



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## CARL MAYER: UNA LUZ SENSIBLE

Rubén Guzmán



Fotograma del filme *Sylvester* [Noche de Año Nuevo]. Dir. Lupu Pick, 1924

*Carl Mayer da a su película Sylvester el subtítulo «un juego de luces». Esta indicación no es ciertamente una simple alusión a la técnica que utiliza transformaciones y movimientos de luz. Con ello ha querido expresar el claroscuro que reina en el hombre, en su alma, ese ir y venir eterno de sombra y luz que afecta las relaciones psíquicas.*  
*Lupu Pick, prefacio del guion Sylvester, de Carl Mayer (1924)*



Retrato de Carl Mayer (fecha y autor desconocidos)

Poco después de la muerte de Carl Mayer, el reconocido documentalista, historiador y crítico de cine inglés Paul Rotha<sup>1</sup> publicó en el *Documentary News Letter* de 1944 un artículo-homenaje en su honor, donde señala que:

la mayoría de los escritores que trabajan en el cine ya son escritores de libros y obras de teatro o, como mucho, periodistas. Carl Mayer nunca escribió una obra de teatro, un libro o un artículo. Escribió sólo en términos cinematográficos. Fue un producto integral del medio que amaba y entendía tan bien. (39)<sup>2</sup>

Efectivamente, como señala Rotha, el instinto y amor de Mayer por el cine dominaron su vida. Aunque podría haber capitalizado su talento para alcanzar fama y fortuna escribiendo grandes romances taquilleros, eligió la libertad creativa, optando por escribir según sus propias convicciones. Si bien sus filmes no se convirtieron en éxitos comerciales, son los que sentaron las bases para la Era de Oro del cine alemán.

Carl Mayer (1894-1944), guionista nacido en Graz, Austria, es una figura clave para comprender el —espíritu del cine expresionista y del *Kammerspielfilm* alemán.

En una publicación anterior en Hyperborea<sup>3</sup> hemos abordado el cine expresionista, especialmente en relación con la arquitectura. Mayer comenzó su carrera como guionista con dos filmes emblemáticos: *Das Kabinett des Dr. Caligari* [*El gabinete del Dr. Caligari*] (1919) (fig. 1), coescrita con Hans Janowitz, y *Genuine* (1920), ambas dirigidas por Robert Wiene.<sup>4</sup> Aunque las experiencias personales de ambos guionistas nutrieron la historia e inspiraron la creación de los personajes de *Caligari*, es importante destacar que el guion original no hacía referencia a los decorados ni a su innovador estilo visual.

---

<sup>1</sup> Reconocido enemigo del cine sonoro, el director y productor Paul Rotha fue un estrecho colaborador del director de fotografía Wolfgang Suschitzky y del documentalista escocés John Grierson, fundador de las escuelas inglesa y canadiense de documental y quien propiamente acuñara el término «documental» en 1926.

<sup>2</sup> De aquí en más, las traducciones del original en inglés son propias.

<sup>3</sup> Véase: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-arquitectura-expresionista-en-el-cine-aleman-284>

<sup>4</sup> Robert Wiene ha sido un renombrado director, productor y guionista alemán nacido en Breslau. *Das Kabinett des Dr. Caligari* había sido originariamente comisionada a Fritz Lang, quien en ese momento estaba ocupado en el rodaje de *Die Spinnen* (1919).



Figura 1. Fotograma del filme *Das Kabinett des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari]. Dir. Robert Wiene, 1919

En 1920, Mayer inició su colaboración con el director alemán Friedrich Wilhelm Murnau en *Der Bucklige und die Tänzerin* [El jorobado y la bailarina] y *Der Gang in die Nacht* [La luz que mata], seguidos por *Schloss Vogelöd* [El castillo encantado] (1921) (fig. 2). A lo largo de su carrera en Alemania, Mayer continuó escribiendo guiones para otros filmes de Murnau, algunos de los cuales se mencionarán más adelante.

Para comprender el *Kammerspielfilm*, o «cine de cámara», es necesario remontarse al *Kammerspiele*, o «teatro de cámara». Esta técnica teatral, desarrollada a principios del siglo XX por el dramaturgo austríaco Max Reinhardt, se caracteriza por su enfoque íntimo, que contrastaba con el expresionismo angular y exagerado atribuido a Reinhardt. En el *Kammerspiele*, los gestos y movimientos eran más sutiles, destinados a una audiencia selecta de no más de 300 espectadores.





