

VILLEGAS LOPEZ



«Tabás», de Murnau y Flaherty

nuestro de cada día» o «Nuestro pan cotidiano» (Our Daily Bread o City Girl, 1929-30), desde 1928. Una muchacha, cuya existencia está asfixiada y perdida en la gran ciudad, es llevada al campo por el hijo de un labriego, que se enamora de ella, contra la terca oposición del padre. Pero lo que Murnau pretendía era hacer el gran poema de los inmensos campos agrícolas norteamericanos de Dakota y Oregon, los elevadores de grano, las máquinas agrícolas, la psicología de los campesinos... Fox pasó toda clase de trabajos a sus proyectos y, al fin, cortó y mutiló la película, que fue un fracaso. Entonces, Murnau se separó de la empresa y constituyó una productora propia, asociándose con Flaherty (véase), para realizar el gran poema y drama de las islas paradisíacas en los mares del Sur: «Tabás» (1930-31).

Pocas películas como ésta muestran la buena concepción artística de Murnau. Flaherty quería hacer y hubiera hecho la armonía rousseauiense del hombre inserto en la Naturaleza, y en la lucha con ella. Pero Murnau, aunque entregado plenamente a la atracción de esa Naturaleza, no podía sustraerse al sentido expresionista germano, que formaba parte de su fatídica naturaleza, en contraposición con la otra. El contenido animista del mundo le hacía encontrar siempre lo que se opone, o cerca e influye decisivamente en el espíritu humano, como colaborador o como enemigo. El tabí es seguramente la gran expresión del animismo primitivo, y Murnau lo introdujo en el argumento original, contra el criterio de Flaherty;

552

MURNAU

Uno de los más bellos finales de un film, en una película de una sencillez magistral.

Decía, a raíz de su estreno, el gran mérito del film es el momento de la vida de la muchacha que se ha elegido para exponer el tema, momento que veda todo hecho concreto. La obra pudo ser «El retrato de Dorian Gray», de Wilde; «Monsieur Venise», de Rachilde; «La prisionera», de Bourdet, y, sobre todo, «La religiosa», de Diderot, cuya semejanza de ambiente predispone a ello. Pero no lo es, porque no puede serlo. Porque la muchacha no es una mujer —y menos una mujer perversa—, sino una niña que entra en la vida. Una niña enamorada del aire puro, del cielo azul, de las largas filas de árboles a lo largo de los caminos, de la lanza del sol que entra por los cristales del balcón, de la maravillosa multiplicidad pagana de la vida, que allí no existe, pero que ella siente —inconscientemente— brotar en sí misma y que pone fervorosamente perfume cósmico, encuentra allí: en la profusa, mujer hermosa, serena y cordial como las leyes magníficas e ineludibles de la Naturaleza. Una niña que no sabe que en aquel cristallar de sus impulsos vitales —desviados por una incompreensión criminal— hay un fondo negro que cae dentro de los muelles de patología. La película vale como un modelo de simplicidad, emoción y poesía, vital, cuando se ve el alarde de exhibicionismo que, en tema semejante, se hace en «Las amistades particularés» (Les amitiés particulières, 1964), de Jean Delannoy, según la novela de Peyrefitte. «Muchachas de uniformes» sigue siendo un modelo de cómo tratar un tema audaz, pleno de riesgo, siempre salvado. Lección que hoy, más que nunca, debe aprenderse, cuando el amor en la pantalla ha llegado a tocar todos sus límites.

## MURNAU (Friedrich Wilhelm)

DIRECTOR. V. n.: F. W. Plumpe. Nació el 28 de diciembre de 1889, en Murnau, cerca de Bielefeld (Westphalia), Alemania. Murió el 11 de marzo de 1931, en California, Estados Unidos, en accidente de automóvil.

La región, eminentemente campesina, donde nace, dejará en él una imborrable nostalgia por la Naturaleza, a la que dedica en su obra imágenes extraordinarias. Por otra parte, es un intelectual, atraído por diversas manifestaciones del arte. Cursa en Heidelberg donde, a los veinticuatro años, es licenciado en filosofía; luego, historia del arte, música, y pasa a la escuela teatral de Max Reinhardt, donde

VILLEGAS LOPEZ

MUCHACHAS DE UNIFORME - MURNAU



F. W. Murnau

se encuentra con Conrad Veidt, Alexander Grafisch, Lothar Mendes y otros, que después serían famosos. Es actor y director escénico, pero la primera guerra mundial interrumpió su labor y combatió como aviador.

