

VILLEGAS LOPEZ

filme, donde Freund va a prestar en adelante su labor decisiva. La luz pintará y definirá el espíritu de los personajes, tanto como sus actitudes, acciones y gestos. No hay el trabajo pictórico de planos, superficies, perspectivas, arabescos que constituyen la estructura de la fotografía realista, el modo de Figueras. Por el contrario, la iluminación diluye, transforma, evapora, define todas las cosas, que se transforman, ante todo, en el agente que las crea. Todo se hace luz. «El último» (Der Letzte Mann, 1924) y «Tartufo» (Tartuff, 1925), de F. W. Murnau, son quizá, la culminación de este arte del claroscuro, como definidor y creador de un mundo, las grandes obras clásicas de Freund.

Parte para Hollywood, donde realiza como director algunos films sin importancia, terrores o policíacos, como «La momia» (The Mummy, 1932), con Boris Karloff. Pero su obra en el cine norteamericano sigue siendo la de iluminador. Injerta sus métodos del claroscuro en la fotografía objetiva y realista de Hollywood, con resultados extraordinarios. Crean un verdadero estilo fotográfico, característico de la productora Metro Goldwyn Mayer, donde trabaja.

Por «La buena tierra» obtiene uno de los premios de la Academia. Y con él se forman los mejores iluminadores de Hollywood, empezando

FREUND

por Gregg Toland y siguiendo por Lee Garmes, Harold Rosson, Arthur Miller, Bert Glennon... Pero realmente su obra máxima, más pura, personal y trascendental, fue hecha en los grandes años del cine germánico, vinculada al expresionismo y al cine psicológico de la época muda.

Principales películas:

«Las arañas» (Die Spinnen), «Satanás», 1919; «El Golem» (Der Golem), 1920; «Torgua», 1921; «Austreibung, Die Finanzen des Grossherzogs», 1923; «El último» (Der Letzte Mann), 1924; «Tartufo» (Tartuff), «Varieté», 1925; «Metrópolis», 1926; «Doña Juana», 1927, todas en Alemania. «La usurpadora» (Back Street), 1932; «La buena tierra» (The Good Earth); «María Valawaka», 1937; «El puerto de los siete mares» (The Port of Seven Seas), 1938; «Babalaka», 1939; «El infierno verde» (Green Hell); «Orgullo y prejuicio» (Pride and Prejudice), 1940; «Sin amor» (Without Love); «La séptima cruz» (The Seventh Cross), 1945; «Thin Man Goes Home», 1945; «That Hagen Girl», 1948; «Bright Leaf», 1950. En televisión: «El love Lucy», «Our mis Brooks», «December Brides»...

VILLEGAS LOPEZ

mundo ya indescifrable, imagen viva de la muerte; el profesor, que en sus pesadillas entra y en aquellos campos del misterio fatal; su nuera, que viene a plantarle los problemas con el hijo de Isak, en torno a un hijo que el marido no quiere; la muchachita, Sara, despreocupada, fragante y cínica, con sus dos compañeros, que viajan en auto-stop y muestran al profesor la esperanza y la alegría del vivir, y aquel niño, aun no nacido, que su padre no quiere, porque odia y desdén a la vida misma. Y alrededor de estos personajes vivientes, los fantasmas de la vida del viejo doctor, cuyos sucesos y recuerdos sólo son una coartada realista del tiempo, de lo eterno.

No son siempre su recuerdo, porque muchas veces lo que en la pantalla se ve es algo que el anciano no pudo ver nunca en su juventud. Estos personajes son independientes de él, pertenecen al realizador y al público que los contempla. El anciano se sienta en aquel lugar y en aquel tiempo donde recogía fresas silvestres, símbolo predilecto de Bergman, como el de la fragancia del vivir. Y el viejo de hoy vive como es hoy entre los personajes del ayer, sobre todo con su amada Sara; luego será la misma muchacha, con el mismo nombre, que llevará en su automóvil con sus dos amigos. Procedimiento de saltar simple y limpiamente el tiempo, que ya empleó el otro gran realizador nórdico, Alf Sjöberg, en «La señorita Julia» (Froken Julie, 1950-51). Y así, a lo largo de aquel camino de la vida, todo es distinto, según los personajes y las épocas y a la vez todo es igual, según se reiteran las circunstancias y, sobre todo, según la eterna condición humana. Lo que varía, apenas significa nada junto a lo que permanece. Todo se repite, en un mito de eterno retorno, y se repite sencillamente porque todo está allí, a lo largo de aquel camino. Como en la fábula antigua, como en el cuadro del primitivo. Los personajes vienen a tener tales concomitancias, coincidencias y comunicaciones secretas, que siendo tan distintos acaban por parecer el mismo. Quizá todos no sean más que uno: el profesor Isak Borg. Quizá todos no sean más que la misma cosa: la condición humana y su indescifrable destino.

