

EL ASOMBROSO LENGUAJE DE LA SOMBRA EN *LA CARRETA FANTASMA* (VICTOR SJÖSTRÖM, 1920). ANÁLISIS CULTURAL, CONTEXTUAL Y FÍLMICO

The Shadowy Language of Shadow in The Phantom Carriage (Victor Sjöström, 1920). *Cultural, Contextual and Filmic Analysis*

Ddo. Pablo ALLEPUZ GARCÍA  <http://orcid.org/0000-0003-3162-381X>
Becario de Iniciación a la Investigación. Universidad de Córdoba.
pabloallepuz@gmail.com

BIBLID [(2172-9077)11,2015,283-309]

Fecha de recepción del artículo: 30/09/2015

Fecha de aceptación definitiva: 03/11/2015

RESUMEN

Desde finales del siglo XIX, y muy especialmente durante el primer cuarto del siglo XX, la cultura de la sombra se desarrolló por toda Europa con profusión y potencia inusitadas; no fue, ni mucho menos, un recurso exclusivo del expresionismo cinematográfico alemán. Para explicar el uso más sutil que Victor Sjöström hace de ella en *La carreta fantasma* (1920), el artículo traza primero una breve historia de la sombra y de su trasposición en el teatro y en el cine; contextualiza el filme dentro de la cinematografía escandinava de la época y de la trayectoria del propio director; y analiza, a partir de la base literaria de Selma Lagerlöf y mediante el discurso de las imágenes, varios fragmentos de la película que demuestran un determinado lenguaje lumínico. Desde dicha lectura, la sombra se convierte en el elemento central del film y permite reconsiderar su posición dentro de la historia del cine europeo.

Palabras clave: Sombra; Teatro de sombras; Cine; *La Carreta Fantasma*; Victor Sjöström.

ABSTRACT

Since the late nineteenth century, and especially during the first quarter of the twentieth century, the artistic use of shadow developed throughout Europe with an unusual power; it was not, by any means, an exclusive device of German expressionist cinema. In order to explain the finer way Victor Sjöström used it in *The Phantom Carriage* (1920), this paper traces a brief history of the shadow and its transposition in the theater and cinema; it contextualizes the film within Scandinavian cinematography of the time and within the director's career; and it analyzes, from the literary basis of Selma Lagerlöf and by the speech of the images, several fragments of film showing a certain lighting language. From this reading, shadow becomes the centerpiece of the film and allows to reconsider its position within the history of European cinema.

Key words: Film; Shadow; Theatre; *Phantom Carriage*; Sjostrom.

“Símbolo del mal y de la muerte, del doble, del alma y del espíritu, de lo pasajero y lo irreal, del castigo de la ignorancia, del cobijo. Noche en miniatura, abreviatura de la oscuridad, pero también dedo que señala el día. Yin Yang cósmico que gira sin cesar. Cada cultura y cada época le ha atribuido [a la sombra] un símbolo específico, hasta acabar por ser el símbolo mismo de la fantasía” (Parreño, 1989, p. 23).

1. Introducción: luces y sombras

1.1. Breve historia de la sombra

La contraposición entre luz y sombra puede parecer simplista, por maniquea, pero de hecho ha tenido una gran repercusión a lo largo de la Historia. Como ocurría hasta hace poco con los conceptos de belleza y fealdad (Eco, 2014b, pp. 8-20), mucho, hasta muchísimo, se ha escrito sobre la luz (Schöne, 1989; Barasch, 1978; Nieto Alcaide, 1981; Arnheim, 2005), pero muy poco acerca de la sombra (Tanizaki, 1994; Gombrich, 1995; Stoichita, 2000; Muñoz del Amo, 2008; Fernández Ruiz, 2009; Gómez Sánchez, 2009); aun cuando se ha explotado desde el arte paleolítico, como atestigua por ejemplo el pilar estalagmítico antropomorfizado de la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria), pasando por el católico Oficio de Tinieblas, y hasta las formas más sofisticadas del video-arte (Cfr. Martínez Moro, 2015, pp. 179-190).

Al aplicar luz sobre un cuerpo se generan tres tipos de sombra, tres matices con una gran carga de significado¹: el *sombreado* y la *sombra inherente*, dentro del propio cuerpo, y la *sombra arrojada*, fuera del mismo. Cada una se debe a diversas razones y conlleva implicaciones distintas: el *sombreado* se produce por la incidencia irregular de la luz sobre las distintas superficies del cuerpo generando gradaciones; la *sombra inherente* se produce en ciertas zonas del cuerpo por el simple hecho de quedar fuera del alcance de la luz, es decir, se trata de la parte no iluminada o de la negación de la luz; la *sombra arrojada*, por último, se aleja de las anteriores por cuanto abandona el cuerpo y se proyecta sobre otra superficie, conformando lo que habitualmente

¹ Utilizo la clasificación de Michael Baxandall: “*shading*”, “*attached shadow*” y “*cast shadows*”, respectivamente (1997, pp. 18-19). Para la secuencia histórica posterior, sigo principalmente a Stoichita (2000).

denominamos sombra. Si iluminamos el perfil de un hombre sobre un lienzo blanco obtendremos primero una serie de puntos de luz muy claros y otros que no lo son tanto (*sombreado*), debido tal vez a la prominencia de los pómulos o a la concavidad de los ojos. De igual manera, al mismo tiempo que este perfil se llena de luz, el otro, en el lado opuesto, queda parcial o totalmente oscurecido (*sombra inherente*) puesto que no recibe aquella luz. En ambas variantes, el *sombreado* y la *sombra inherente*, residen las claves que los artistas han utilizado para dar volumen a sus figuras pictóricas, especialmente desde el Renacimiento en adelante. Pero, además, el rostro de aquel hombre crea una tercera sombra sobre el lienzo de fondo, una silueta (*sombra arrojada*) por cuanto se interpone en el flujo de luz. Esta, a diferencia de las anteriores, es completamente bidimensional, se escinde del cuerpo que la motiva y depende de la superficie sobre la que se recorta.

Dicho ejemplo no resulta arbitrario. Ya en la Antigüedad, Plinio el Viejo en el libro XXXV de su *Historia Natural* o Atenágoras en su *Legatio pro Christianis* atribuyeron la invención de la pintura a la hija del alfarero Butades: su amado debía partir a la guerra y ella, para recordarlo, fijó con líneas la silueta que aquel arrojaba sobre la pared, traduciendo los valores tridimensionales a una superficie bidimensional; es más, Butades aplicó después arcilla sobre esos contornos, dando origen también a la escultura. En este caso, se concibe la sombra en tanto que huella de la realidad, atendiendo a sus valores de “mismidad” casi en términos fotográficos (Cfr. Belting, 2012, pp. 31-38), y en dicha línea ha profundizado José Luis Guerín con *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2011) en el Museo Esteban Vicente. Sin embargo, no tardaron en aplicarle valores de alteridad, más o menos negativos: para Platón, según la alegoría de la caverna contenida en el libro VII de la *República*, la sombra (*skia*) ocupaba una posición muy alejada de la realidad, más irreal incluso que las imágenes reflejadas en el agua (*eidola, phantasmata*), y Ovidio, algunos siglos después, reafirmó con su mito de Narciso la mimesis a través del espejo y no a través de la sombra; fue entonces cuando el arte occidental tomó un camino distinto del oriental. En cierto sentido, lo especular permite una contemplación frontal, identitaria, mientras que la esciografía necesita de un perfil que niega la autorrepresentación.