Figura 2. Retrato de Carl Mayer con Friedrich Wilhelm Murnau (reproducido en Martín Luciano Berriatúa)

En su emblemático libro *La pantalla demoníaca*, Lotte Eisner reproduce una cita de Heinz Herald, uno de los colaboradores de Reinhardt: «Si es necesario que un actor levante el brazo en el *Grosses Schauspielhaus*, tan sólo debe desplazar la mano en el *Deutsches Theater*, y bastará con el gesto de un dedo en los *Kammerspiele*» (Eisner 124).

Del mismo modo, el *Kammerspiel* es un cine íntimo que explora la esencia cinematográfica, centrado en la psicología de los personajes y sus interrelaciones. Una de sus características distintivas es que la narrativa no depende de los intertítulos; en su lugar, se apoya en los recursos cinematográficos visuales —recordemos que se trata de un género del cine mudo— y en la profundidad psicológica de los personajes para avanzar la historia. La propia Lotte Eisner escribe acerca de su esencia: «Son esos diálogos mudos del alma tan cargados y esa atmósfera confinada del *Kammerspiel* lo que resulta sofocante» (138).

En el *Kammerspiel*, generalmente, hay pocos personajes y la escenografía refleja ambientes confinados e íntimos de la vida cotidiana. Dos de sus primeros exponentes son *Hintertreppe* [*Escalera de servicio*] (1921) del director teatral Leopold Jessner con la colaboración de Paul Leni,<sup>5</sup> y *Scherben* [*Añicos*] (1921) dirigida por el rumano-alemán Lupu Pick (fig. 3).

---

<sup>5</sup> El rumano Lupu Pick participó en este filme como *Bild gestaltung*, algo así como «compositor de las imágenes».



Figura 3. *Scherben* [Añicos]. Dir. Lupu Pick, 1921

En el caso de *Scherben*, Carl Mayer y Lupu Pick revolucionan el cine mudo despojándolo de los intertítulos. Solo a través de las imágenes el espectador podrá desentrañar el drama individual, adivinando «lo que ocurre en el alma de los héroes» (Eisner 126). *Scherben*, y más tarde *Sylvester*<sup>6</sup> (1923) constituirían la vanguardia de los filmes psicológicos.

El tema del guion de *Sylvester* impresionó a Pick por su carácter «eterno», según manifiesta el propio realizador en el prólogo del guion. El simbolismo de Mayer, y el filme mismo se centran en «la noche de San Silvestre y ese espacio entre las once y las doce de la noche en que finaliza el año para ceder paso a un nuevo año, esa hora llena de promesas y amenazas, cuya ambigüedad había seducido a los románticos» (Eisner 127).

Es probable que Carl Mayer hubiera leído a E. T. A. Hoffmann, quien, en relación a la noche de San Silvestre, escribe que: «el Diablo siempre me reserva alguna suerte particular. Quiere clavarme en el pecho en el momento preciso y con una ironía horrorosa su garra acerada para comerse con la vista la sangre que brota de mi corazón.» (citado en Lotte 127).

Según Pick, en *Sylvester* el espectador es capaz de sentir «el maleficio que recae sobre la humanidad: el estar sometido al acondicionamiento del animal y el ser apto para el pensamiento. Tomamos conciencia de todo ello si queremos “sentir” y no sólo “ver”» (Eisner 127).

El cine, en su esencia, es la representación del espacio en el tiempo. Carl Mayer escribía con una rica imaginación visual, marcada

---

<sup>6</sup> Dirigida por Lupu Pick, con guion de Carl Mayer.

experimentación y un agudo sentido del ritmo. Un ejemplo de ello se encuentra en el guion de *Schloss Vogelöd* (fig. 4), donde se perciben los matices del estilo telegráfico, con frases intensas, breves o inacabadas, características de la literatura expresionista:

Un salón muy profundo y alto. Por la tarde.  
En total:  
Antigüedad. Desnudo. Casi ningún mueble. ¡Solo paredes!  
¡Y! la baronesa. Presionado contra una pared.  
Ella se congela de horror. Ahogando un grito.  
Así es como ella está ahí.  
Jadeando terriblemente. ¡Y el barón!  
De pie muy delante de ella. Presionado contra el otro muro.  
Su rostro se levanta sin nombre.  
Entonces él también se queda allí, inmóvil.  
(citado en Steiner)

Para Mayer, uno de los mayores desafíos fue el problema de expresar el tiempo en el cine, especialmente en el filme *Sylvester*. En esta película, el reloj en el centro de la ciudad se convierte en un protagonista que dirige y domina la narrativa. Sobre este aspecto, el mismo Mayer comentó: «En la película aparecía un reloj, y tenía que resultar dramático, tenía que ser la película, el punto alrededor del que giraba la acción» (Berriatúa vol 1, 248).

