

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

AMANECER

SUNRISE. A SONG FOR TWO HUMANS

Friedrich Wilhelm Murnau. EEUU. 1927

Sesión 12 / Jueves 20 de febrero de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Vicente Ponce, profesor de la Universitat Politècnica de València



PAISAJES DEL DESEO: EL MELODRAMA

Dulces prendas por mí mal halladas

El objeto en el melodrama cinematográfico

El objeto y la ausencia

Existiría [...] un orden de lo real constituido por el objeto primigenio –la mujer amada que creímos, ilusoriamente, nuestra en algún tiempo– cuya pérdida es, a la vez, significada y paliada por sus sustitutivos simbólicos. De esos objetos reemplazantes –nimos, desprendidos del sujeto y a los que éste reviste de desmesuradas categorías emocionales– habla el melodrama.

Francesc Llinás y Javier Maqua centraron su definición del melodrama en torno a dos puntos esenciales: el carácter irreversible del paso del tiempo y el uso redundante de la metáfora para traducir estados de ánimo. Completando esta idea, cabría señalar el hecho de que, con frecuencia, la constelación metafórica del melodrama traduce el devenir temporal. El objeto se convierte, así, en una condensación, un precipitado del tiempo.

[...] Se comprende que las claves sustentantes del melodrama tardarán cierto tiempo en alcanzar su perfecta verificación cinematográfica. La sutileza simbólica del género exigía del actor interpretaciones matizadas –pequeños gestos y actitudes– en lugar de teatrales ademanes declamatorios y una puesta en escena capaz de evocar *in absentia*, perdidos objetos de deseo. De esta doble dificultad da cuenta la obra de Griffith en la *Biograph*. A partir de esos 500 films de una bobina podemos inferir no tan sólo el corpus básico de la narratividad clásica –montaje como sutura de la continuidad entre planos, borrado de toda huella enunciativa del proceso de producción, naturalización del espacio de la representación...– sino también todo un sistema poético

de calificación de las imágenes en donde se detectan ciertas emergencias enunciativas –marcas de autor– que llegarían, en último extremo, a suspender la fluidez diegética del film.

[...] La presencia del objeto plantea, de esta forma, una cierta suspensión poética del flujo narrativo. Douglas Sirk, en sus espléndidos melodramas de la Universal de los años cincuenta, se planteará dicha suspensión como un cuestionamiento de la acción narrativa misma, merced al espectador sémico de unas imágenes cuya finalidad no es la de ponerse al servicio de los principales núcleos del conflicto planteado, sino la de calificarlos simbólicamente.

El objeto devastado

La magnitud nostálgica del melodrama viene dada por una reiteración, en sus imágenes, de ámbitos espaciales que estuvieron habitados por cierta sensación de plenitud afectiva y que ahora son vistos, tras el paso implacable del tiempo, bajo una nueva, desoladora luz. Si el objeto es permanencia, mismidad, su cosificada reaparición ante el sujeto no puede por menos que hacer cobrar conciencia a éste del extrañamiento y alteridad frente a sus antiguas prendas deseantes:

«...la economía del deseo humano, en su formulación freudiana original, supone que el objeto permanece, a cada paso, imaginario, fantasmado. Corresponde, en efecto, a la imagen mnémica, de lo que, en una primera ocasión, ha podido satisfacer la excitación creada por la necesidad y, en lo sucesivo, no se representa a la demanda de un sujeto más que bajo formas sustitutivas».¹

En suma, la vuelta del objeto –como el retorno de lo reprimido– por inscribirse en el campo de lo real, se torna insoportable para el sujeto. Y ahí es donde encontramos la diferencia entre el tratamiento otorgado al objeto por la narración naturalista –tal la

de un Stroheim– y por el melodrama. Si la primera da cuenta de su presencia muda, implacable, el segundo plantea una irradiación del punto de vista del personaje. El objeto es visto a través de la conciencia del sujeto, impregnado por sus lágrimas, convertido en espejo identificador de su desgracia.