Sobre tales ideas se fundamentaría el Renacimiento, quedando la sombra en un segundo plano: las enseñanzas de Cennino Cennini, los tratados de León Battista Alberti, los pioneros estudios de Leonardo Da Vinci completados luego por Alberto Durero (Cfr. Kaufmann, 1975, pp. 259 y 273-279; Baxandall, 1997, p. 19)..., todos ellos contemplaban la sombra como una parte de la realidad sin más importancia ni posibilidades que la de adecuar el resultado pictórico al referente real y, en todo caso, como recurso para conseguir volumen en las figuras a través del claroscuro. Solo en contadas excepciones tendría la sombra cualidades propias, más o menos expresivas. El primer hito en este sentido fue la *Divina Comedia* de Dante, heredera de las concepciones de la luz de Buenaventura de Bagnorea y Tomás de Aquino (Eco, 2014a, pp. 99-129), pues cuando pasea con Virgilio, su guía por el Infierno, se da cuenta de que el cuerpo de este no arroja sombra y es que, en realidad, Virgilio era ya en sí mismo una sombra, como todos los demás habitantes del Infierno. Otra vía de liberación para la sombra era la temática, o sea, aquellos pasajes en los que adquiriría algún tipo de protagonismo. La pericia de los artistas al elaborar tales composiciones comenzaron enseguida a dotar a la sombra de un lenguaje propio: Filippo Lippi, en sus *Anunciaciones* de 1440, se cuidó mucho de que la sombra que arroja San Gabriel no alcanzara a la Virgen, puesto que según las escrituras (Evangelio de San Lucas, 1: 26-38) es la sombra el elemento que la deja encinta; Masaccio, por su parte, representó con genialidad el pasaje de los Hechos de los Apóstoles en *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*, de 1427-1428, actualizando la concepción arcaica de la sombra como exteriorización del alma y subrayando, por tanto, su carácter milagroso. En ambas obras, esta aparece porque debe aparecer y, además, como es preceptivo que aparezca: respetando por igual la palabra sagrada y las leyes de la perspectiva.

Pero, sin duda, la sombra tomaría carta de naturaleza propia en aquellas representaciones en las que, sin tener una justificación firme, se integra narrativamente; esto es, donde añade nuevos valores a la composición, más allá de la adecuación a la realidad. Konrad Witz en *La Adoración de los Reyes Magos* del Retablo de San Pedro (1444) introdujo una segunda dimensión a la escena, similar a la que realizaría William Holman Hunt en *La sombra de la muerte* (1870-1873), en torno a dos cuestiones: por un lado, la sombra de la

Virgen y el Niño queda arrojada sobre la esquina de la arquitectura ruinosa (tal vez, traducción pictórica de la restauración veterotestamentaria del Antiguo Templo); por otro, la estrella guía coincide con la sombra cruciforme del maderamen de la estructura que los cobija (tal vez, premonición del Calvario...). En *La Academia de Baccio Bandinelli* (1531) de Agostino Veneziano, las personalidades son desdobladas y caricaturizadas mediante las sombras que arrojan. Nicolas Poussin en su *Autorretrato* (1650) o Marie-Louise Elisabeth Vigée-Lebrun en el suyo (1790) hicieron coincidir sus sombras con el lienzo sobre el que se disponen a pintar, recuperando el leonardesco “*ogni pittore dipinge sè*”.

Como se podrá intuir, el trabajo de las sombras pronto derivó en una suerte de oscurantismo. Jacques de Gheyn II ya experimentaba con las inclinaciones malignas de la sombra en *Tres brujas buscando un tesoro escondido* (1604) mediante la amplificación distorsionada de las siluetas; propuesta, por lo demás, que teorizó Samuel van Hoogstraten en 1678 y que queda ilustrada en *La danza de la sombra*. Sería algo después, con el denominado *empirismo rococó* (Baxandall, 1997, p. 14), cuando estas tendencias se convirtieran en todo un discurso pseudocientífico capitalizado por Johann Caspar Lavater, autor de dos importantes ensayos sobre fisiognomía en 1776 y 1792 (Cfr. Eco, 2014b, pp. 257-269). Tomando la moda de la fabricación de siluetas (Castillo Martínez, 2006, p. 216; Vigarello, 2012), este afirmaba que la sombra, a diferencia de la imagen especular, captaba no una apariencia momentánea sino la esencia de la persona y que, por tanto, la fisiognomía permitía bucear en lo más profundo del alma humana.

Tales precedentes y circunstancias confluyen en el arte contemporáneo, toda vez que la sombra se usa bajo fines expresivos. Auguste Renoir en *Le Pont des Arts* (circa 1867) introduce en el margen inferior una serie de sombras truncadas, seccionadas por el encuadre, de manera que funcionan al mismo tiempo como fragmentos y como embajadoras de la realidad; actividad, por cierto, que retomarán mediante la fotografía Alfred Stieglitz en *Sombras sobre el lago* (1916) o Claude Monet en *La sombra de Monet en el estanque de nenúfares* (circa 1920) unificando superficie de reflejo y superficie de proyección de sombra, esto es, sintetizando el mito de Narciso con los de la caverna y Butades. Giorgio De Chirico escribiría que hay más misterio en la

sombra de un hombre caminando en un día soleado que en todas las religiones del mundo, lo cual se refleja con claridad en sus pinturas metafísicas, y desde ahí se llegará incluso a la manipulación y alteración de las sombras arrojadas, como harían Salvador Dalí en *El niño geopolítico contemplando el nacimiento del hombre nuevo* (1943) o Pablo Picasso en *La sombra sobre la mujer* (1953) y *La sombra* (1953).

1.2. Teatro de sombras

Tradicionalmente se ha pensado que el teatro de sombras procedía de China, siguiendo la pista obvia del lenguaje (sombras chinescas en español, *ombri cinesi* en italiano, *ombres chinoises* en francés, *Chinesische Schattenspiele* en alemán, *chinese shadows* en inglés...), y que desde aquel confín se habría extendido con el paso del tiempo hasta Europa (Cfr. Castillo Martínez, 2006, p. 218). Sin embargo, dichas teorías vienen siendo refutadas en los últimos años a través de distintos razonamientos (Baird, 1973; CHEN, 2003, pp. 47-48): las primeras evidencias de la existencia del teatro de sombras en China datan del siglo X, es decir, una fecha bastante tardía; las tribus nómadas que habitaban la estepa del Asia central acampaban en tiendas, dentro de las cuales hacían fuego, y se han hallado restos de figuras de cuero datadas hacia el primer milenio a. C., por lo que sería lógico imaginar que fueron los primeros en llevar a cabo dichas representaciones; además, la estepa centroasiática habría servido, junto a las aguas que separan África y el Sudeste asiático, como zona de transmisión en ambas direcciones. Las primeras referencias literarias parecen encontrarse en India, si es que las interpretaciones del *Mahabharata* (400 a. C. – 400 d. C.) y del *Mahabhasya* de Patanjali (siglo II a. C.) son correctas (Pischel, 1902; Myrsiades, 1988); pero tampoco se pueden descartar otros núcleos, de influencias no unidireccionales, como la propia China, Indonesia y todo el sudeste asiático, Egipto, Turquía... Teniendo en cuenta estos problemáticos precedentes, resulta comprensible que Louis Lemercier de Neuville (1911, p. 5) los omitiera para situar su origen en el Versalles de 1770 y en la persona de François Dominique Séraphin.