Rotha retoma este mismo tema en el texto ya citado: «A través de las páginas de mi manuscrito de guion, la cara de la torre del reloj se acercaba cada vez más a mí. Tenía que moverse, hacerse más grande. Así que la cámara tenía que moverse» (39).

En efecto, la cámara —que representa al propio espectador— fue montada por el gran camarógrafo, realizador vanguardista y técnico mecánico Guido Seeber sobre una especie de carreta, un recurso muy inusual para el cine de aquella época.

Poco después, Mayer otorgó a la cámara, operada por Karl Freund, una libertad de movimiento sin precedentes. Se trata de la obra maestra de F. W. Murnau, *Der Letzte Mann* [*El último hombre* o *La última carcajada*] (1924) (fig. 5).<sup>7</sup>Hasta entonces, nadie había sabido «ver» el cine desde su concepción. Fue Mayer quien finalmente «liberó» la cámara en el espacio.

---

<sup>7</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vHXywMklSyQ>





Figura 4. Poster del filme *Schloss Vogelöd* [El castillo encantado]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1921



Figura 5. Fotograma del filme *Der Letzte Mann* [El último hombre o La última carcajada]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924



De acuerdo al propio Karl Freund, «Un guion de Carl Mayer era ya un film. La apariencia de un guion de Mayer era la de un poema dramático, una relación detallada de todos los planos y del ritmo que habían de seguir y que su imaginación había formado» (citado en Berriatúa vol. 1, 247).

*Der Letzte Mann* fue un largometraje concebido originariamente sin rótulos o intertítulos. La idea sería expresada solo a través de las imágenes en el tiempo. Esta innovadora aproximación finalmente fue descartada por altos dignatarios de la UFA (Universum Film-Aktiengesellschaft) y por el propio Emil Jannings, su protagonista principal, quienes decidieron agregar al final un único intertítulo y un epílogo con final feliz.

El filme *Der Letzte Mann* representa una de las obras más significativas en la historia del cine, aunque a menudo se pasa por alto en el ámbito académico. Su impacto en Hollywood fue tal que, cuando Murnau emigró a los Estados Unidos, la productora estadounidense Fox ofreció a Mayer la oportunidad de escribir el guion para otra película memorable de Murnau: *Sunrise [Amanecer]* (1927) (fig. 6). Mayer escribió el guion a regañadientes y por insistencia del propio Murnau, ya que no deseaba trabajar para Hollywood y mucho menos para Fox. A pesar de ello, escribió el guion con la misma paciencia y meticulosidad que siempre lo caracterizaron, desde Alemania. Sin embargo, su cuidado, sus férreos principios y tiempos extensos de trabajo no eran bien recibidos en la industria cinematográfica. Tampoco los decorados y copiones satisficieron a Mayer, quien no dudó en expresar su disgusto.

Como acostumbraba hacer, Mayer escribió el guion «con infinito detalle, con instrucciones meticulosas para el director y el camarógrafo. Con frecuencia presidía el rodaje y siempre tenía la última palabra en la edición» (Rotha 39). De este modo, los meticulosos procedimientos de escritura de Mayer preceden a los autores de guiones literarios y al *cinéroman*.

Con Mayer emergió un nuevo estilo de cine, cálido e íntimo, que se acercaba más a las experiencias cotidianas del espectador. Su enfoque se centraba en la realidad social de las clases baja y media, mientras que el cine como arte y su esencia misma constituyeron su pasión y el principio inquebrantable que nunca abandonó.

El interés de Mayer en los aspectos psicológicos y sociológicos lo llevó a una colaboración con el vanguardista alemán Walther Ruttmann en *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt [Berlín, sinfonía de una gran ciudad]* (1927) (fig. 7).



