Valentino), Ivetta Guilbert (Martha), Eric Barclay (El duque), Hanna Ralph (La duquesa), Werner Fuetterer (El arcángel). Fot.: Karl Hoffman. Dec. y fig.: Robert Herlth y Walter Rohrig. Répulos: Gerhard Hauptmann.

MURNAU es, quizá —con Fritz Lang—, el realizador cinematográfico más germánico. Por eso era el más adecuado para hacer «Fausto» en la pantalla. Thomas Mann —super-alemán por encima del racismo, perijó en el mundo por las circunstancias de su época— decía que su verdadera patria era la música de Wagner. Es posible que lo sea para todo espíritu alemán. Como «Fausto» sea la expresión fundamental y señora de esa alma germánica: la voluntad de poder y de grandezas, por el conocimiento último de todas las cosas. Fuerza demoníaca, en el más extenso sentido. Como Don Quijote, el gran señor de las locuras, es la patria de todo español.

«Fausto» es la última película de Murnau en Alemania, antes de partir para Hollywood. Después, por tanto, de «Nosferatu» (1922), «El último» (1924) (véase), y «Tartufo» (1925), sus obras maestras germanas. Y antes de «Amancebros» (1927) (véase), «El pan nuestro de cada día» (Our Daily Bread, 1929) y «Tabús» (1931), sus grandes obras americanas. (Véase

FAIRBANKS-FAUSTO

Murnau, F. W.) Está, pues, en la cúspide de su maestría y su camino de artista. Es, con seguridad, su máximo propósito, su obra de más aliento, por encima de lo que logra o no. No es igual tratar el drama personal del portero del hotel, al que despojan de su uniforme y mandan a los lavabos, por registrar que se haga —«El último»— que tomar por asalto el gran tema germánico y universal de Fausto y su demonio, implicado en la gran cuestión metafísica. Todo lo que aquel tema tiene de riesgoso, por minúsculo y vulgar, éste lo comporta por colosal y extraordinario. La distancia temática de estos dos films es lo que da mejor la noción de las dimensiones de F. W. Murnau. Riesgos tales, que toda la abundancia del asunto en la literatura de diversos tiempos, es escués en el cinema. Clair lo abordará en toda su envergadura, con lucidez racionalistas muy francesa, en «La belleza del diablo».

El tema es enorme y planteado con la máxima sencillez, volviéndole, en lo posible, al cunador de la leyenda primitiva. Ello es un acierto capital, que va a salvar la película a través de los años. Muchos de los films mudos de aquella época están tergiversados, por los azares de la exhibición, principalmente. Se cortan e incluso se altera el montaje para entigerarlos, hacerlos más fáciles o amables, según el criterio de cualquiera, que lo tiene en sus manos como una propiedad privada. Y así, cada vez que se ve una de estas obras maestras del cinema mudo, pueden encontrarse sorpresas, que obligan a tomar precauciones al juzgar en detalle.

«Fausto» tiene escenas magistrales, que valen hoy como antes, como siempre. La aparición del demonio, a la sombra del ángel luminoso, es de lo más perfecto que se ha logrado en el cine de lo sobrenatural: es grandioso y sobrecogedor. Y este demonio extiende su negra capa de Mefistófeles sobre la faz de la tierra. Sobre esta tierra existe todo, desde la sabiduría de Fausto, en su gabinete de trabajo o ante sus discípulos, hasta la kermesse donde las gentes buscan los placeres y el olvido. De pronto, la peste negra, la plaga medieval por excelencia, que despoblaba naciones con horrible frecuencia: cada generación solía conocer una peste. La sucesión es extraordinaria, con sus fugitivos, sus monjes clamadores, sus entierros, sus antorchas... El Murnau del terror, de «Nosferatu», surge aquí, depurado, y de aquí partirán otros muchos, entre ellos el maestro Dreyer y el gran Bergman.

VILLEGAS LOPEZ

FAUSTO



Fausto y Mehistofeles.

