

VILLEGAS LOPEZ

esta película (véase) es mundial e influirá en la orientación del cine en todos los países. Como expresionista fundamental, Mayer sigue y perfecciona el camino de esta escuela. Todo lo que rodea a los personajes tiene el mismo valor y a veces mayor que el de los personajes mismos: las cosas, los paisajes, los detalles de las habitaciones, las paredes desahucadas mismas tienen un alma, a tenor de las fuerzas que se debaten en el espíritu de los hombres que entre ellas habitan. Este hecho de la expresión por medio de los seres inanimados será algo que el cine incorporará para siempre a su lenguaje y a sus medios; los primeros planos adquieren así un sentido que va mucho más allá de una simple manera de destacar. Su otra aportación esencial, verdaderamente revolucionaria, que anota cuidadosamente en todos sus guiones, a partir de «El último», es el movimiento de la cámara, porque ésta ha de quedar libre y ágil para ir en busca de todos esos seres inanimados, que no pueden venir hacia ella como el hombre. Los realizadores que comienzan estas grandes innovaciones consisten como revolucionarios en la historia del lenguaje cinematográfico. Pero tras ellos está el hombre que lo concibió, no como un simple sistema técnico, ni siquiera como una renovación del lenguaje del cine, sino como la forma nueva necesaria para poder entrar en ese mundo que Mayer había descubierto. Desde aquí hasta los films más actuales, sean de Renoir o de Antonioni, no hay más que un solo camino. Su unión con Murnau (véase) ha de ser una de

MAYER

esas simbiosis de argumentista y director que darán más brillantes frutos en la historia del cine. Por otra parte, los films concebidos por Mayer carecían de títulos o tenían unos pocos indispensables. Porque Mayer pensaba y escribía en imágenes, en cine puro, como todavía muchos argumentistas no lo han logrado. Nunca escribió una línea para el teatro o para el libro; su literatura era eminentemente cinematográfica.

Aún ha de traer al cine germano y universal una contribución formidables. Este hombre, de una capacidad de renovación infatigable, comienza a pensar en sacar al cine de los límites de las habitaciones y de las almas, recorriendo así con las normas más inmediatas del «Kammerspielefilm», que domina el cine de aquellos años en su país. Un día, en la puerta de un cine populoso, concibió la idea de sacar la cámara a la calle y recoger lo que sucede y pasa ante su ojo super-real en el transcurso de un día. Carl Freund (véase) recorrió la ciudad con su tonavista; unas veces visible y otras veces oculto; Walter Ruttmann hizo el montaje de estas tomas y realizó «Berlin, sinfonía del mundo, L.A.». La idea tiene su antecedente en Dziga Vertov y su cine-ops, pero desde aquí el sistema comienza una evolución prodigiosa, que llega hasta el cine-ma-verité actual.

Mayer se va con Murnau a Hollywood, y allí hace el guión de «Amancera», que causará el asombro del mundo por su manejo de las imágenes, sin un solo rótulo, a favor de la



«El último», de Murnau, con Emil Janning

516

VILLEGAS LOPEZ



«Crónica familiar», de Zuelini



«Ocho y medios», de Fellini

troiani y Gerard Philippe, aunque la carrera de éste haya sido cortada por su prematura muerte. Mastroianni representa el galán moderno, sin leyenda, sin pedestal y sin mito. Los famosos y extraordinarios galanes americanos tienden siempre al héroe, a la exaltación de su propio personaje, sobre cualquier situación y cualquiera que sea el papel de intervención. Mastroianni es el hombre de la calle, un ser pegado a la tierra y a la vida, que por eso vive sus interpretaciones, desde dentro y desde abajo, cualquiera que sean. Mastroianni, este hombre venido de la calle y de la pobreza, es hoy rico, coleccionador de zapatos y de automóviles, mimado por la fama, solicitado por las mujeres, elevado sobre todo lo que de más atractivo y brillante tiene la vida... pero vive siempre sobre el recuerdo de sus años de vagabundaje y pobreza que, desde su cumbre actual, ahora como la vida auténtica. Siempre

