

Las ciudades soñadas: París y Viena

OSCAR DOMÍNGUEZ NÚÑEZ

“Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.”
(Charles Baudelaire)

“La noche pasada estuve en el reino de las Sombras. (...) Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas -la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza.”
(Maximo Gorki)

Viena y París como Lisboa, Roma, Buenos Aires, Estambul o la propia Sevilla forman parte de la ruta de las ciudades soñadas, de ese puñado de lugares de saudade que se puede habitar con la memoria incluso antes de haberles rendido visita. Una gran parte de este proceso de re-conocimiento, de que la piel de estas ciudades resulte familiar desde la primera mirada para gente de cualquier parte del mundo, se debe en gran parte a la capacidad de representación y fascinación del cine.

El cinematógrafo constituye la culminación de todos los avances tecnológicos de la modernidad que tendían a una aprehensión absoluta de la realidad. El desarrollo del invento que ahora cumple cien años sintetizará las manifestaciones artísticas del gran proyecto emancipador de la Modernidad que se genera en el Renacimiento y emerge como un titán tras la Revolución Francesa: Desde la pintura perspectiva hasta la música sinfónica, desde la fotografía animada hasta la progresión dramática y el narrador omnisciente de la literatura realista del XIX.

El cine, además será capaz de aunar la cultura oficial popular desde sus primeros balbuceos en las barracas de feria y los Nickelodeones a los lujosos palacios que empiezan a construirse para su exhibición a partir de 1915, suprimiendo

la frontera del escenario en las representaciones burguesas y consagrando su exhibición a un espacio en penumbra en el que los únicos límites para la ensoñación están sellados por las dimensiones de la pantalla.

El conocimiento minucioso de lo real, desde la composición molecular de los cuerpos hasta la exploración y explotación de los territorios situados en la frontera entre la civilización y la barbarie, constituirán también una parte sustancial del sueño científico-tecnológico de la Modernidad que había sustituido desde el racionalismo empirista a los grandes metarrelatos de legitimación mítico-religiosa.

En 1893 se inaugura el Orient Express. Diez años más tarde los visitantes de la Exposición Universal de St. Louis tuvieron la posibilidad de vivir por cinco centavos una experiencia idéntica desde sus asientos de madera de pino a la de los viajeros de las grandes líneas intercontinentales gracias a la atracción de los Hale Tour, un vagón fijo por el que pasaban sin cese, como en un ensueño, ciudades lejanas y paisajes exóticos.

A diferencia de París, que había sabido integrar en su armazón urbano los hitos alcanzados por el Progreso, con la Torre Eiffel como estandarte, Viena parecía transitar dulcemente aletargada en el pasado. La ciudad real en ese tiempo no distará mucho de la ciudad imaginaria que constituirá el cine. La Corte Imperial de Francisco José, en el poder desde 1848 hasta 1916, será la referencia para una iconografía decadente poblada de cisnes, uniformes rutilantes y danubios azules en el Prater, duelos por honor y princesas que languidecían enfermas de tuberculosis o eran víctimas de atentados anarquistas como Sissí.

Esta es la ciudad que recreará, o —mejor dicho reinventará—, en el sur de California la década siguiente a la caída del Imperio, el ilustre emigrado Erich Von Stroheim.

La Viena de Stroheim es una ciudad fantástica, construida a la medida de su propio sueño. Una ciudad que habitó desde fuera, todo lo más como convidado de piedra porque el emigrante austriaco que llegó a la Isla de Ellis en 1909 a bordo de un carguero procedente de Bremen y se presentó en Hollywood como "hijo de Baronesa alemana y conde austriaco, nacido en Viena en 1885 (...) En 1908 participó en la guerra de la anexión de Bosnia Herzegovina y fue herido en Banjaluka, donde llegó al combate a caballo y salió en una ambulancia con dieciséis pulgadas de plomo en su cuerpo. Como reconocimiento se le concedió la

Cruz de Francisco José y la medalla de la Anexión..."¹. Era en realidad hijo de un fabricante de sombreros judío, nunca recibió ninguna condecoración austrohúngara ni se disparó una sola bala en Bosnia Herzegovina en 1908.