Durante la guerra muere en el frente un amigo, lo que constituye para él un desastre sentimental. Siempre será un ser en lucha consigo mismo y con el mundo, una psicología frontal, al modo de la que analizaría Otto Meininger. Y ello ha de manifestarse en su obra, fluctuante en direcciones múltiples. Al acabar la guerra, retomó sus actividades teatrales en Suiza, dirigiendo obras en Zürich y en Berna. Allí, la Embajada alemana le encargó la realización de algunos films de propaganda, y Murnau se interesó decididamente por el cine. De vuelta a Alemania, realiza su primera película, por encargo del actor Ernst Hofmann, «El niño de azul» (Der Knabe im Blau, 1919), casi por completo desconocida. Y en el mismo año, siempre para Hofmann, «Saturnus», interpretada por Conrad Veidt, bajo la influencia de «Tres luces», de Lang, y, sobre todo, de «Intolerancia», de Griffith, como este film determinará «Página del libro de Salomón», de Dreyer; el influjo del realizador norteamericano es decisivo en aquellos años. En 1920, «El torobodo y la bailarína», con argumento de Karl Mayer, inspirado en la pantomima de Reinhardt «Sueño de una noche de verano», de Shakespeare, y «El hombre y la bestia», adaptada por Hans Janowitz, uno de los autores de «El gabinete del doctor Caligaris». En 1921, «La marcha de la noche», un argumento de Carl Mayer, remoto

549

VILLEGAS LOPEZ



«Nosferatu», de F. W. Murnau: el desfile de ánimas

MURNAU

precedente de «Amanecer», y «El castillo de los fantasmas», también de Mayer, que es una película de terror, bajo el signo de la escuela sueca. Lo que ha de estar más de manifiesto en «Tierra ardiente», al estilo de los dramas realistas de Sjostrom y Sjöller, que entonces causaban la admiración del mundo.

Estas películas son muy poco conocidas, pero sirven para señalar la situación de Murnau en pleno expresionismo. Aunque en algunas de ellas ponía en juego recursos expresionistas típicos, al modo de «El gabinete del doctor Caligari», no puede considerarse a Murnau como un expresionista, si este concepto se circunscribe a lo puramente decorativo, descriptivo y de juego escénico. Pero será expresionista en el sentido fundamental de la demagogia: el usar moderado de un animismo perturbativo, la línea fronteira entre lo real y lo irreal, cuyo peso indudable es el misterio de todas las cosas (véase «Estudiante de Praga», «Els» y «Gabinete del doctor Caligari», «Els»). Murnau, hombre limitado en todos los órdenes, es el que indudablemente ha llegado más a lo profundo de esta ambigüedad fundamental de lo expresionista, estilo germánico por excelencia. Para los no alemanes, Lang aparece como el realizador germánico por antonomasia, porque es más fácil de reducir a unos conceptos concretos y racionales. Pero los alemanes sienten a Murnau como su gran realizador: «El más grande director que han tenido los alemanes», dice Lotte H. Blaser, y más cierto taxativista del cine alemán y gran his-

550

toria de Murnau. Y añade: «Ha creado las imágenes más estremecedoras, más fascinantes de la pantalla alemana».

«Nosferatu», el vampiro, en 1922, es su primer film importante, y lleva por título «Una sinfonía de terror». Exactamente eso es lo que pretende Murnau en esta película, profundamente desigual: crear el ambiente terrorífico. Está basada en «Drácula», novela bastante vulgar e ingenua del escritor irlandés Bram Stoker, que ha merecido la constante predilección del cinema norteamericano, sobre todo en películas igualmente vulgares y fáciles. Henrick Galeen, un buen especialista del género, que ya había intervenido — como adaptador o director en las dos primeras versiones de «El estudiante de Praga» —, reduce el asunto con gran maestría. Y Murnau crea imágenes extraordinarias para componer esa sinfonía del terror, que alternan con otras al borde de lo ridículo. Pero las mejores nacían por venir a las peores: la llegada a la mansión de Nosferatu, en las montañas carpáticas, el viaje del vampiro en el buque asolado por la peste, esa ciudad por donde desfilan, en una calle real, el estirado cortijo de unos hombres, casi irracionales, que transportan jarrigos y extraños ánimas... Es muy difícil juzgar hoy «Nosferatu», porque ha sido alterado en casi todos partes y resulta imposible identificar la copia original. Pero Murnau lo que hace es establecer un juego de una exactitud prodigiosa con las imágenes que muestra, buenas o malas, para crear un ambiente, el clima de terror