MASTROIANNI

creo que todo este presente extraordinario es un sueño, que ha de pasar y desvanecerse cualquier día. Esta es su autenticidad profunda, la que sin duda le hace actor. Lo mismo puede, así, crear el personaje de «La dolce vita» y de «Ocho y medios», en ese mundo elegante y esquizofrénico al que el primer film ha venido a dar un nombre habitual, que vivir exactamente el pobre hombre, misero y rebelde, de «Crónica familiar», que el profesor y agitador de «Los computadores». Este film extraordinario muestra toda la capacidad creadora de Mastroianni, llevando su personaje a ese mundo perdido en finales del siglo pasado, cuando los obreros no osaban plantear sus reivindicaciones con una huelga. Este papel me parece un punto de giro decisivo en la carrera de Mastroianni hacia el futuro, su momento de madurez y de consecución plena, porque es un personaje inusual, al que no sirve aplicarle la vida, ni la experiencia privada del actor. Desde aquí, Mastroianni comienza a ser un gran creador, levantando su obra sobre su propio ser, como todo gran actor.

PRINCIPALES PELICULAS:

«Los miserables (I Miserabili), 1947; «Domino de verano» (Domenica de agosto), 1949; «Atto di accusa», «Contra la ley» (Contro la legge), «Paris es siempre Paris» (Parigi e sempre Parigi), «Vita di canto», 1950; «Las muchachas de la plaza de España» o «Tres enamorados» (La ragazze di Piazza di Spagna), «L'eterna catenas», «Sensualidad», 1951; «Los héroes del domingo» (Gli eroi del domenica), «Lulu», «Penne nera», «Viale della speranza», 1952; «Non c'è mal troppo tardi», «La schiava del peccato», «Casa Ricordi», «Nuestro tiempo» (Tempi nostri), «Febbre di vivere», «Días de amor» (Giorni d'amore), «Cromache di poveri amanti», 1953; «La ladrona», su padre y el taxista» (Peccato che sia una canaglia), «La principessa delle Canarie», «Tam tam Mayumba», 1954; «La bella campesina» (La bella mugugna), «La suerte de ser mujer» (La fortuna di essere donna), 1955; «El bigamo», «Un citaro di elefanti», 1956; «Padre e figlio», «Padri e figli», «La ragazza della salina», «El momento più bello», «Las noches blancas» (Notte bianche), «El médico y el curandero» (Il medico e lo stregone), 1957; «La legge», «Racconti di estate», «Il soliti ignoti», 1958; «Papà se ha ammorato» (Tutti innamorati), «El enemigo de mi mujer» (Il nemico di mia moglie), «Ferdinando I», «Re di Napoli», «La dolce vita», 1959; «La noche» (La notte), «El bello Antonio» (Il bell'Antonio), «Fratissimi a Roma», 1960; «Adua y sus compañeras», (Adua e le sue compagne), «L'assassino», 1961; «Divorcio a la italiana» (Divorzio all'italiana), 1962; «Ocho y medios» (Otto e mezzo), 1963; «Los compañeros» (I compagni), 1964.

513

VILLEGAS LOPEZ

MAYER
Carl

ARGUMENTISTA. Nació en 1894, en Graz, Austria. Murió en Londres, el 1 de julio de 1944. Hijo de un comerciante de buena posición, que se arruinó en el juego, es desde su juventud un inadaptado, un rebelde, un vago-buando. Comenzó a estudiar pintura, la primera guerra mundial le lleva al frente, donde es herido y pasa largas horas de hospital. Allí media y fragua definitivamente sus posiciones vitales y su ideología, su profundo inconformismo y su afán de protesta. Seguramente también, esa gran desesperanza, que marcha a lo largo de su obra y lleva a sus personajes a la desesperación y al suicidio. En los años de la primera posguerra, en la Alemania derrotada, publicante de todas las inquietudes y problemas encuentra al poeta checo Hans Janowitz en una situación vital y ético de ánimo muy semejante al suyo. Es el que le da la idea para escribir el argumento de «El gabinete del doctor Caligari», que marca en el cine el gran comienzo del expresionismo como estilo, escueta y, sobre todo, como gran tendencia fundamental y permanente. (Véase Esquidame de Praga, El Gabinete del doctor Caligari, El.)