La fábrica de sueños le permitió forjarse el suyo propio dando vida a un mundo en decadencia que se eclipsará definitivamente tras la Gran Guerra. La Viena de Von Stroheim será la obra de una puesta en escena delirante, estilizada hasta la hipertrofia, extremadamente barroca y construida hasta el más mínimo detalle. Será a la postre la fundamentación hiperrealista de un mundo soñado. Representación no de lo irreal, de lo que nunca puede suceder como los dibujos animados o las experiencias de los surrealistas, sino de lo que ha sucedido aunque se haya vivido desde el umbral del deseo. Una variación sutil del complejo de la momia de Bazin para salvar al Ser por la apariencia.

El propio Bazin definió a Stroheim como "el creador de un relato cinematográfico, virtualmente continuo, tendente a la integración permanente de todo el espacio"². El discípulo más avezado de Bazin, François Truffaut, siguiendo el mismo razonamiento concluyó que era "el cineasta menos elíptico del mundo"³.

El continuum de la vida pretende ser dominado por Von Stroheim con una obsesión por los detalles, controlando al máximo el vestuario y el diseño de los decorados —la catedral que mandó alzar para La marcha nupcial era tan absolutamente verdadera que un cámara decidió contraer matrimonio realmente ante su altar⁴— construyendo minuciosamente la nostalgia como un proceso inverso al seguido por Proust para recuperar el tiempo perdido donde el juego del azar y del discurrir de la vida —una magdalena mojada en té, el eco del canto de los vendedores al amanecer que se filtra por la ventana— despertaba involuntariamente el recuerdo.

La mirada de Von Stroheim estaría mucho más cerca, siguiendo la categorización de Edgar Morin, de la "realidad absoluta" de Méliès frente al "realismo absoluto" de Lumière⁵.

Su apuesta por proyectar en la pantalla lo que no pudo vivir en su existencia le llevará a personificar mejor que nadie la práctica que mucho más adelante otro cineasta centroeuropeo, Syberberg, destilará en sus films "como continuación de la vida por otros medios, sin ser espejo o reproducción"⁶.

El propio Von Stroheim forjará una representación de sí mismo —botas de montar, uniforme pagado de cruces nobiliarias, monóculo calado— como conde

ruso exiliado en Montecarlo o príncipe que se casa por dinero en su añorada Viena, una especie de Marqués de Bradomín, maestro de ceremonias de una Corte de los milagros a sólo un paso de la farsa o el carnaval.

En un eje imaginario situado entre la Arcadia y la Utopía, Von Stroheim se desenvolverá con elegante soltura entre los decorados de una Viena Edénica, absolutamente clausurada, liberada de las contingencias temporales y de las incongruencias de una Utopía animada por el Ideal del Progreso. Un mundo creado a su imagen y semejanza por arte de magia, o mejor dicho, por la magia del Séptimo Arte que se desmoronará tras la I Guerra Mundial y que ya sólo encontrará en los platós de cine adecuado para vivirse como experiencia de sentido fundadora, como los antiguos metarrelatos mítico-religiosos de legitimación del orden establecido.

Por eso, tras ser expulsado de Hollywood por la Industria cansada ya de sus abultados presupuestos y de sus delirios de grandeza volveremos a encontrar armado de fusta y monóculo en "La Gran Ilusión" de Renoir, al hijo del humilde sombrerero de Viena, esta vez en la piel del Comandante Von Rauffestein confesándole a otro noble oficial del Ejército francés: "No se quién ganará la guerra, pero estoy seguro de que será el final de todos los Von Rauffestein". Era el año de 1937 y en las calles de París se asistía al triunfo del Frente Popular.

La Ciudad de la Luz, la del Muelle de las Brumas.

En los años treinta encontraremos en el cine una representación de París a través de dos miradas superpuestas : La Ciudad de la Luz y la del Muelle de las Brumas.

La Ciudad de la Luz es el París recreado en Hollywood por los decorados de los Grandes Estudios. Una construcción que proyectaba la capital francesa como paradigma del lujo, de los placeres refinados y desenfadados por la alegría de vivir. Es el París vital e imaginativo de la Metro y la Paramount, el escenario preciso para que Lubitsch desarrollase su famoso "toque" en películas como "Ninotchka", "Angel" o "La Viuda Alegre".