Este símbolo total de la película, que es también un signo tremendo, sobrecogedor. El film es terrible como representación de la vida; tan espantoso como «El séptimo sello» en representación de la muerte. Al fin, todo lo que ha sido volverá a ser y tal como ha sido. Sin salvación, sin piedad, sólo con la eterna esperanza de los hombres. Esa que la muchachita le ofrece al profesor, ya en los umbrales del más allá, con un ramo de flores y estas palabras de despedida: «Adiós, tio Isak, es a ti a quien amo, hoy, mañana, siempre». Es el último símbolo del film: el de la vida misma, que sigue su marcha por los caminos del mundo, que se

FRESAS SALVAJES-FREUND

va siempre y vuelve siempre. El viejo símbolo de los ocultistas, de los cabalistas está aquí: el círculo cerrado, el reptil que se mueve la cola, signo del infinito y de la eternidad. Todo lo que se va, vuelve; todo lo que muere, renace. La cuestión es saber para qué. Y esto es lo que Bergman se pregunta en esta inmensa, complicada, extraordinaria, bella, terrible y poética fábula de la vida.

FREUND
(Karl)

LUMINADOR, director. Nació el 16 de enero de 1890, en Koenigshof (Bohemia), hoy Checoslovaquia. Es uno de los más grandes directores de fotografía de la historia del cine, vinculado fundamentalmente a uno de sus movimientos artísticos esenciales: el expresionismo. Comienza a ocuparse de fotografía hacia 1906, como una vocación irresistible, y se incorpora al cine alemán en cuanto éste surge como tal. Y a la definición de este cine norteamericano, Freund va a contribuir de un modo capital, con la aportación de ese factor decisivo que es la luz. El expresionismo germano se vincula, general y superficialmente, a los decorados y al juego de los actores, que es su forma plástica más ostensible. Pero el expresionismo tiene otra raíz mucho más profunda, que es la expresión de la realidad a través del espíritu humano y sus interpretaciones (Véase «Estruendo de Praga, Elo y «Gabinete del doctor Caligari, Elo»). En su plástica, el expresionismo está ligado a lo que los teóricos germanos llaman «Ballung» o sea «la cristalización intensiva de la forma», cualquiera que ésta sea y no estrictamente limitada al juego de ángulos, líneas, planos, gestos... Entonces, el gran elemento de esta expresión es la luz, también en todas sus formas posibles. Y a su vez, la suprema expresión de esta luz es el claroscuro, estilo típico del cine germánico más clásico. Freund es el gran maestro del claroscuro, del matar el ambiente y trazar las imágenes por el manejo de la luz y la sombra. Sin llegar al expresionismo extremo del otro gran maestro de la luz germánica, Fritz Arno Wagner, puede decirse que Freund es el pintor cinematográfico de la luz.

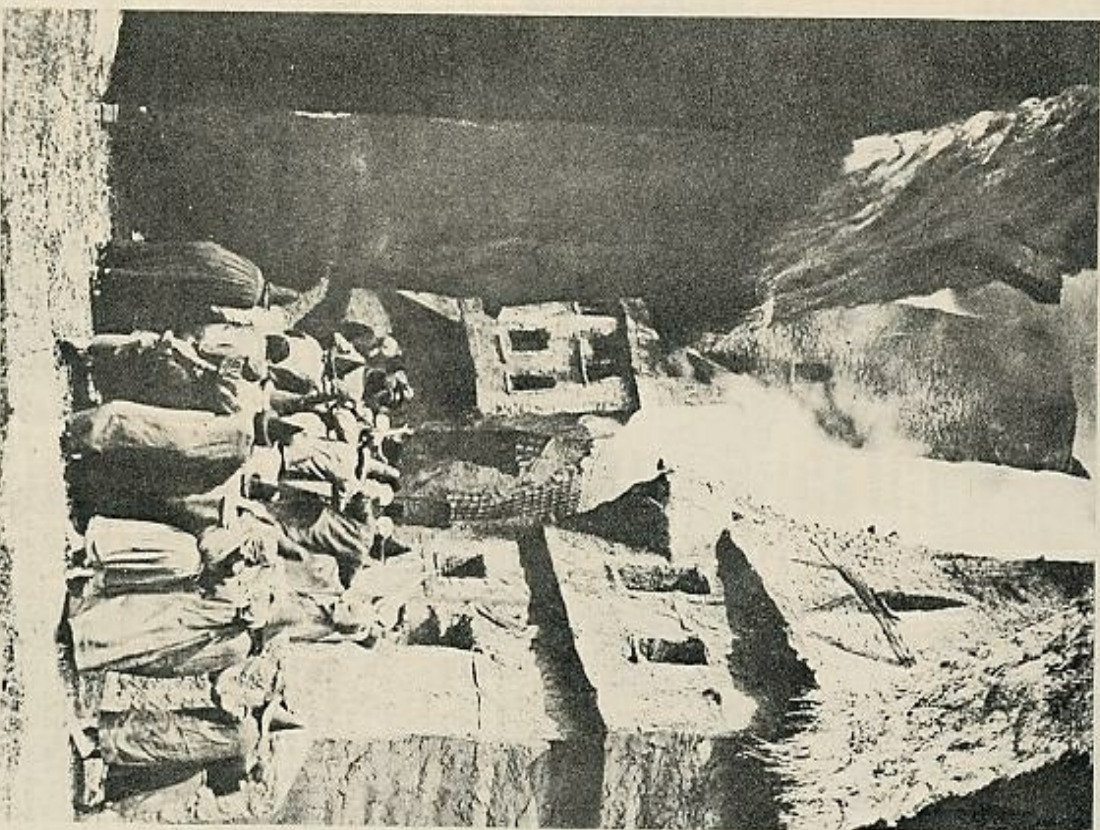
Ya está presente en la primera película importante de Fritz Lang, «Las arañas» (Die Spinnen), en su segunda parte, «El barco de los esclavos» (Das Brillantenschiff, 1919) y allí recibirá la marca de este gran arquitecto de la



El claroscuro en el cine psicológico: «Tartufo», de Murnau (1925).