En realidad, el teatro de sombras había llegado a Europa al menos un siglo antes, por medio de la narración autobiográfica de los viajes de Pietro della Valle (1586-1652) (Cfr. Stoichita, 2000, p. 75), aunque sí es cierto, en cambio,

que su recepción era reducida y desigual; el escaso conocimiento de las variadas representaciones teatrales chinas queda demostrado, por ejemplo, en la *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de L'empire de la Chine* (1736) del jesuita francés Jean-Baptiste Du Halde. El teatro de sombras europeo, protagonizado por figuras negras y opacas, apenas compartía características con el chino, de coloridas y translúcidas figuras; los intérpretes habrían aprovechado el exotismo del nombre para atraer a la clientela pero empleaban las populares siluetas francesas (Blackham, 1960, p. 65), hecho que las acerca más a la tradición árabe, ya sea norteafricana o turca (Cook, 1963, p. 67), que a la del lejano Oriente. Podríamos, pues, acordar con los autores citados que el teatro de sombras europeo se inicia con los Séraphin, tío y sobrino, cuyo negocio incluyó títeres desde 1788 y prosperó durante más de cincuenta años (Robert, 1921, p. 31).

Desde el siglo XVIII la sombra chinesca comenzó a tener una presencia y una importancia creciente en Europa, y basta en este sentido hojear la prensa de la época (*Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, 25/09/1786, p. 359; *Diario de Madrid*, 16/02/1825, p. 4; *La España (Edición de Madrid)*, 13/02/1849, p. 32; *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial (Edición de Madrid)*, 06/06/1849, p. 1)² para comprobar la actividad que en torno a ella se desarrollaba: venta de “máquinas de sombras chinescas”, muestras de las dichas máquinas y colecciones, textos acerca de los espectáculos... Y así se llegó al segundo punto cumbre del teatro de sombras europeo, es decir, el final del siglo XIX. “¿Cómo dejar de citar el nombre de los Pupazzi de Lemercier de Veuville [sic], que en enero de 1870 tuvieron el honor de representar delante de Napoleón III en las Tullerías?” (Robert, 1921, p. 31). Sin duda, el nuevo signo de los tiempos, conquistado por la clase media, se concretó en un lugar de referencia: el local Le Chat Noir (Houchin, 1984, pp. 6-11; Cueto-Asín, 2001; Fields, 1993), que en 1889 había irrumpido con fuerza en el panorama del ocio parisino con un “original teatro de sombras, cuyo principal creador era el genial Caran d'Aché” (Araujo, 1900, p. 192).

De esta manera volvemos, de nuevo, a la justificación de Louis Lemercier de Neuville (1911) con que inicié este apartado. ¿Por qué se publica entonces, y

² Las publicaciones anteriores se pueden consultar en la sede virtual de la Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

no en otro momento? Desde 1880, y hasta después de la I Guerra Mundial, se difunde una infinidad de libros al respecto, lo que nos da idea del interés que suscitaba y la influencia que irradió: Guignollet, *Le Théâtre des ombres chinoises* (1880); Paul Audel, *Les ombres chinoises de mon père* (1885); Henri Rivière, *La tentation de Saint Antoine* (1888); George Bastard, *Paris qui roule* (1889); le prestidigitateur Alber, *Les théâtres des ombres chinoises. Renseignements...*; Georges Fragerolle y Henri Rivière, *La marche à l'étoile*; Victor Effendi Bertrand, *Les silhouettes animées à la main* (1892); Jacques Ferny y Fernand Frau, *Ombres du Chat Noir* (1894); Georges Fragerolle y Amédée Vignola, *Le Sphinx* (1896); Louis Lemerancier de Neuville, *Les pupazzi noirs* (1897) y *Ombres chinoises* (1911); Emile Lagarde, *Ombres chinoises, guignol, marionnettes* (1900); Henriot, *Les poilus à travers les âges, ombres et poemes* (1918); Paul Jeanne y Eugène Lefebvre, *Bibliographie des marionnettes* (1926)...³. Existía, por tanto, todo un mundo teórico y práctico acerca del teatro de sombras, que debió de ser bastante corriente en los locales y en los hogares; una tendencia, por cierto, que se extendió por otras ciudades europeas (Cfr. Bonet Correa, 2012), desde San Petersburgo con el *Stray Dog Cafe*, pasando por el *Zielony Balonik* de Cracovia, hasta Barcelona con *Els Quatre Gats* y la figura clave de Miguel Utrillo, que ya había trabajado sombras chinescas en Nueva York (Cfr. Gubern, 2013, p. 195; Cabañas Guevara, 1944, p. 25), entre otros muchos. Aunque el teatro de sombras como espectáculo se retomaría después, por ejemplo en mayo del 68 (Schoemaker, 1994, pp. 364-377) o con variaciones en el famoso teatro negro de Praga, nunca volvería a gozar de una vitalidad como la que experimentó a finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, especialmente en París.

1.3. Teatro de luces: el cine y el expresionismo cinematográfico

El cinematógrafo supone la consecución última de los experimentos con la luz y con la sombra, de una voluntad que se remontaba varios siglos atrás: la cámara oscura, la linterna mágica, el panorama y el diorama, el daguerrotipo, la fotografía (Castillo Martínez, 2006, pp. 215-330)... A partir de entonces, la historia de la iluminación en el cine corre paralela a la historia de los adelantos

³ Las publicaciones anteriores se pueden consultar en la sede virtual de la Biblioteca Nacional Francesa. <http://gallica.bnf.fr/?lang=ES>

técnicos: la luz artificial se empezó a utilizar a partir de 1910 en las regiones sujetas a condicionantes climatológicos como Estados Unidos, Alemania, Francia o Escandinavia, en un primer momento solo con el objetivo de compensar las variaciones de la luz natural y conseguir, por fin, una iluminación constante a lo largo del día (Salomon, 2000, p. 7; Zubiaur Carreño, 1999, p. 102); por tanto, no se aprovechaban todavía sus posibilidades expresivas. Si seguimos los manuales clásicos, por más que la denominada *iluminación a lo Rembrandt* se encontrara latente en el melodrama escénico victoriano o la fotografía pictorialista de Adam-Salomon y fuera introducida en el cine por Cecil B. DeMille y Alwyn Wyckoff en *The Cheat* (1915) (Gubern, 2013, pp. 27-29), los efectos lumínicos se empiezan a tener en cuenta en el cine (expresionista) alemán (Cfr. Sadoul, 2004, pp. 122-146); otros autores, en fechas más recientes, han ido matizando esta construcción algo imprecisa (Cfr. Sánchez-Biosca, 1990). Las experiencias expresionistas que ya se habían manifestado en otras artes aparecen en el cine, en un ejercicio imitativo y tardío, con *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene y Willy Hameister, 1920), aunque suelen citarse como precursores *El estudiante de Praga* (Paul Wegener y Stellan Rye, 1913) y *El Golem* (Paul Wegener y Henrik Galeen, 1914) (Cfr. Gubern, 2006, p. 137). Podríamos ampliar ligeramente la lista de precedentes, pese a su relativa trascendencia, con *El otro* (Max Mack, 1913), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), considerada por Lotte H. Eisner como auténtico manifiesto del movimiento (1988, p. 48), o *La muñeca* (Ernst Lubitsch, 1919). En cualquier caso, es cierto que la sombra arrojada adquirirá ecos internacionales mediante la hiperbolización del expresionismo alemán: además de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) y *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921-1922), sin duda las más famosas, destacan *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921), *Fantasma* (F. W. Murnau, 1922), *Sombras* (Arthur Robison, 1923), *El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni, 1924) o *Las aventuras del Príncipe Ahmed* (Lotte Reiniger, 1926)...

“En este sentido, la función del director [se refiere a F. W. Murnau en *Nosferatu*, 1922, pero podría aplicarse como norma general] es efectivamente la de un ‘mostrador de sombras’. Él es quien visualiza los contenidos sombríos de la conciencia, y los narra según una estética que

apunta a la analogía entre ‘sombra’ e ‘imagen fílmica’. La prueba de que esta lectura metaestética está cifrada en el relato la obtiene el espectador al final de la película...” (Stoichita, 2000, p. 157).

En realidad, tanto como el papel del director habría que reconocer la contribución técnica y artística de los operadores técnicos: Guido Seeber (*El estudiante de Praga* y *El Golem*), Karl W. Freund (*Der letzte Mann* y *Metrópolis*), Fritz Arno Wagner (*Las tres luces*, *Nosferatu*, *Sombras*), Carl Hoffmam (*Fausto*), y algo después Günther Rittau, Eugen Schüfftan, Theodor Sparkuhl...; un fenómeno que Castillo Martínez ha dado en llamar “*el reinado de los grandes operadores*” (2006, p. 461).

Cineastas posteriores han vuelto sobre la poética de la sombra, aunque nunca con la profusión y variedad de esta época; entre ellos, Carl Theodor Dreyer en *Vampyr* (1932), Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941), Jacques Tourneur en *La mujer pantera* (1942), Carol Reed en *El tercer hombre* (1949), John Ford en *La legión invencible* (1949), Charles Laughton en *La noche del cazador* (1955), Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960), Clint Eastwood en *Sin perdón* (1992), José Luis Guerín en *Tren de sombras* (1997)...

2. Aproximación al contexto de la película

2.1. El cine nórdico a comienzos del siglo XX

Los estudios sobre cine nórdico en general, y cine sueco en particular, son bastante recientes y solo desde hace unos años se ha acometido una labor productiva de investigación y publicación (Bolin & Forsman, 1996, pp. 25-34; Soila & Soderbergh Widding & Iversen, 1998; Olov Qvist & Von Bagh, 2000; Larsson & Macklund, 2010; Sundholm & Thorsen & Andersson & Hedling & Iversen & Møller, 2012), aunque con escasa repercusión internacional (Cfr. Wright, 2002, pp. 99-102). El punto de partida del cine en Suecia coincide con la gran exposición de arte e industria de Estocolmo de 1897, en la que aproximadamente 75.000 personas experimentaron la nueva maravilla tecnológica (Furhammar, 1991, pp. 12-14), que ya en junio de 1896 se había proyectado para un público menor (Cfr. Waldekranz, 1941); otros, en cambio, toman como comienzo la fundación en 1907 de la A. B. Svenska Biografteatern

por Charles Magnusson (Cfr. Gubern, 2006), con un cierto retraso respecto a otras cinematografías europeas que no supondría, empero, un obstáculo para los magníficos directores que ligaron su nombre al de la compañía: Victor Sjöström (1879-1960) y Mauritz Stiller (1883-1928), ambos procedentes del teatro, cuyos filmes *Ingeborg holm* (Sjöström, 1913) y *La leyenda de Gösta Berling* (Stiller, 1923) abrieron y cerraron, respectivamente, la época de esplendor del cine sueco. Su estilo, que podría caracterizar todo el cine nórdico, se basa en tres aspectos: la procedencia literaria de las películas, el descubrimiento de las posibilidades expresivas del paisaje y la incipiente discursivización de la iluminación en interiores.

La transducción o adaptación de textos literarios de Selma Lagerlöf, máximo exponente de una tendencia generalizada, es bien conocida y está bien estudiada (Cfr. Bachmann, 2012); de hecho, Gubern afirma que el potencial poético de sus películas deriva, con bastante probabilidad, de sus hipotextos literarios (Cfr. Genette, 1989, pp. 9-20), que supieron extrapolar al lenguaje cinematográfico sin que ello supusiera una rémora, como lo fue para el *film d'art* francés (Gubern, 2006, pp. 124-128). En el apartado 3, durante el análisis fílmico, volveré con más detalle sobre las posibles similitudes y diferencias entre el hipotexto literario de Lagerlöf y el hipertexto fílmico de Sjöström.

El paisaje del cine nórdico es, sin duda, el capítulo más alabado por la crítica y la historiografía. Este se justifica por la proyección más o menos continuada de los westerns de la Triangle, cuya épica siempre utilizaba decisivamente (sin tener conciencia de su importancia) la naturaleza, como un personaje más del drama (Cfr. Sadoul, 2004, p. 80). El gran acierto de los primitivos suecos fue identificar la potencia expresiva de sus paisajes y su inserción efectiva en el discurso de los filmes como un nuevo agente dramático inédito en el cine europeo; algo que, por lo demás, no desmerecía el uso de decorados e interiores (Gubern, 2006, p. 125).

Así enlazamos con la tercera característica. A diferencia del paisaje, en el que la luz es un elemento manipulable solo hasta un cierto punto, los interiores exigen una nueva justificación del sentido simbólico de la luz artificial que en lo sucesivo podría competir, sobre todo en versatilidad, con la natural; en otras palabras, al no someterse a una luz que viene dada, el director (y su equipo técnico, a veces olvidado) debía decidir dónde, cómo y con qué criterios utilizar

la iluminación. Louis Delluc, en un artículo titulado “El film más bello del mundo”, refleja la entusiasta recepción de las cintas nórdicas en Francia, por cuanto valora la belleza de los paisajes de *Proscrits* o las sobreimpresiones que justifican las linternas en los interiores de *Körkalen* en tanto que contrapuntos de sentimientos humanos y dimensión dramática del operador (recogido por Marc Salomon, 2000, p. 18).

No en vano, en Dinamarca y Suecia se desarrolló la primera gran *escuela* de operadores en la historia del cine poco tiempo antes del nacimiento del expresionismo alemán (Castillo Martínez, 2006, p. 438). El operador al que se refiere Delluc en particular (¿sería él mismo consciente de ello...?) es Julius Jaenzon, una figura fundamental del cine nórdico que, sin embargo, no siempre ha recibido el reconocimiento merecido. Operador de cámara, iluminador e incluso director de *Säg det i toner* (1929) y *Ulla min Ulla* (1930), Jaenzon imprime las particularidades esenciales a películas como *Los proscritos* (Victor Sjöström, 1918), *La Carreta Fantasma* (Victor Sjöström, 1920) y *El tesoro del Arno* (Mauritz Stiller, 1919), y continuará en Suecia iluminando películas hasta 1948 (Cfr. Castillo Martínez, 2006, pp. 442-443).

En suma, el cine nórdico lideraba la vanguardia cinematográfica durante el período mudo y enseñó al mundo que el nuevo arte podía ser algo más que un simple vendedor de imágenes de folletines o novelas seriadas (Castillo Martínez, 2006, p. 444), esto es, comenzaron a explotar el lenguaje puramente cinematográfico.

2.2. Victor Sjöström (1879-1960)

Los trabajos biográficos acerca de Victor Sjöström (Idestam-Almquist, 1952; Gregor & Patales, 1973, pp. 47-254) son incompletos y vagos, por lo general basados en fuentes secundarias y con argumentos contradictorios (Schmige, 2005). Existen algunos estudios sobre su período sueco (1916-1922), y algunos menos sobre el hollywoodiense (1923-1930) (Cfr. Florin, 2012), pero ciertamente todavía queda mucho por hacer.

Sjöström nació en Silbodal (Suecia) en el seno de una familia pobre que consiguió medrar y trasladarse a América. A la muerte de su madre, fue enviado de vuelta a Suecia, a la ciudad de Upsala, donde de nuevo tuvo que afrontar unas condiciones desfavorables, hasta el punto de dejar la escuela y

vender mercancías por las calles durante algún tiempo; cuando contaba con dieciséis años, y contra el designio paterno, se adentró en el mundo del teatro con compañías que recorrían Finlandia. Después de una corta estancia en los estudios de Pathé en París (¿habría conocido de primera mano alguna de las experiencias glosadas en el apartado 1.1 y 1.2...?), Sjöström volvió a Suecia para iniciar una larga carrera en la Svenska Biograf Studios: primero, como actor en las películas de Mauritz Stiller (*De Svarta maskerna*, 1912; *Barnet*, 1913; *När Kärleken dödar*, 1913; *Vampyren*, 1913; *För sin kärleks skull*, 1914; y, *Thomas Graals bästa barn*, 1917); al mismo tiempo, y en adelante, fundamentalmente como director de hasta treinta y cuatro películas entre las que destacan su debut *Ett Hemligt Giftermål* (1912), la reconocida *Ingeborg Holm* (1913), su primer gran éxito *Terje Vigen* (1917)... y, por encima de las anteriores, *Los proscritos* (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1918) y *La Carreta Fantasma* (*Körkalen*, 1920), que le dieron fama nacional e internacional, como ya se ha apuntado, y que se integran dentro de la denominada “Edad de Oro del cine sueco” (1917-1923) (Cfr. Florin, 1999, p. 154).

No por casualidad 1923 es el año de su llegada a Hollywood, donde permanecería hasta 1930. Durante este período dirigió nueve cintas, todas ellas basadas en obras literarias, aunque la integración en el sistema de estudio americano tuvo importantes consecuencias en los resultados: no solo debió cambiar su forma de trabajar, con lo que ello supone de pérdida de libertad creativa, sino también el estilo de sus películas para el nuevo público (Florin, 1999); consecuentemente, su producción obtuvo una crítica muy desigual, con títulos aclamados (*He Who Gets Slapped*, 1924; *The Scarlet Letter*, 1926) y otros, como *The Divine Woman* (1928), que consiguieron pingües beneficios económicos pero ningún reconocimiento artístico. Valga como ejemplo su primer trabajo para la Goldwyn Pictures, *Name the Man* (1924), que fue bien recibida en Estados Unidos pero vilipendiada en Suecia por su mala composición y su escasa aportación al lenguaje cinematográfico (Cfr. Pensel, 1969)... En 1930 volvió a su país natal y, desde entonces, se dedicó al trabajo como actor de cine y de teatro (Cfr. Schmige, 2005).

2.3. *La Carreta Fantasma*

La Carreta Fantasma fue producida en 1920 por la Svenska Filmindustri, y estrenada en la muy significativa fecha de 1 de enero de 1921. Supone la cumbre dentro de la obra de Victor Sjöström y, con el permiso de Stiller, del cine sueco mudo; no es de extrañar, pues, que Ingmar Bergman reconociera visionarla al menos una vez al año. A diferencia de su período americano, el Sjöström de la Svenska rodaba y terminaba las películas sin apenas modificaciones respecto al guion que él mismo había establecido previamente, en otras palabras, controlaba directamente hasta los más mínimos detalles del escenario (Florin, 1999, p. 157). En este sentido, se ha estudiado y comprobado la estrecha colaboración entre Sjöström y los hermanos Julius y Henrik Jaenzon (Cfr. Forslund, 1980, pp. 144-145), incluso cuando aquel se encontraba en Estados Unidos.

Existe bastante producción historiográfica acerca de *La Carreta Fantasma*, por cuanto supone un capítulo importante dentro de la Historia general del cine. Siguiendo a Georges Sadoul (2004, p. 81), pero tornando la crítica en alabanza, Román Gubern afirma que Sjöström realizó un “*auténtico tour de force técnico*”, empleando magistralmente la sobreimpresión para visualizar los elementos sobrenaturales y el encadenado dentro de una misma escena y no como transición temporal, recursos que confieren un tono espectral y alucinante al relato (Gubern, 2006, p. 126), pero ni uno ni otro hace referencia al uso de la sombra; además, la doble exposición ya había sido empleada por George Albert Smith en *The Corsican Brothers* (1898), por lo que ese *tour de force* vendría en todo caso determinado por la integración narrativa del recurso y no por el recurso en sí mismo. En un texto reciente, Bartłomiej Paszyk defiende un rasgo más cercano al propósito de este artículo, emparentando *La carreta fantasma* con la producción alemana en lo referente al tema, aunque sin incidir de manera explícita en la importancia de la sombra:

“The Phantom Carriage is a rare example proving that in the early years of cinema, German filmmakers weren’t the only ones who could handle dark themes masterfully. [...] and allowed director Victor Sjöström with

cinematographer Julius Jaenzon to perfect the ‘spirit photography’ to a striking effect” (Paszyk, 2009, p. 7).

Tal vez la aproximación más certera, para los términos en que he planteado la investigación, la ha desarrollado Leif Furhammar al defender que el trabajo en común de directores y fotógrafos, Sjöström y los Jaenzon, condujo a un “*equilibrio casi intuitivo entre intención y expresión*” (1991, p. 59); de ahí al expresionismo ya no hay más que un sufijo. Furhammar, como en su día Louis Delluc, apunta a la labor artística de la fotografía, esto es, a la iluminación... y por tanto, indirectamente, a los efectos de la discursivización de la sombra sobre el resultado global de la película.

3. Análisis fílmico de La carreta fantasma (Victor Sjöström, 1920)

Aun cuando las discusiones con Selma Lagerlöf durante el proceso de adaptación fueron numerosas e intensas (Cfr. Lagerroth, 1968, p. 51), trasladar literalmente sus palabras a imágenes habría sido decir muy poco; para eso ya existe la obra literaria, con mayor grado de detalle y mayor margen a la imaginación del lector. Las imágenes fílmicas, para dotarse de un sentido y enriquecer o trascender la narración, deben superponer o desarrollar un lenguaje propio. Y, en el caso que nos ocupa, el elemento que vehicula esta construcción discursiva es la sombra: explica el argumento de la película, pero también el color, la sobreimpresión, la posición de la cámara...; en definitiva, articula todo el sistema estético (aquí, ético a la vez) del filme para quien preste atención a cómo se narra y no solo a qué se narra.

“La atención es un concepto difuso o disperso que aparece en numerosos ámbitos de la percepción visual, en este sentido la sombra es uno de sus ámbitos: podríamos preguntarnos si las sombras atendidas y las desatendidas son una misma cosa o (por decirlo de otro modo) si las sombras subsisten a pesar de la atención. [...] no podemos, no necesitamos y no trabajamos a partir de toda la información sensorial sobre el ambiente físico a la que tenemos acceso. Lo que resulta cómico es que, tan pronto como nos fijamos en una sombra de la

experiencia cotidiana, tendemos a desnaturalizarla [...]. Así, simplemente con fijarnos en ella, la sombra se convierte en algo distinto de aquella de la experiencia cotidiana..." (Baxandall, 1997, pp. 14 y 150-151).

Creo que en estas palabras, anticipadas por Roland Rood (1941, pp. 20-30), se encuentra la clave para entender la película. Mientras que los pintores podían introducir una sombra donde en realidad no la había, en cinematografía, al menos en la cinematografía de aquella época, no era posible: la cámara capta la realidad y solo la realidad, que podrá manipularse (artealizarse) hasta un cierto punto mediante la puesta en escena; si en el estudio hay unas determinadas luces y sombras, probablemente sea porque el director y su equipo así lo han planificado (incluso en caso contrario, el hecho innegable es que las sombras estaban efectivamente ahí). A ello hay que añadir un aspecto más, en línea con una teoría de la recepción: el espectador del siglo XXI está acostumbrado a la realidad mediada (televisión, internet, teléfonos móviles...) y a otras fuentes de distracción como el sonido o la posibilidad de interacción, pero cabe suponer que, en cambio, el espectador de principios del siglo XX focalizara toda su atención en los detalles que se repartían por la pantalla (entre ellos, la sombra); y no solo sería una característica del público de la Alemania de Weimar, como pretendía Siegfried Kracauer (1961, p. 11; *Cfr.* Sánchez-Biosca, 1990, pp. 17-21), sino que también podía servir en los países nórdicos.

Sería lógico pensar, entonces y ahora, que ese público educado visualmente en las representaciones de los teatros o de los teatros de sombras pudiera apreciar los diversos registros con que Sjöström trabajó las sombras arrojadas, pese a la dificultad añadida que comporta un visionado único; quizá precisamente por ello se repita con cierta insistencia a lo largo de la película. Y es que para llevar a cabo los teatros de sombras se interponía un actor o un objeto (marionetas, por ejemplo) entre un foco de luz y una tela blanca tensa. Los espectadores, desde el lado opuesto, tan solo veían recortadas en la tela unas figuras negras que se iban moviendo, adoptando formas o abocetando historietas. En el cine, y más especialmente en la película que aquí trato, se invierte dicho esquema: el foco de luz está de nuestro lado, como si lo

sostuviera el espectador, y la interposición de los actores proyecta las sombras sobre la escenografía; piensen, por favor, en el inicio de las *Sombras* (1923) de Arthur Robison, que Sánchez-Biosca califica de *pedagógicas* (1990, pp. 217-219). Como veremos en los fragmentos, las puertas constituyen el particular lienzo para las de *La Carreta Fantasma*.

Se trata de un bello juego ontológico, pues el cinematógrafo escribe con la luz que los cuerpos reflejan hacia él pero, al mismo tiempo, capta lo que la ausencia de luz provocada por aquellos cuerpos escribe en la superficie blanca de la puerta al sexto segmento; en terminología de Peirce, se capta tanto su huella como su sombra, dos componentes indiciales, y en terminología de Gubern, se inscribe tanto en la tradición de la Verónica y la Sábana Santa como en el mito de la caverna de Platón (Gubern, 2013, p. 331). Una mirada atenta podrá encontrar dicho juego de manera recurrente a lo largo de buena parte de la cinta, pero para exponerlo con mayor claridad he seleccionado tres fragmentos paradigmáticos.

3.1. Fragmento A. La mañana de Año Nuevo

En el fragmento A, justo un año antes de la acción principal y, además, causa de la misma, el protagonista, David Holm, se decide a abandonar el albergue donde se había hospedado durante la noche del 31 de diciembre. Entonces, pregunta por la persona que había arreglado su abrigo ajado mientras dormía y, cuando esta (la hermana Edit) se presenta, Holm destroza los remiendos frente a ella con la más injusta crueldad. En la secuencia se nos presentan ya los recursos dramáticos que Sjöström va a repetir a lo largo de la película. Al principio (fig. 1), una apertura en iris nos muestra a David Holm solo, delante de la puerta cerrada sobre la que se recorta su sombra. Esta se proyecta hacia la derecha del encuadre, avanzando hacia la hermana Edit. Sin embargo, cuando ella toma la iniciativa, abandona el plano/contraplano y se suma al marco común que ofrece la puerta (fig. 2), la dirección de las sombras cambia (por un juego de luz y de posición de la cámara), como proyección de las intenciones personales: la de ella subraya y culmina el movimiento físico, puesto que alcanza el cuerpo de Holm (algo que solo consigue en el plano inmaterial y que anticipa el contacto físico posterior); la de él se aleja altiva en la dirección opuesta a la mujer, mostrando la tónica general de su relación a lo largo de

todo el filme. De repente, el gesto violento de Holm al rasgar sus vestiduras aparta a la mujer (a la de carne y hueso y a la de sombra), que queda en un nuevo plano (fig. 3): sale de la puerta para ocupar el marco, de manera que, por un lado, se refuerza el individualismo egoísta de Holm con el que inició la secuencia y, por otro, aquella es marginada y empequeñece.

Aquí debemos aludir de nuevo al funcionamiento interno del teatro de sombras, donde jugando con las distancias se consiguen unos u otros efectos: al situarse el marco a una distancia más cercana al foco de luz que la puerta, la proyección de oscuridad se reduce considerablemente y, aunque las personas de carne y hueso sigan manteniendo sus proporciones, en las sombras se crea una nueva perspectiva jerárquica. Una vez marcadas las distancias, Holm abre la puerta para marcharse, pero Edit, lejos de darse por vencida, lo agarra por el brazo para pedirle que vuelva el año siguiente (fig. 4). Este recurso (la apertura de la puerta) trasciende la lógica del teatro de sombras, puesto que crea una superficie oblicua donde las sombras se hacen alargadas, se deforman: la de él está, como se suele decir, con un pie fuera, manifestando la incredulidad hacia sus palabras; la de ella se pierde en pos de la masculina, expresando su voluntad de rescatarlo y, a la vez, su inminente perdición (fig. 5). Holm se adentra definitivamente en la negrura que esconde la puerta, casi llevándose consigo la sombra de Edit; ella, aún quieta en el quicio de la puerta, ve cómo se le cierra en sus narices y se queda sola (con su sombra), tal y como Holm inició la secuencia (incluso con la apertura en iris, para darle aún más simetría a la escena) (fig. 6).

Resulta muy significativo, por cierto, comprobar en el libro de Selma Lagerlöf (1922, pp. 76-83) todos los detalles que Sjöström mantiene en el filme, a saber, la actitud de David Holm delante de la puerta, cómo rompe el abrigo recién arreglado y cómo salta uno de los botones, cómo la hermana Edit es apartada y, gracias a su coraje inquebrantable, vuelve a acercarse a él...; pero no aparece ninguna referencia a las sombras, que parecen ser por tanto el ámbito privilegiado por Sjöström. Así sucede, igualmente, en los demás fragmentos.

Figuras 1-6. *Fotogramas del fragmento A.*



3.2. Fragmento B. El encuentro con la esposa

El fragmento *B* incluye algunas novedades notables respecto al fragmento *A*. Una señora, que a la postre se revelará como la esposa fugada de Holm, se apoya contra la pared y se tapa con un pañuelo mientras tose (fig. 7). Su marido, sin saber que lo era, se le acerca para decirle que no se tape y la hermana Edit lo sigue para mediar en la situación (fig. 8): de hecho, se interpone entre la esposa (izquierda) y el marido (derecha). Las sombras se dirigen, una vez más, hacia la parte izquierda de la pantalla y, de nuevo, tras desaparecer la esposa y tras un intertítulo, se vuelven hacia la derecha con una densidad sorprendente (fig. 9): la de ella hacia Holm y la de Holm hacia la puerta acristalada que cierra el encuadre. Este cambio de iluminación en plena escena vendría a confirmar la intencionalidad de Sjöström de comunicar algo mediante las distintas inflexiones de la luz. La acción se desarrolla con un guion similar al anterior, pero cuando Edit pone sus manos en el pecho de Holm (fig. 10) rápidamente se da cuenta de su error y retrocede: la ruptura inicial (comentada en el fragmento *A*) se manifestará ahora en un retorno al plano/contraplano, caracterizados por los rápidos parpadeos de ella y la fría impassibilidad de él. Sin embargo, para mostrar la marcha de Holm la cámara los vuelve a unir en un solo plano, activando de paso la profundidad de campo a través de los cristales (que hasta ahora no se habían comprobado como

tales). Holm desaparece por el sexto segmento (fig. 11), como antes, y Edit lo contempla a través de los cristales sin atreverse a abrir la puerta; esto es, ahora hay más distancia entre ellos, más capas en profundidad. Se queda sola, por segunda vez, y la sombra se balancea hacia la izquierda (fig. 12).

Figuras 7-12. *Fotogramas del fragmento B.*



3.3. Fragmento C. Regreso a casa, violencia doméstica

El fragmento C comienza con un David Holm que vuelve a casa dispuesto a hacer la vida imposible a su esposa, a pesar de la reciente reconciliación (fig. 13). Al encontrarse la puerta cerrada, comienza a aporrearla con insistencia y su mujer sale para abrirle, notablemente asustada (como anécdota, la puerta se abre primero hacia el interior pero luego se cierra desde el exterior). Holm accede al hogar pasando por delante de ella (también de su sombra) y se detiene junto a la puerta, dentro (fig. 14). La mujer entra también y, dando un extraño rodeo, producto del miedo, vuelve a su silla. Como ya he comentado a propósito del fragmento A, la sombra de la mujer, al alejarse del lienzo que ofrece el sexto segmento, se difumina cada vez más mientras que la de su marido, de pie, sigue firmemente recortada sobre la puerta (fig. 15). Por si fuera poca la carga de sumisión que ello conlleva, cuando se sienta en la silla para seguir con sus labores, su sombra cae a los pies del marido (fig. 16). Este, entretanto, se había quitado el abrigo y había tratado de colgarlo en el marco de la puerta pero, en cambio, la prenda cayó a sus pies al tiempo que la mujer

se sentaba (fig. 17); es decir, en cierta manera la sombra femenina y el abrigo masculino se identifican en su caída al suelo, en su servilismo al hombre, y ello culmina con este último pateando el conjunto abrigo-sombra hacia el rincón (arrinconándolos). A continuación, Holm se aleja, a su vez, de la puerta, pero en esta ocasión la sombra sobre la pared se hace cada vez más grande y al llegar al rincón opuesto la difusión se concreta y se vuelve más nítida, una amenaza patente sobre los niños (fig. 18).

Figuras 13-18. *Fotogramas del fragmento C.*



4. Conclusiones

Como la Historia es maestra para la vida, así los *flashbacks* suponen enseñanzas para el espectador de la película y para David Holm, también espectador en cierto sentido por cuanto observa su propia trayectoria vital: nosotros tendríamos que ser capaces de predecir el desarrollo de la escena final, trasunto lógico de la casuística anterior, y Holm, por su parte, lo experimentará en carne propia; acertó Stoichita (2000, p. 157, citado literalmente más arriba) al afirmar que el espectador encuentra la clave metaestética al final de la película. Veamos cómo se unen magistralmente los dos relatos paralelos, a saber, el color sepia de la memoria y el color azulado de la trama espectral.

Georges, conductor de la carreta fantasma, y David Holm llegan a la casa donde vive la esposa, quien está a punto de suicidarse y de acabar con sus hijos. Ambos hombres atraviesan la puerta, confirmando su esencia etérea, y observan la situación (fig. 19). Ella no puede verlos porque *están* pero no *son*, es decir, porque pertenecen al mundo de las sombras; ese es el sentido de la sobreexposición que usa Sjöström. Con la puerta de fondo (fig. 20), el marido se arrepiente de sus pecados, se arrodilla (recordemos ahora la sombra de su esposa a sus pies, en el fragmento C, fig. 17) e implora a Georges que la detenga (fig. 21); este, en cambio, le otorga la posibilidad de hacerlo por sí mismo, cerrando así el primer relato.

En estas extrañas circunstancias, David Holm se despierta donde fue abandonado por sus compañeros de botella: sobre una lápida, esto es, en el portal del inframundo o del mundo de las sombras (fig. 22), cerrando así el segundo relato. Una vez en el mundo real, corre hasta la casa y llega a tiempo para evitar la tragedia (fig. 23). Durante todo el filme la sombra había anticipado la acción física (véanse los tres fragmentos) y la escena final lo reproduce a la perfección: primero, la sombra vaticina y, después, la presencia humana confirma. A partir del fundido a negro final (fig. 24), marido y mujer inician un nuevo relato, juntos...

Figuras 19-24. *Fotogramas de la escena final.*



La organización de la Historia del Cine en torno a estilos, cronologías o zonas, tomada casi al pie de la letra de la Historia del Arte, en ocasiones nos impide ver con claridad, libres de prejuicios, o dirige nuestra mirada hacia unos aspectos soslayando otros. La sombra expresionista alemana ha cristalizado en la historiografía como el máximo exponente de la iluminación cinematográfica, casi agotando sus posibilidades en sí misma. Un análisis en detalle de la producción cinematográfica inmediatamente anterior al expresionismo alemán indica, sin duda, que la tendencia a la estilización de la sombra y a su empleo como recurso expresivo, subrayando y ampliando la acción y no solamente decorando, ya se desarrollaba en otras zonas. Así pues, a la luz de lo expuesto hasta aquí, habría que re-situar la cinematografía de Víctor Sjöström, o al menos *La Carreta Fantasma*, en la línea del posterior expresionismo alemán como un precedente a tener muy en cuenta. Cabe, por ejemplo, comparar el discreto método de Sjöström con el más acentuado de F. W. Murnau en la famosa escena de *Nosferatu* (1922) subiendo la escalera: aun cuando en este caso la chica lleva la mano a su corazón y adivina el movimiento de la sombra, invirtiendo así el desarrollo comentado respecto a Sjöström, lo cierto es que la lógica narrativa se mantiene intacta.

En definitiva, la iluminación y los efectos de sombra derivados suponen recursos cinematográficos nada desdeñables, con un desarrollo coherente y particular, necesitados de estudios de largo recorrido; algo así como una breve historia de la sombra en el cine, que partiera del concepto de *atención* ya citado y que fuera capaz de establecer conexiones sólidas hacia las otras artes y entre distintos períodos, movimientos y autores. Tal vez las páginas anteriores puedan servir como un primer punto de partida.

5. Bibliografía

- Araujo, Fernando (1900): "Revista de revistas". En *La España Moderna*, Madrid.
- Arnheim, Rudolf (2005): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Bachmann, Anne (2012): "Souvenirs from the Selma Lagerlöf silent film adaptations: How 'beautiful' book editions and prestige cinema collaborated in Swedish visual culture around 1920". En *Scandinavica - International Journal of Scandinavian Studies*, Vol. 51, n.º 2, pp. 184-207.

- Baird, Bill (1973): *The Art of the Puppet*. Nueva York: Bonanza Books.
- Barasch, Moshe (1978): *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*. Nueva York: New York University Press.
- Baxandall, Michael (1997): *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Madrid: Visor.
- Belting, Hans (2012): *Antropología de la imagen*. México DF: Katz Editores.
- Blackham, Olive (1960): *Shadow Puppets*. Londres: Barrie and Rockcliff.
- Bolin, Göran & Forsman, Michael (1996): "Film Studies in Sweden. The Past, the Present and the Future". En *Nordicom Review*, n.º 2.
- Bonet Correa, Antonio (2012): *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra.
- Cabañas Guevara, Luis (1944): *Cuarenta años de vida de Barcelona 1890-1930*. Barcelona: Memphis.
- Castillo Martínez, Ignacio Javier (2006): "El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine". Director: Carles Ameller Ferretjans. Departament de Disseny i imatge, Facultat de Belles Arts Sant Jordi, Universitat de Barcelona, Barcelona (España).
- Chen, Fan Pen Li (2003): "Shadow Theaters of the World". En *Asian Folklore Studies*, vol. 62, n.º 1, pp. 25-64.
- Cook, Olive (1963): *Movement in Two Dimensions: A Study of the Animated and Projected Pictures which Preceded the Invention of Cinematography*. Londres: Hutchinson.
- Cueto-Asín, Elena (2001): "The Chat Noir's Théâtre d'Ombres: Shadow Plays and the Recuperation of Public Space". En Weisberg, Gabriel P. (Ed.): *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick y Londres: Rutgers University Press.
- Eco, Umberto (2014a): *Historia de la belleza*, Barcelona: DeBolsillo.
- Eco, Umberto (2014b): *Historia de la fealdad*, Barcelona: DeBolsillo.
- Eisner, Lotte H. (1988): *La pantalla demoniaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Ruiz, Beatriz (2009): *La sombra: guía didáctica*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Fields, Armond (1993): *Le Chat Noir: A Montmartre cabaret and its artists in turn-of-the century Paris*. California: Santa Barbara Museum of Art.
- Florin, Bo (1999): "From Sjöström to Seastrom". En *Film History*, Vol. 11.

- Florin, Bo (2012): *Transition and Transformation. Victor Sjöström in Hollywood. 1923-1930*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Forslund, Bengt (1991): *Victor Sjöström, hans liv och verk*. Estocolmo: Bonniers.
- Furhammar, Leif (1991): *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel*. Wiken: Höganäs.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gombrich, E. H. (1995): *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (Catálogo de la exposición celebrada en la National Gallery de Londres), Londres.
- Gómez Sánchez, Diego (2009): *Sombra iluminada: la sombra como espejo del cambio de paradigma plástico en la pintura del siglo XIX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gregor, Ulrich & Patales, Enno (1973): *Geschichte des Films*. Bertelsmann.
- Gubern, Román (2006): *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gubern, Román (2013): *Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011*. Madrid: Cátedra.
- Houchin, John (1984): "The Origins of the 'Cabaret Artistique'". En *TDR. The Drama Review*, Vol. 28, n.º 1 (French Theatre), primavera, pp. 5-14. <http://www.jstor.org/stable/1145557>
- Idestam-Almquist, Bengt (1952): *Classics of the Swedish Cinema*. Estocolmo: Zetterlund & Thelanders.
- Kaufmann, Thomas Da Costa (1975): "The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, pp. 258-287.
- Kracauer, Siegfried (1961): *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Nueva Visión: Buenos Aires.
- Lagerlöf, Selma (1922): *Thy Soul Shall Bear Witness!*, Londres: Odhams Press Limited.
- Lagerroth, Ulla-Britta (1968): "The Troll in Man - A Lagerlöf Motif". En *Scandinavian Studies*, Vol. 40, n.º 1, febrero, pp. 51-60.
- Larsson, Mariah & Marklund, Anders (Eds.) (2010): *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press.

- Lemercier de Neuville, Louis (1911): *Ombres chinoises*. París : Le Bailly (Éditeur O. Bornemann).
- Martínez Moro, Juan (2015): *Arqueología del arte moderno. Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción*. Cantabria: Ediciones La Bahía.
- Muñoz del Amo, Áurea (2008): "Consideraciones sobre la sombra en relación a la evolución del pensamiento y el arte". En *Revista de Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, n.º 6, pp. 131-144.
- Myrsiades, Linda (1988): *The Karagiozis Tradition and Greek Shadow Theater*. Hanover y Londres: University Press of New England.
- Nieto Alcaide, Víctor Manuel (1981): *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.
- Olov Qvist, Per & Von Bagh, Peter (2000): *Guide to the Cinema of Sweden and Finland*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Parreño, José María (1989): *Cuentos de sombras*. Madrid: Siruela.
- Paszylk, Bartłomiej (2009): *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey*. Jefferson: McFarland & Company.
- Pensel, Hans (1969): *Seastrom and Stiller in Hollywood*. Nueva York: Vantage Press.
- Pischel, Richard (1902): *The home of the Puppet-Play*. Londres: Luzac and Co.
- Rood, Roland (1941): *Color and Light in Painting*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sadoul, Georges (2004): *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México D.F. y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Salomon, Marc (2000): *Sculpteurs de lumières. Les directeurs de la photographie*. París: Bibliothèque du Film (BIFI).
- Sánchez-Biosca, Vicente (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- Schmige, Maximilian (2005): "Film History Research Comparison. Victor Sjöström: Life and Career". En http://files.maximilian-schmige.com/victor_sjostrom_research_ucsb_by_schmige_2005.pdf
- Schoemaker, George H. (1994): "Mai '68 and the Traditionalization of French Shadow Theater". En *The Journal of American Folklore*, Vol. 107, n.º 425.
- Schöne, Wolfgang (1989): *Über das Licht in der Malerei*. Berlín.

Allepuz García, Pablo

El asombroso lenguaje de la sombra en *La Carreta Fantasma...*

Soila, Tytti & Soderbergh Widding, Astrid & Iversen, Gunnar (1998): *Nordic National Cinemas*. Londres y Nueva York: Routledge.

Sundholm, John & Thorsen, Isak & Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Olof & Iversen, Gunnar & Møller, Birgir Thor (2012): *Historical Dictionary of Scandanavian Cinema*. Maryland: Scarecrow Press.

Stoichita, Victor I. (2000): *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

Tanizaki, Junichirō (1994): *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Vigarello, Georges (2012): *La silhouette du XVIII^{ème} siècle à nos jours. Naissance d'un défi*. Seuil.

Waldekranz, Rune (1941): *Filmen växer upp*. Estocolmo: Hugo Gebers.

Wright, Rochelle (2002): "Guide to the Cinema of Sweden and Finland by Per Olov Qvist; Peter von Bagh". En *Scandinavian Studies*, Vol. 74, n.º 1.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier (1999): *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Universidad de Navarra.