Cada estudio tenía su propia calle genuinamente parisina, la de la Warner Brother fue reconstruida en 1937 y se alquilaba a 2500 dólares diarios⁷. Aunque

la más estilizada era la de la Universal. Las posibilidades expresivas de sus decorados eran sutilmente potenciadas hasta llegar a configurar la tipología general de "ciudad europea". Este factor unido al de la fotografía expresionista propia de las series de terror que cultivó esta productora durante esa década le daba a la plaza parisina de la Universal una atmósfera ciertamente sombría. Eugène Lourie, un director artístico que había llegado a Hollywood huyendo de la Francia ocupada contó su experiencia al llegar a los estudios: "Cuando empecé a trabajar con la Universal en 1943, me asignaron un guión cuyo asunto se desarrollaba en París. Me dijeron: "Vamos a filmarlo en el back lot". Eché un vistazo a las calles. ¿Parecían venir de algún musical bávaro! Volví a producción y les dije: "Escuchad, yo no puedo coger esta calle y decir "esto es París". Dádselo a otro director artístico que no haya estado nunca en París y tal vez a él le parezca creíble"⁸.

En aquellos años la trastienda de los Grandes Estudios albergaba decorados permanentes listos para ser filmados cuando fuese necesario entre los que siempre se podía encontrar algún castillo medieval, arcos de herradura para escenificar algún pasaje de España o del norte de Africa, una aldea china, una fría calle londinense aún más oscura por la falta de niebla y luz de gas en las farolas, la avenida neoyorkina que también podía pasar por Chicago, el poblado del oeste, con el saloon, el banco y la estación del ferrocarril... Casi una vuelta al mundo en un golpe de vista, una aparición fantástica en un palmo de terreno que no debía distar mucho de la visión del Aleph de Borges entre los huecos de un desván en penumbra.

Frente a esta Ciudad de la luz, el cine francés de los años treinta va a trazar una imagen de París mucho más cercana a la ciudad real. El cine del Frente Popular pedirá la palabra para la gente de la calle, los héroes anónimos de los arrabales que son también protagonistas de las fotografías humanistas de Boubat, Cartier-Bresson o Doisneau.

El gran proyecto de la Modernidad que se dispara con la Revolución Francesa había olvidado potenciar el tercer gran pilar que lo sustentaba: La Fraternidad. Así, los personajes del realismo poético francés parecen que son sombras errantes en un París eternamente otoñal, que ya para siempre será de hojas muertas y en blanco y negro, buscando la solidaridad de los demás y viviendo el amor como única forma de esperanza para los espectadores. Frente a la elegancia puesta en escena de los estudios de Hollywood la mirada de Renoir, Marcel

Carné o Vigo intentará acercar la cultura a la calle acortando las distancias entre la realidad cotidiana y la realidad filmada, dejando fluir el azar de la vida frente al acotamiento de la trama.

Sin embargo las dos visiones de París, la de la Ciudad de la Luz y la del Muelle de las Brumas se fundirán en el cine de Julien Duvivier como las dos caras de una misma moneda que tiene en el reverso el rostro de Jean Gabin. De esta forma en "La Bandera" o en "Pepe le Moko", París volverá a ser evocada como un sueño desde la distancia al igual que suceda en "Casablanca" en la memoria de los refugiados que huían de la Europa Ocupada y en toda la serie de películas de espías de la Segunda Guerra Mundial que siempre comenzaban con un mapa de Europa y una línea gruesa que lo recorría hasta llegar a Tánger, Lisboa o Estambul, hasta un café colonial frente al puerto en el que un camarero con una ajustada chaqueta blanca no debía esforzarse demasiado para distinguir a su clientela: Los británicos, impecables con sus americanas de verano Príncipe de Gales y recién salidos de Oxford, los americanos, pragmáticos y un tanto desaliñados y los alemanes puntuales y madrugadores, meticulosos y prusianos aunque hubiera nacido en la Selva Negra.