VILLEGAS LOPEZ

FREUND

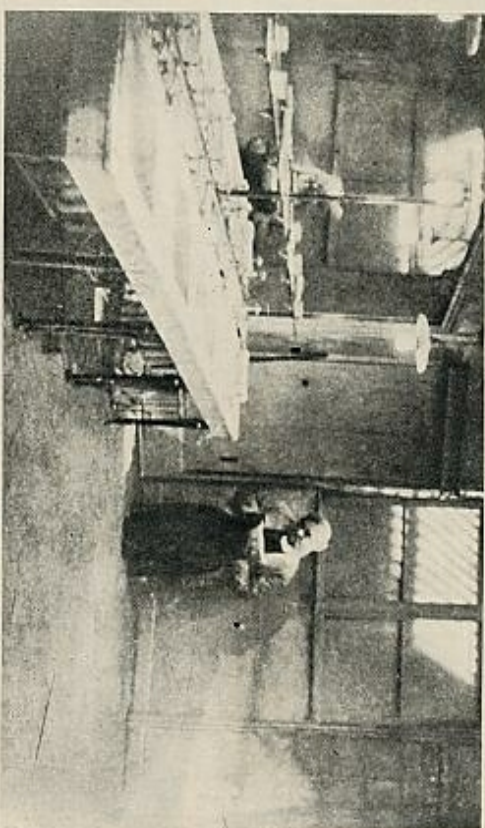


El expresionismo de la luz: «El Colono», de Wegener y Galea (1920).

282

VILLEGAS LOPEZ

FREUND



La superación del realismo por la luz: «El último», de Murnau (1924).

luz. Pero su gran y definitiva aportación prima es en la segunda versión de «El Colono» (Der Golohn, 1920), de Henrik Galea y Paul Wegener, quizá la mejor versión de las realizadas, netamente expresionistas, a pesar de que Wegener siempre ha negado pertenecer a esta escuela. Pero se trata de la estrecha interpretación ya señalada, porque la forma expresionista se crea, ante todo, con el ambiente y con la luz: «La forma original de los edificios góticos se traspose a estas casas de fachadas roídas, muy altas y muy estrechas, con sus tejados cubiertos de paja. Sus contornos angulosos, oblicuos, apretados y vacilantes, sus esculturas garabatas, cóncavas, son la encarnación verdaderamente no demeritado irreal, de un ghetto malsano y superpoblado, donde se vive en una angustia sin fin. Vestidos cuñi es el sentido de la animación tan poco abstracta de estos decorados: las vivencias estrechas se reúnen, en cierto modo, a los sombreros puntiagudos de los judíos, a su hacha de macho cabrío movida por el viento, al minutero sobresaliente de sus manitos, a sus brazos, que se levantan arrastrando un espacio vacío y tan limitado, a esa inquietud abigarrada de los orientales. Esta multitud sumida o en el terror o en la alegría coexisten reunidas en ciertos momentos los contornos filigranates, el movimiento recortado de un cuadro de El Greco. El halo de estas masas no tiene

nada de común con el mecanicismo que reina en el movimiento de figuras de una película de Lubitch, ni con el agrupamiento geométrico de las multitudes de Fritz Lang. El efecto es notablemente plástico cuando lo ornamental se desvía de lo natural: por ejemplo, esa vista en picado de la «Torre» y la doble fila de enormes naves de la Sinagoga. En los interiores, las nervaduras y las ojivas góticas, en medias elipses oblicuas, forman una especie de red, cuyas mallas envuelven a los personajes, lo que da estabilidad a la vibración de una sucesión fluctuante (Leer II, Eisen). Pero todo ello, en el cinema, ha de estar resabado, revuelto, realmente construido por los efectos de luz; concretamente, por el clausuro de tan legítima estirpe morbida.

Por una evolución lógica, que es la del cinema alemán en general, Freund pasa sin transición del expresionismo al cine psicológico, y ya su obra a la de Murnau, principalmente, aunque su nombre figura también a películas tan significativas como «Metrópolis», de Fritz Lang, y «Varietés», de E. A. Dupont. Se ha marcado particularmente la influencia de Freund sobre Dupont en esta última película, concretamente en la subjetivización de la cámara y, sobre todo, en su movimiento, que consistió entonces en asociar el movimiento técnico y artístico. Pero es en el cine psicológico, «Kammermusik»

283