Permanencia del objeto

El objeto artístico, por el hecho de serlo, trasciende el tiempo, está más allá de toda idea de duración. Un cuadro –como el que cierra, en color, las imágenes en blanco y negro de *Jennie* (Portrait of Jennie, William Dieterle, 1948)– es una cristalización del tiempo en el espacio, la cosificación del devenir temporal en una superficie de dos dimensiones. Y es, también, como el deseo mismo, una forma de permanencia. En *Jennie*, tiempo y objeto se oponen: el *foulard* de la protagonista subsiste a lo largo del tiempo, debe ser guardado hasta que ella sea una mujer para Eben Adams. El *foulard* –que el pintor convertirá, al final de la película, en venerado objeto fetiche– es, para Jennie, cifra de un deseo absoluto que, como tal, linda con la muerte. Su tragedia será la de querer introducir ese deseo en la temporalidad, siendo así que éste únicamente es inscribible en el acto sublimatorio del artista al pintar su cuadro. Jennie es un fantasma imposible porque trata de buscar su camino en lo real, denegándose por ello a sí mismo como tal fantasma. [...] [El melodrama] no hace [sino confirmar, por otros caminos, lo que Borges dejara escrito en su último libro: «Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos». De esa pérdida hablaba Garcilaso en el endecasílabo que da título a estas reflexiones. De esas ausencias habla, también, el melodrama cinematográfico.

[1] León Somville: «Le repérage de l'objet et la fonction du sujet dans le texte littéraire», en *Degrès*, nº 3, 1973.

Juan Miguel Company. *El aprendizaje del tiempo.* València: Ediciones Episteme, 1995 (edición preparada por Vicente Ponce)



F. W. MURNAU *El último. La cámara móvil*

El poder de Murnau sobrepasa los límites del «Kammerspielfilm», y no sólo es porque la película tiene un mayor número de personajes que el que se da generalmente. [...] Los otros personajes están particularmente desprovistos de relieve: parece que están ahí tan sólo para dar la réplica a este patético portero de hotel. ¿Acaso es el último vestigio de la concepción expresionista según la cual todos los personajes con quienes el héroe entra en conflicto están privados de vida personal, tan sólo son (como lo ha señalado un crítico dramático contemporáneo refiriéndose al drama expresionista *El hijo*, de Hasenclever) «Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit», es decir, las «radiaciones de su esencia íntima»?

[...] Sin embargo, los procedimientos expresionistas apenas tienen lugar en esta película. Si Murnau los utiliza para los pasajes del sueño es porque el alcance fantástico de este estilo le permite conseguir los efectos que estima necesarios en ese momento. Naturalmente, sintiendo debilidad, como todos sus compatriotas, por los símbolos, no se cansa de destacar (iniciado por Carl Mayer), en cuanto se presenta la ocasión, la significación «metafísica» de un objeto: el paraguas del portero se convierte de alguna manera en su cetro, y lo cede a uno de los botones del establecimiento sólo en algunas ocasiones y con una magnanimidad de la que se hace sentir su alcance. El botón que el portero pierde de su librea es filmado por la cámara en su caída; ese detalle se convierte en el equivalente de una degradación militar. Sin embargo, el símbolo en una obra de Murnau nunca desprende esa falsa profundidad bajo la cual tantos alemanes esconden un vacío pomposo; utilizado por Mayer y por Murnau, el símbolo se adhiere a la acción: la ausencia de ese botón por ejemplo hará que el portero se acuerde, a pesar suyo, de la humillación que ha precedido su sueño de triunfo. Y el símbolo reviste al mismo tiempo el carácter implacable del destino: cuando el portero baja hacia los lavabos, es la bajada a los infiernos, y los batientes de la puerta se cierran sobre él, sin remisión.

[...] El objeto puede igualmente determinar o acelerar las peripecias trágicas: el movimiento de la puerta que conduce a los lavabos revela a la vecina la decadencia del portero. Los batientes aún se agitarán cuando el cliente rico, indignado por no haber sido servido enseguida, pasa bruscamente para ir a hablar con el director; la cámara coge este movimiento, ocultando y mostrando alternativamente la forma abatida de «el último». Y esta puerta que oscila obstinadamente nos recuerda el balanceo de la lámpara de la que tan sólo veíamos los reflejos en el camarote desierto del barco fantasma de *Nosferatu*.

[...] Murnau aumenta el alcance de sus símbolos multiplicando los ángulos de tomas de vista: el portero resplandeciente en su uniforme y lleno de fatuidad está filmado desde abajo, mostrando su ostentosa barriga, enorme, ridícula y molesta, al igual que un general del zar o un capitalista tal como los representan los rusos. Por el contrario, el portero decaído, abrumado por su decadencia, está tomado en picado en los lavabos.