Las ruinas de la Modernidad.

La Segunda Guerra Mundial convirtió al gran sueño emancipador de la Modernidad en una atroz pesadilla que finalmente condujo a la humanidad a los barracones de Auschwitz y a las explosiones atómicas de Hirohima y Nagasaki.

La pérdida del sentido, lo fragmentario, la deriva de los centros axiológicos de la experiencia del mundo que caracteriza a la etapa que se abre tras el fin de la guerra, muestra su rostro más dramático en la antigua capital Imperial derruida por los bombardeos.

Viena, la ciudad que simbolizaba los valores eternos e imperecederos del viejo orden es ahora un páramo desolador sobre el que se destaca al fondo del cielo, la rueda de la noria Prater.

A esta ciudad fantasmagórica llega un escritor de novelas baratas del oeste —por cierto, el más perfecto metarrelato de fundación y de legitimación de la Modernidad en su vocación civilizadora, que se encontró su mejor vehículo de di-

fusión en el cine— para buscar a un amigo americano que se ha convertido en otro más de los estraperlistas y buscavidas que dominan la ciudad.

Desde el principio, Joseph Cotten es el centro de una intriga caótica en la que se ve literalmente persiguiendo a una sombra o un espectro, alguien que él imagina vivo cuando todos los demás le hacen creer que está muerto y que sólo sale de las entrañas de la ciudad para morir acorralado en las alcantarillas.

La Viena filmada por Carol Reed en "El Tercer Hombre" es una Viena descarnada, casi neorrealista, a pesar de lo complejo de la trama, los planos inclinados y la fotografía inequívocamente expresionista. No podía ser de otra forma, la capital de la música y de la elegancia respondía con su apariencia cadavérica al interrogante de Adorno sobre si era posible el Arte tras Auschwitz. Por otra parte, los espectadores no recibían de buen agrado una imagen aterciopelada construida en un decorado como sucedía apenas diez años antes, en este momento con la mirada y la memoria habituados a los documentales de guerra.

Los personajes vieneses que rodean al recién llegado son absolutamente anacrónicos, casi como si acabaran de escaparse de algún fotograma de las películas de terror de la Universal de la década anterior, fantasmas de un pasado idealizado. La noche que Cotten acude al teatro Josef Stad en busca de Allida Vali asiste a una representación de opereta que resulta aún más patética cuando se alza la pared de tela pintada a mano que cubre el fondo del escenario y se descubre de nuevo los cafés solitarios y los campanarios de las iglesias cercenados. Una representación teatral que parece ser una amarga parodia de la Viena arcádica de Von Stroheim. La ciudad de "El Tercer Hombre" nos muestra la cara oculta de ese paraíso hallado en la meca del cine y que tras dos guerras mundiales parece consagrada a contemplar el color de sus cenizas en una urna funeraria. Sin embargo la Viena eterna volverá a encontrar en el cine el medio más adecuado para resarcirse de sus heridas y recuperar el esplendor de los mejores días de la mano de otro exiliado maldito, Max Ophüls.

Viena 1900 y Paris nous appartient.

Hasta la eclosión de la Nouvelle Vague, en el cine francés tras la guerra sólo destacan figuras aisladas con un mundo de expresión autónomo, sin ninguna rela-

ción entre sí: Bresson, Clouzot, Cocteau, Tati y Max Ophuls. Ophuls es un hombre de ninguna parte, nació en el Sarre, una región fronteriza en permanente disputa entre Francia y Alemania. En la antigua capital del Imperio encontrará el referente idóneo para su personalidad extremadamente romántica. Su Viena es oscura, crepuscular, de nuevo elegantemente estilizada. Muy pocos creadores han sabido plasmar como él su personalidad en la elevación de un mundo imaginario. Durante los años veinte Ophuls dirigió el Burgtheater de Viena en cuyo escenario montó más de doscientas representaciones de ópera, opereta, drama, farsa... Seguiremos la huella de estos universos de ficción en su cine tras la II Guerra Mundial.

Curiosamente su primera recreación de Viena tras la guerra la filmará en los decorados que la Universal utilizó para la película Sin novedad en el frente, será para su segundo trabajo en Hollywood, Carta de una desconocida.