La invocación al demonio y la aparición de Mehistofeles a Fausto, tan difíciles de lograr, lo están con admirable dosificación de sencillez, grandeza y audacia. Este Mehisto, que interpone Emil Jannig, es otro de esos puntos cruciales del film, que se resuelve entre la amenaza y el terror, el humorismo y la bufonería. Este demonio es un poco el criado edómico al servicio de su señor; quizá una de las mejores creaciones de Jannig. El famoso «travelling» del vuelo de Fausto, joven, y Mehistofeles, sobre el mundo, ha quedado en la anatomía del cine por su solución eminentemente cinematográfica, sin claudicaciones de trazo y teatral. Y luego, el juego de lo mágico, con su sentido tradicional y popular, que da a la película su fragancia: los recursos del diablo, en cada momento, por ejemplo. La muerte del hermano está realizada de modo extraordinario, y la marcha de Margarita por la nieve, con su hilo en brazos, arranca del más puro cine de Griffith, pero pasado por las manos de un artista plenamente consciente de sus propios valores. Pero todo ello no es más que el lado

anecdótico del film, el tratamiento de un tema colosal, que Murnau trata de hacer transparente a través de cada imagen.

Porque esta película es, ante todo, la consagración de la plástica viviente del cinema, como puntal de este arte nuevo. Y en el cine, la plástica es la luz. Murnau es el maestro de la luz y «Fausto» constituye su apoteosis. Toda la escuela germánica de claroscuro, tan genuina, venida de la pintura, de la literatura, del teatro de Reinhardt a partir de la guerra del 14, y del primer cine alemán mismo, se hace gran cinema y plástica cinematográfica en manos de Murnau, posiblemente como en ningún otro realizador. En cada instante, la luz crea la plástica necesaria para expresar así los valores que en ese momento se pretenden. La aparición de Mehistofeles a Fausto, por ejemplo, es un prodigio de imagen en toda su extensión; desde la luz cambiante del ambiente, hasta el trazado de las indumentarias, mancha y pesada en Fausto, gran señor, tallada en nail arrugas y creosotas de sombras y luces en Mehistofeles, a tono con su gesto y ademanes de supremo pícaro y embustador. En

VILLEGAS LOPEZ

FAUSTO

todo el comienzo se está viendo los orígenes de la plástica cinematográfica de Orson Welles, y la escena de la catedral anticipa el expresionismo realista de «Vish», el Terrible, de Eisenstein. Ese expresionismo, estilo germánico por naturaleza, llega en este «Fausto» a su última evolución. Que en manos de un gran artista quiere decir a su máxima depuración.

Murnau contó aquí con grandes medios de realización, que no siempre tuvo antes, y dispuso de todo el decorado de una ciudad medieval, donde hacer jugar la cámara magistral de Karl Hoffman. Pero se contiene siempre y, cuando lo hace, apenas es visible: sólo en la medida en que puede servir para expresar exactamente lo que necesita. Las entradas de la cámara, la subjetiización de la cámara suscitando al personaje, aparecen, aquí y allá, con la misma discreción y eficacia inapreciables. Se trata, ante todo, de obtener el ritmo por la imagen misma, que se mueve en el cuadro de la pantalla. Las teorías del montaje no han cobrado aún todo el vuelo y la importancia que le han de dar los maestros del cine soviético, partiendo de Griffith; es el mismo

año en que se conoce «El acorazado Potemkin». Y Murnau muestra en sus films, en éste quizá sobre todo, el poder creador de la plástica cinematográfica moldesta con la luz, incluso para obtener el ritmo total del film. El documentalismo y el neorealismo del cine actual han hecho desdellar, en gran parte, los valores pictóricos de la imagen viviente. El monumentalismo de las superproducciones «epopéicas» y sus imágenes colonizadoras se fabrican por acumulación de las cosas mismas, al modo de la más vieja tradición teatral. La luz, fuente creadora de la imagen fílmica, se ha olvidado o menoscabado. Pero es un error en el que los grandes maestros no incurrirán, sea Welles o Bergman. Murnau deja establecido en esta película, que la eficacia narrativa y los valores de expresión del sector puramente óptico del cine son enormes, verdaderamente iluminados. Y que la luz es el gran medio creador de la imagen cinematográfica. Este es uno de sus principales legados al cine universal de cualquier tiempo, y su «Fausto» constituye la más perfecta manifestación de este concepto y este sistema creador.



El vuelo sobre la tierra.