[...] Supervisada por Murnau, la cámara «desencadenada» (así es como los alemanes llaman a la cámara móvil) nunca se presta a un juego artificial. Por consiguiente, cada movimiento, incluso cuando se percibe la alegría que siente cuando libera a la cámara de sus trabas, tiene un fin preciso, claramente definido.

[...] Cuando la cámara está supervisada por Murnau, se han explotado todos los recursos de lo visual: pone al descubierto, lenta



e inteligentemente, el lastimoso estado del portero, quien unos minutos antes parecía estar a cubierto en la suntuosa seguridad de su librea.

[...] A Murnau le gusta esa superficie lisa de los cristales que reemplaza tan a menudo para los cineastas alemanes esa otra superficie lisa que tienen los espejos. Su cámara se deleita en esas superficies opalescentes, inundadas de reflejos, de lluvia o de luz: ventanillas de coche, puertas giratorias que reflejan la silueta del portero vestido con un impermeable brillante, oscura masa de casas con ventanas iluminadas, suelo mojado con charcos de agua espejantes. Es una manera casi «impresionista» de evocar la atmósfera: bajo su dirección, la cámara sabe fijar esa penumbra tamizada que cae de los faroles encendidos por la noche, juega con las irradiaciones que bajo el empuje del movimiento se convierten en vibraciones, en ranuras luminosas; intenta también coger los reflejos, en el espejo de los lavabos, de objetos de aseo brillantes o el de un entablado negro de la calle.

[...] Ciertamente Murnau, en sus películas, ha agotado siempre con deleite todas las posibilidades de una panorámica, de un *travelling*, de una vista en picado, pero aquí la cámara se convierte en el punto de partida de un extraordinario torbellino visual sin que la composición de la imagen sufra por nada del mundo. Entrecruza los planos, abandona, gracias al montaje, una dirección por otra, juega con las proporciones hasta que el vértigo del héroe se apodera de nosotros y nos encontramos arrastrados por ese remolino. El subconsciente nunca ha sido evocado con tanta violencia constructiva. [...]

Los expresionistas han explotado ya esa posición oblicua del cuerpo con el fin de acentuar el dinamismo exaltado que acompaña

al frenesí de los gestos; así es como Wiene mostró a su diabólico doctor embargado de emoción ante el libro que le revela el secreto de la hipnosis; con un juego de planos, *Caligari*, que se ha hecho gigantesco, se yergue oblicuamente, inmovilizado en esa especie de paroxismo que se encontraba frecuentemente en escena en la interpretación de actores dirigidos por Karl Heinz Martin, Jürgen Fehling o incluso Piscator. Y también así nos es mostrado *Nosferatu* dando su último suspiro. [...]

Del expresionismo viene también ese efecto de risa gargantuesca, enormes bocas abiertas, inmensos agujeros negros, torcidos en una carcajada infernal que parece inundar el patio interior en el que vive «el último».

[...] Si bien Murnau se ha parado en cada detalle, si bien ha exagerado el mínimo gesto o sugerido con una minucia excesiva las fases de cada expresión de su héroe, es, excepto en la interpretación demasiado insistente de Jannings, porque la «*Stimmung*» del «*Kammerspielfilm*» exige pausas. También es porque –por muy contradictorio que esto pueda parecer– el uso de la cámara móvil, que le ha dado al relato sin subtítulos una fluidez más grande, permite profundizar personajes y objetos. Además, esta historia de pequeños sucesos de la vanidad humana, acontecimientos cotidianos sumergidos hasta las raíces en un mundo germánico, exige esa pesadez rítmica y estática, pues sólo ellas pueden darle su sentido.

Lotte H. Esiner. *La pantalla demoníaca.*
Madrid: Cátedra, 1988.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

EL MELODRAMA

- BALMORI, Guillermo. *El melodrama*. Madrid: Notorious, 2009.
- BRATTON, Jacky. *Melodrama: Stage Picture Screen*. London: BFI, 1994.
- COMPANY, Juan Miguel. *El aprendizaje del tiempo*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.
- GLEDHILL, Christine. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama's and the Woman's Film*. London: BFI, 1992.
- GUBERN, Roman. *Melodrama. El placer de llorar*. Buenos Aires: Ya fue producciones, 1991.
- PÉREZ RUBIO, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.