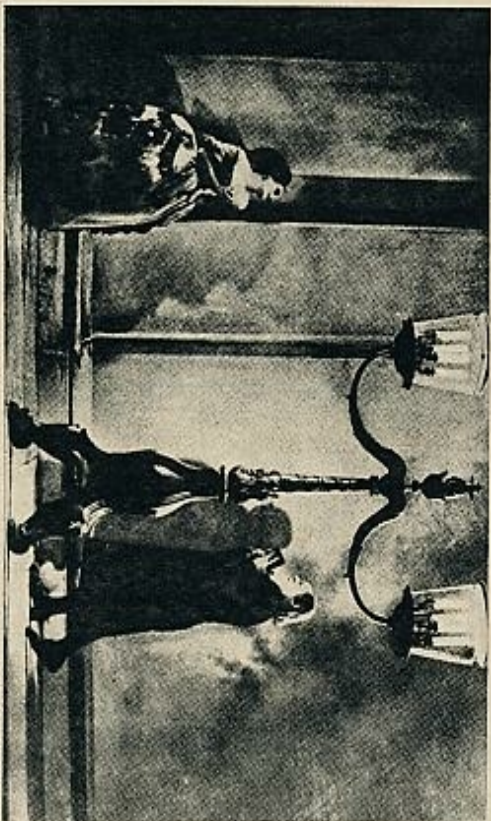
VILLEGAS LOPEZ

y del horror. Y, en definitiva, lo consigue, más por las imágenes adieritas a la realidad, que por las desiguales por la fantasía. Es decir, perfora los límites del expresionismo descriptivo, para adentrarse en los horizontes de un expresionismo fundamental, cuya raíz es el misterio, el horror, el terror... El asunto nacido del viejo profesor, en ellas firmes sucesos (1937), de Bergman, proviene de «Nosferatu». Toda la obra de Murnau será la creación de un clima, cualquiera que sea el tema que toque, lo mismo fantástico que real (véase «Amanecer» y «Faustos»). Un clima que siempre es un lindero entre lo sobrenatural y lo real o entre el mundo exterior y el orbe psicológico. Y para ello creará una plástica cinematográfica extraordinaria, altamente pictórica, en este mecanismo de una ambigüedad constante, imágenes plasmadas por ese otro instrumento, insalvable y omnipotente, que es la luz, cuya cumbre es su «Faustos».

Seguendo el itinerario general del cine germánico, Murnau se pasó al film psicológico para dar uno de las obras más maduras de tal tendencia, «El último», en 1924 (véase). Y con esos valores psicológicos hará una farsa, plena de sátira, quizá personalmente vengativa, con el «Tartufo», de Molière; una buena interpretación de Emil Jannings, como en la mayoría de sus films, los mejores momentos salvan a los débiles, pero sobre todo es un magnífico alarde de estilo y ritmo musical. Después de «Faustos», Murnau marcha a Hollywood,

MURNAU

julio de 1926, formando parte de esa invasión de los extranjeros (véase «Abanico de Jady Windermere, Els»), que tan fecunda habrá de ser para el cinema norteamericano. Y fuera de su ambiente germánico, la obra de Murnau adquiere otras dimensiones. Su primera película para William Fox fue «Amanecer» (1926), una gran obra maestra. Pero el productor estimó que no había dado el resultado comercial que esperaba y comenzó a preparar sus críticos propios al realizador. Este debió hacer «Los cuatro diablos» (Four Devils, 1928), con Janet Gaynor y Nancy Drewel, Charles Moran y Barry Norman, según una novela de Herman Bang, que ya había sido llevada al cine cuatro veces, como en Alemania, por Robert Drosen, en 1912, y en Alemania, por A. W. Sandberg, en 1920. Es una vulgar historia de circo, en torno a cuatro jóvenes trapistas, cuya vida y amores son perjurados por una vampira. Tenía algunos buenos momentos, pero apenas es una película de Murnau, sino de Fox. La llegada del sonoro sugirió a éste incorporar las palabras a las últimas secuencias, lo que contribuyó al desastre de la película. Murnau, siempre sobre esa duplicidad de su personalidad, trataba de ahondar el ambiente cerrado de los estudios y sus decorados por el aire libre y los grandes paisajes, saltar sobre el mundo psicológico, hacia los dilatados horizontes abiertos del mundo exterior. Así planeó cuidadosamente «El pan



«Tartufo», de F. W. Murnau, con Lil Dagover y Emil Jannings

551