Sin embargo, a pesar de la puesta en escena, a los delicados movimientos de cámara y planos secuencia sostenidos con mano de santo para destilar sin fisuras, transitarla palmo a palmo como en el pasaje de un sueño, clausurando como casi nadie había hecho hasta entonces los límites entre la narración y la mirada del espectador, parece que ya es consciente de que esa ciudad fantástica no puede asumirse como experiencia propia, de que ya sólo puede ser posible en el reflejo de un espejo, en la existencia redentora del doble, de que la ciudad real queda ya demasiado lejos de la ciudad soñada, que a partir de este momento sólo tendrá sentido, liberada de nuevo de la erosión del tiempo y la historia, encerrada en los límites mágicos de la puesta en escena.

Quizás también por eso Ophuls filma frecuentemente a sus personajes desde detrás de alguna celosía o un cristal o escondido en el hueco de una escalera, como si ya sólo fuera posible habitar ese mundo desde la otra orilla de los sueños, quizás porque haya comprendido que no existe otro itinerario alternativo que no conduzca a la parodia o a la referencia Kitsch, por eso llegará por fin a confesar por boca de Charles Boyer en su penúltima película, Madame D. que "sólo somos superficialmente superficiales".

Los que si resultan a la postre superficiales y falsos son los decorados de cartón piedra que durante ese mismo tiempo escenifican las grandes obras de la literatura francesa del XIX en los films de Autant-Lara o Roger Vadim al igual que sucede con los tonos pastel de tarjeta postal vienesa en technicolor que dibuja

toda la serie de películas de Sissi. A finales de esta década de los cincuenta los jóvenes realizadores de la Nouvelle Vague regenerarán el cine francés con una nueva vuelta de tuerca hacia el realismo. Los más rebeldes romperán todos los códigos posibles, harán trizas los decorados y, aprovechando la moderna movilidad de los equipos, tomarán las calles de París con sus cámaras al hombro haciendo que los actores nos miren a los ojos para descubrir que todo en el cine puede ser un sueño.

Truffaut, Godard, Rohmer o Malle filmarán, como lo hicieron los maestros de los años treinta, el traje de diario de la Ciudad de la Luz, volviendo de nuevo al blanco y negro para fotografiar la aventura en Pigalle de los colegiales que una mañana de invierno no van a clase, los trayectos en metro en los que los viajeros esquivan sus miradas, la playa que se oculta bajo los adoquines del Barrio Latino, en definitiva, la piel sin maquillar de París “la ciudad —escribía Cortázar por esos mismos años en *Rayuela*— donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos”.

NOTAS:

1. Richard Koszarski, Erich Von Stroheim y Hollywood, pág. 16. Verdoux. Madrid, 1993.
2. André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*, pág.29. Col. Champs Contre-champs. Flammarion, 1987.
3. Bazin, op.cit. pág.12
4. Juan Antonio Ramírez. *La Arquitectura en el cine de Hollywood, la Edad de Oro*, pág. 187. Alianza Forma. Madrid, 1993.
5. Siegfried Kracauer. *Teoría del Cine*, pág. 115. Paidós, Barcelona 1989.
6. H-J. Syberberg: “El Réquiem en tanto que sistema cinematográfico”. H.J. Syberberg. *Catálogo de la Filmoteca Nacional*, pág. 4 Madrid 1979-1980.
7. Juan Antonio Ramírez, *Op. cit.* pág. 137.
8. Juan Antonio Ramírez, *ibidem*, pág. 137.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros:

- BAZIN, A. (1987): *Le cinéma de la cruauté*. París, Flammarion.
- KOZARSKI, R. (1993): *Erich Von Stroheim y Hollywood*. Madrid, Verdoux.

KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine*. Barcelona, Paidós.

RAMÍREZ, J.A. (1993): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*. Madrid, Alianza Forma.

Artículos:

SYBERG, H.J. (1979-80): "El Réquiem en tanto que sistema cinematográfico", en *Catálogo de la Filmoteca Nacional*. Madrid, p.4.