Figura 6. Fotograma del filme *Sunrise [Amanecer]*. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927



Figura 7. Fotograma del filme *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt [Berlín, sinfonía de una gran ciudad]*. Dir. Walther Ruttmann, 1927

La idea original de esta notable sinfonía de imágenes, erróneamente considerada por muchos como un documental,<sup>8</sup> fue de Mayer. No obstante, el guionista discrepó con el tratamiento frío y mecánico que Ruttman imprimió a la obra (influenciado notablemente por el montaje soviético), lo que lo llevó a retirar su nombre de los créditos. Es posible que la simpatía de Ruttman hacia el nacionalsocialismo haya tensado aún más la relación entre ambos.

Tal como se mencionó, a mediados de la década de 1920, el montaje soviético tuvo una influencia significativa en la construcción creativa cinematográfica. Esta técnica, como se observa en *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, transforma radicalmente el contenido. A este cambio radical se sumaría, pocos años después, el impacto traumático de la irrupción del cine sonoro. Según Karl Freund, entonces flamante director de Fox Europa, con la llegada del montaje soviético:

la carrera de Carl Mayer como guionista se alteró bruscamente. A partir de este momento dejó de escribir guiones originales y continuó ejerciendo sus funciones principalmente como consejero sobre guiones y productor ejecutivo, funciones muy importantes y valiosas, pero que no correspondían a aquel Carl Mayer de mente creadora (Berriatúa vol. 2, 438)

Por lo visto, su concepto de un cine cada vez más fluido, había sido trastornado para siempre con los nuevos principios rusos de conflicto y choque. La aparición del sonido contribuyó también a apartarle más y más de toda activa participación como escritor cinematográfico (438).

Mayer no asistió al estreno de *Sunrise* ni a la ceremonia de los Oscars.<sup>9</sup>

Con la llegada del cine sonoro, Carl Mayer se trasladó a París junto a Elizabeth Bergner y Paul Czinner, con quienes colaboró en varias películas. En 1932, trabajó junto a Béla Balázs en el guion de *Das Blaue Licht* (1932), dirigida por Leni Riefenstahl. Poco después, Mayer, judío y

---

<sup>8</sup> En relación con *Berlin*, el gran teórico y crítico de cine húngaro Béla Balázs señala que «la cámara se ha vuelto hacia adentro. Su propósito ya no es perpetuar al mundo exterior sino el de proyectar hacia afuera su reflejo en la conciencia... los paisajes interiores del alma.» (Balázs 178) También se suma a Balázs el historiador de cine Walter Schobert, quien señala: «*Berlin* es todo menos un documental. Es un filme abstracto como sus predecesores, y el hecho de que su *Opus IV* sea citado explícitamente al principio, ciertamente no es una coincidencia. *Berlin* es un experimento radical en montaje» (Schobert 14).

<sup>9</sup> *Sunrise* ganó un Oscar por *Best Unique and Artistic Picture*. Fue el único año en que dicho premio fue otorgado. Janet Gaynor obtuvo el premio por la Mejor Actriz en Rol Principal y Charles Rosher y Karl Struss por Mejor Fotografía.

pacifista, tomó la decisión de emigrar a Londres. En 1933, Adolf Hitler fue nombrado canciller del Reich.

Ya en Londres, Mayer entró en contacto con importantes figuras del cine documental inglés, y durante un período de doce años, llevó a cabo una serie de colaboraciones y asesoramientos en la industria cinematográfica, muchas veces sin recibir crédito por su trabajo. A pesar de sus esfuerzos, no logró encontrar productores interesados en llevar a cabo sus últimos proyectos, entre ellos un documental sobre la misma ciudad de Londres.

En 1942, Mayer fue diagnosticado con cáncer y falleció dos años después, el 1 de julio de 1944, en medio de la pobreza y el olvido. Rotha organizó una colecta para financiar su tumba, la cual se encuentra en el cementerio Highgate East de Londres, frente a la tumba de William Friese-Greene.<sup>10</sup> Al entierro asistieron únicamente el guionista Wilhelm Wolfgang, el editor Kraszna-Kraus, y el director y productor Emeric Pressburger.

## Filmografía

*Das Blaue Licht*. Dir. Béla Balázs. 1932.

*Das Kabinett des Dr. Caligari* [*El gabinete del doctor Caligari*]. