

Carta de Alemania. Rembrandt a 400 años de su nacimiento

Ricardo Bada

Un día del verano de 2005, en Amsterdam, agarré la bicicleta y me mandé una larga pedalada hacia el sudoeste. Llegué hasta el límite de la ciudad, el molino de Sloten, a la orilla de un canal con puente levadizo, y por el camino me estuve preguntando cómo se vería ese paisaje en tiempos de Rembrandt. Y me dije que algo no existiría, con toda seguridad, y es la parafernalia del tráfico rodado. ¡Ni siquiera los caminos para bicicletas! Y una Holanda sin ciclovías sería hoy realmente impensable. Pero cuando a lo lejos se dibujó la silueta del molino pensé que él sí se vería allá en los tiempos de Rembrandt. Craso error: ese molino se construyó en 1847.

Y me viene a la memoria un día gélido de noviembre de 1980, en Rotterdam, desde donde yo estaba informando para mi emisora acerca del Cuarto Tribunal Russell sobre los Derechos de los Indígenas de las Américas, y Eduardo Galeano, miembro del Tribunal, me preguntó si en alguna pausa no podríamos escaparnos a Delft, que sabía que era cerca (como todo en Holanda, dicho sea de paso). Logramos escaparnos allá, y lo que más presente tengo todavía es su gran desilusión cuando me pidió ir al sitio desde donde divisar la famosa vista que pintó Vermeer, y me tocó desengañarlo diciéndole que para eso habría que reconstruir la ciudad de entonces.

Con estos dos recuerdos quiero establecer un marco de referencias visuales que nos imponen los prejuicios y/o los conocimientos insuficientes. Nuestro Rembrandt de hoy, como también el Vermeer de *La muchacha de la perla*, son proyecciones retroactivas de lo que nos imaginamos que fueron ese Rembrandt, ese Vermeer y, sobre todo, sus respectivos Países Bajos.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn es uno de esos titanes a los que el mundo cree conocer por su apellido, siendo así que es su nombre de pila, mientras que el nombre completo, traducido al castellano, quiere decir lisa y llanamente que se trata de Rembrandt del Rhin, hijo de

Harmen. Lo cual nos lleva de entrada a saber que sus contemporáneos y paisanos no lo llamaron por su apellido —como a Rubens, gran señor —y hasta embajador—, y que el resto de la Humanidad, siguiéndolos, no le discernió el honor del apellido sino el más sutil del que se vanagloriarían con justicia un Leonardo, un Rafael o un Miguel Ángel. (Ni siquiera Velázquez es Diego).

Y hace un par de meses, arreglando mi videoteca, tuve de nuevo en las manos la copia del filme *Rembrandt* de Alexander Korda, de 1936, con Charles Laughton, justamente por unos días en que un canal de la TV alemana había programado el pase del *Rembrandt* de Charles Matton, de 1999, con Karl Maria Brandauer. Ello, y las reflexiones anteriores, me llevaron a investigar la filmografía de la que el pintor de Leyden había sido protagonista, y para mi mayor sorpresa descubrí que no bajaban de una docena las películas basadas en su vida y en su obra.

Entre ellas una donde Peter Greenaway se centra en la *Ronda nocturna* con motivo de este cuarto centenario del nacimiento del pintor. Entre ellas la primera dedicada a Rembrandt, que es de 1920, alemana, dirigida por Arthur Günsburg y titulada *La tragedia de un gran hombre*. Entre ellas la que la Resistencia neerlandesa empezó a filmar durante la ocupación y no pudo terminar porque los alemanes descubrieron el rodaje clandestino, aunque el material se salvó y puede verse hoy en un documental de Gerard Ruttens: *Rembrandt en el refugio antiaéreo*.

Pero las dos que más me interesaron fueron la inglesa de 1936 y una para mí absolutamente desconocida, realizada por los nazis en los propios Países Bajos, poco después de invadirlos.

El Maltin's, que viene a ser algo así como la Enciclopedia Espasa del cine, reseña a propósito del *Rembrandt* de Alexander Korda (con un guión del dramaturgo alemán Carl Zuckmayer): «Handsome bio of Dutch painter, full of visual tableaux and sparked by Laughton's excellent performance. One of Gertrude Lawrence's rare film appearances». Y hasta yo, que no sé inglés, quedé perfectamente enterado. Tan sólo la maldita curiosidad me ha llevado a chequear cuán poco actuó ante las cámaras la gran Gertrude Alexandria Dagmar Lawrence-Klassen, alias Gertrude Lawrence, reina indiscutible del musical de Broadway, y he registrado que fue nada más que en nueve películas, entre ellas la primera filmación de *El zoo de cristal*, en 1950.

No es una mala cinta, la de Korda, no lo es, pero se le nota a la legua el esfuerzo invertido en poner en imágenes unos *tableaux vivants*, unos

cuadros vivos, en hacer que la cámara fuese una especie de órgano vicario de los ojos de Rembrandt. Es una película subordinada a esa mimesis renacentista que se resume en el «Loque!» con que Michelangelo le pidió que hablase a su Moisés, la escultura a la que el narcisismo de su autor le parecía que sólo le faltaba hablar para poder dialogar con el espectador. (Y, dicho sea entre nosotros, don Narciso Buonarotti no iba muy desencaminado). Pero el cine no puede ni debe ser mera transcripción de cuadros, ni siquiera del proceso a través del cual se llega a la pincelada que los concluye.

La película alemana de 1942 es otra historia y, por lo desconocida, merece particular atención. Otoño de 1941. En Duivendrecht, al sudeste de Amsterdam, en los estudios Cinetone, que los nazis han rebautizado como UFA Filmstadt Arnsterdam, son reproducidas hasta el más mínimo detalle la casa de Rembrandt y sus aledaños en la Jodenbreesstraat, topónimo que en neerlandés significa «calle ancha de los judíos» y que los nazis no rebautizan, como sí hacen sin embargo hasta con los cines: el popular Tuschinsky se convirtió en el Tivoli. La filmación tendrá lugar alternadamente entre esos platós y los del estudio Barnstijn en La Haya, llamados ahora UFA Filmstadt Den Haag, desde que los alemanes invadieron el país.

El ordenancismo teutón puede documentarse de manera casi humorística con esta circular de ese 1942 acerca de cómo debía transcurrir una función de cine en los Países Bajos: «A) Publicidad. B) Pausa de un minuto con las luces encendidas. C) ToBis, noticiero neerlandés. D) Pausa de un minuto con las luces encendidas. E) Documental cultural. F) Pausa de un minuto con las luces encendidas. G) Noticiero de la UFA, alemán. H) Pausa de un minuto con las luces encendidas. I) Película en cartelera». Recuerda un poco la sarcástica observación de Lenin, de que los alemanes, si hicieran la Revolución y asaltaran una estación ferroviaria, sólo entrarían en ella después de comprar el correspondiente billete de acceso a los andenes. Pero volvamos a nuestro tema.

Como es lógico, una película así sólo pudo llevarse a cabo con el permiso y la financiación del todopoderoso Ministerio de Propaganda berlinés, esto es: con la autorización expresa de Joseph Goebbels. Según el diario *Nieuwe Rotterdamse Courant* de por esas fechas, ello significó que en plena guerra se destinaron cuatro millones de marcos para la realización del proyecto, encuadrado dentro de una serie dedicada a «personalidades conductoras» (*Führer-Gestalten*), arias todas ellas, por supuesto.

Cabe preguntarse por qué un pintor holandés era tan importante para la propaganda nazi, y la respuesta es que su maquinaria lo consideraba un «héroe germano», igual que a los almirantes así mismo neerlandeses Marten Tromp, que en 1639 aniquiló a la Armada española en The Downs, y sobre todo Michiel Ruyter, que derrotó a la Navy inglesa en Texel, el Canal de la Mancha y Ostende, e incluso se internó por el Támesis en 1667. Los diarios de Samuel Pepys, fechados entre 1660 y 1669, documentan el terror de los habitantes de Londres ante la posible invasión de los «héroes germanos» del otro lado del Canal. Y Goebbels, evidentemente, había captado ese paralelo histórico en los días en que se estaba librando la batalla de Inglaterra.

Lamento no haber podido ver la película hasta la fecha, pero poseo información sobrada para hablar de ella y de una escena de la misma en la que tres figuras de grosero aspecto planean un complot con el marchante Uylenburgh (tío de la primera esposa de Rembrandt, la fallecida Saskia). Al verse el pintor en problemas económicos, Uylenburgh le compra todos sus cuadros a precios de saldo, enriqueciéndose luego con ellos al venderlos por cifras exorbitantes en el mercado internacional, y Rembrandt empobrece y muere mísero, desconocido y abandonado.

Interesante es resaltar acá que en el guión original de la película, aquellas figuras de grosero aspecto son identificadas como «tres hombres de apariencia judía». Aun siendo una escena muy breve, los nazis no podían dejar de arrimar el ascua antisemita a su sardina. Pero no sé si por ingenuidad o cálculo, y cuando ya concluida la guerra se le preguntó acerca de este tema, la actriz alemana Gisela Uhlen —que en la película encarnó el último amor de Rembrandt, la (ella sí) ingenua y adorable Hendrickje Stoffels— le quitó importancia y describió esa escena como *typecasting*, la especie de escenas propias de gente que vive parasitariamente y del agiotaje. Tan *naïf*, sin embargo, no debía de ser Gisela Uhlen. Según ella, «nos alegramos mucho de que el filme se rodase en Holanda. ¿Por qué? Pues porque sabíamos que allí podríamos comer mejor. En Alemania, desde hacía mucho tiempo, todo estaba racionado».

La película fue dirigida por Hans Steinhoff, a quien también se debía *Hitlerjunge Quex* (acerca de uno de los mil y un héroes juveniles nazis), y se estrenó —¡qué caso de congruencia!— en el Teatro Rembrandt de Amsterdam, el sábado 3 de octubre de 1942. El diario *Haagsche Post*, de La Haya, reseñó al respecto: «Esto no es Rem-

brandt, ni mucho menos son los Países Bajos. La película no pasa de ser una bella alegoría, con toda clase de estereotipos. Sólo se diferencia entre el uno y los otros, el genio y la tontería. Tampoco es neerlandesa la fonética de nuestros nombres». Y en este punto debo confesar que me sacó el sombrero ante el crítico que firmó la reseña, porque se atrevió a escribirla, y/o también ante el censor de turno, que se la jugó con el camarada Goebbels, quien era poco proclive a este género de señalamientos críticos.

Sea como fuere, no me gustaría concluir este *travelling & flash back* sin citar a Herman Frederik Bredschneyder, cinéfilo neerlandés, productor pionero de la TV de su país, y poco sospechoso de simpatías hacia los nazis: a fines de 1944, a la edad de 17 años, fue «llamado al servicio» por las fuerzas de ocupación alemanas, y logró evadir la orden escondiéndose hasta la Liberación. Y acerca de este *Rembrandt*, héroe germano, Bredschneyder escribió: «Lo vi más tarde, sólo después de la guerra, y me pareció un filme sumamente interesante. Sobre todo por su atmósfera, que en parte había que agradecer al formidable trabajo de la cámara de Richard Angst, y también a los decorados de Walter Röhrig. Una película honesta en la que el principal intérprete, Ewald Balser, conseguía una magnífica creación de Rembrandt. Mucho mejor, en todo caso, que la de Charles Laughton en el *Rembrandt* inglés de antes de la guerra».

Last but not least, Eugeni D'Ors (aquel sabio tan distraído, tanto que hasta se hizo franquista) dejó dicho lo que sigue en su irrepetible libro de estampas biográficas *El valle de Josafat*: «Rembrandt es más separatista que el mismo Lutero, porque es Lutero y Spinoza. Cualquier separación tiene un fondo de unión inconfesada. Rembrandt y Lutero, al separarse de Roma, pactan ya, en clandestinidad, con Oriente. ¿Sabéis de aquella sombra que pesa sobre las telas de Rembrandt? Es la sombra de las Pirámides».



Templo de Tikal. Guatemala