F. W. MURNAU

- AMIEL, Vincent. «Murnau. La chair des images», *Positif*, nº 457, marzo 1999.
- AUBRON, Hervé. «Amanecer. El principio del fin», *Cahiers du cinéma*, nº 608, enero 2006.
[\[http://www.cahiersducinema.com/Le-cinema-retrouve-Amanecer-EI.html\]](http://www.cahiersducinema.com/Le-cinema-retrouve-Amanecer-EI.html)
- BALAGUÉ, Carlos. «Amanecer de F. W. Murnau», *Dirigido por*, nº 200, marzo 1992. BERGALA, Alain. «Le Lac des signes mortels», *Cahiers du cinéma*, nº 608, enero 2006.
- BERRIATÚA, Luciano. *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*. Madrid: Filmoteca Española, ICAA, 1992.
- BOURGET, Jean-Loup. «L'Aurore de F. W. Murnau», *Positif*, nº 523, septiembre 2004.
- DELORME, Stéphane; EISENSCHITZ, Bernard; AUBRON, Hervé. «L'Aurore rayonne encore», *Cahiers du cinéma*, nº 608, enero 2006.
- FISCHER, Lucy. *Sunrise: A Song of Two Humans*. London: BFI, 1998.
- GUARNER, Jose Luis. *Los soñadores despiertos. Una aproximación a los cineastas europeos en Hollywood*. Madrid: Imagic. Comunidad de Madrid, 1993.
- LOUVISH, Simon. «Sunrise», *Sight & Sound*, vol. XII, nº 9, septiembre 2002.
- MAGNY, Joël. «Lumières de l'aurore», *Cahiers du cinéma*, nº 487, enero 1995.
- MARÍAS, Miguel. «La sombra», *Casablanca*, nº 10, octubre 1981.
- MASSON, Alain. «L'Aurore: une idylle en ville», *Positif*, nº 523, septiembre 2004.
- STEVENS, Isabel. «Sunrise», *Sight & Sound*, vol. XII, nº 9, septiembre 2002.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

MELODRAMA CLÁSICO

- Lirios rotos = La culpa ajena* (Broken Blossoms, David Wark Griffith, 1919)
- Las dos tormentas* (Way Down East, D.W. Griffith, 1920)
- Las dos huérfanas* (Orphans of the Storm, D.W. Griffith, 1921)
- La tierra de todos* (The Temptress, Fred Niblo y M. Stiller, 1926)
- Amanecer* (Sunrise. A Song of Two Humans, F. W. Murnau, 1927)
- El ángel de la calle* (Street Angel, Frank Borzage, 1928)
- Cuatro hijos* (Four Sons, John Ford, 1928)
- Soledad* (Lonesome, Paul Fejos, 1928)
- Y el mundo marcha* (The Crowd, King Vidor, 1928)
- Doble sacrificio* (A Bill of Divorcement, George Cukor, 1932)
- Tierra de pasión* (Red Dust, Victor Fleming, 1932)
- Cautivo del deseo* (Of Human Bondage, John Cromwell, 1934)
- Jezebel* (William Wyler, 1938)
- Cumbres borrascosas* (Wuthering Heights, William Wyler, 1939)
- Lazo sagrado* (Made of Each Other, John Cromwell, 1939)
- Lo que el viento se llevó* (Gone With the Wind, V. Fleming, 1939)
- Tú y yo* (Love Affair, Leo McCarey, 1939)
- La carta* (The Letter, William Wyler, 1940)
- La loba* (The Little Foxes, William Wyler, 1941)
- ¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, J. Ford, 1941)
- Un rostro de mujer* (A Woman's Face, George Cukor, 1941)
- Serenata nostálgica* (Penny Serenade, George Stevens, 1941)
- Niebla en el pasado* (Random Harvest, Mervyn Leroy, 1942)
- La cadena invisible* (Lassie Come Home, Fred M. Wilcox, 1943)
- Que el cielo la juzgue* (Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945)
- Duelo al sol* (Duel in the Sun, King Vidor, 1946)
- Una mujer destruida* (Smash-Up: The Story of a Woman, Stuart Heisler, 1946)
- Vida íntima de Julia Norris* (To Each His One, M. Leisen, 1946)
- El callejón de las almas perdidas* (Nightmare Alley, Edmund Goulding, 1947)
- Los peligros de Paulina* (The Perils of Pauline, G. Marshall, 1947)
- Flamingo Road* (Michael Curtiz, 1949)
- La heredera* (The Heiress, William Wyler, 1949)
- Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949)
- El manantial* (The Fountainhead, King Vidor, 1949)
- Mujercitas* (Little Woman, Mervyn LeRoy, 1949)
- Pinky* (Elia Kazan, 1949)