«El gabinete del doctor Caligari», de Wiene

514

MAYER

Desde este momento puede considerarse a Mayer como el legítimo y fundamental creador del cine alemán. Como Zavattini lo es del neorrealismo italiano, lo más fecunda tendencia del cine en la segunda posguerra. La circunstancia histórica, las condiciones técnicas, la evolución y construcción del cine, sobre sí mismo, son algo bien diferente de su esencial textura como arte, lo pensamos. Sin plantear aquí la cuestión polémica de quién es el autor de la obra cinematográfica, hay que señalar el valor central, definitivo, de la creación pura, de la intervención de rubinos, serotinos, estilos, conceptos renovadores en cualquier arte. Este hombre, en el cine, es el argumentista; cuando sabe sobrepasar la técnica, el oficio y la sumisión profesional; cuando tiene la visión, amplia y libre, de todo un nuevo universo, que en la pantalla ha de realizarse. Mayer —como Zavattini— constituye la más clara reinvención del argumentista como artista creador; hoy, todavía ocurre por el realizador, como éste lo fue por el actor, en una primera etapa de la formación del cine.

Desde este trasfondo y este lugar secundario, Mayer va a dominar el cine alemán de los años más fecundos y audaces, de 1919 a 1927. Inmediatamente después de «El gabinete del doctor Caligari», Robert Wiene intenta otro film del mismo tipo para aprovechar la euforia del gran éxito. Continúa a Mayer, como decorativista, y al pintor César Klein, como decorador,

VILLEGAS LOPEZ



«Rienzi», de Lupu Pick, con Werner Krauss

MAYER

dor, y hacen «Genuíno» (1920), film meta y formalmente expresionista, pero de menor calidad que el primero. Unas sacerdotisas, de misteriosos poderes, es vendida en un mercado de esclavos, comprada por un extraño viejo y encerrada en una celda de cristal, como Cesare por Caligari. Pero ella conviene al barbero para que degüelle al viejo, se escapa y va destruyéndolo, con sus pídidos hechizos, a todo el que encuentra. Esta ridícula historia transparente el obligado «spatiale» de «Caligari», pero indica un cambio esencial en las concepciones de Mayer, que será un giro en redondo del cine alemán. Pero siempre dentro de las normas básicas del expresionismo, no ya como forma, sino como las leyes que circundan su profundo concepto. Los hechizos, los demonios, las fuerzas misteriosas y tenebrosas que andan en todas las cosas, no vendrán a los hombres desde fuera, desde el orbe de lo sobrenatural, sino desde dentro, brotadas del abismo sin fondo de sus almas; ese otro universo, tan desconocido como el primero, de las pasiones, los instintos más primitivos. Intorpara así el expresionismo al cine psicológico. Sus películas comienzan a ser alaridos de simplicidad argumental, pero de tremenda complicación psicológica y pasional. «La cenicienta de servidos», en 1921, de Leopold Jessner, despecha las más oscuras fuerzas del alma en tres ámbitos oscuros personajes. Una sirvienta se separa de su amante, que ha de escribirle durante su ausencia. Pero un cartero semiparalítico y anormal, con una pasión morbosa por la mujer, intercepta las cartas, hasta

515

que se cree olvidada. Llegada por una turba y vaga pasión, entre crítica y protectora, va a casa del cartero, en un sótano, donde aquí abusa de ella. Aparece repentinamente el amante, el cartero mata a éste con un hacha, la mujer enloquece y se arroja a la calle desde el tejado de la casa. Su colaboración con el realizador Lupu Pick —notable figura del cine alemán— fue extraordinariamente fecunda, con dos films extraordinarios: «Rienzi» (1921) y «La noche de San Silvestre» (1923). La primera es un drama de pasiones, donde la hija de un guardagujas es seducida por un inspector de los ferrocarriles que pasa unos días en las solitudes de unas montañas, cubiertas de bosques y de nieve. El padre, ciego por estrabismo, al seductor de su hija y corre por los campos para detener al tren que llega y entregarse a la justicia. En la segunda, se presenta el drama familiar, pequeño y un tanto grotesco, de la lucha doméstica de un hombre, dominado por su madre, que quiere separarle de su mujer. Y como en la primera, el juego de las acciones está punteado contentosamente por el espectáculo de la Naturaleza, como una representación de fuerzas más poderosas, el infante seres indefensos y grotescos.

Mayer ya ha trabajado con Murnau, se separa de Lupu Pick porque éste no interpreta como él desea el argumento que le ofrece y que entregará a Murnau, con el que éste realiza «El último», una de sus obras maestras y una de las cuspides del cine alemán. El éxito de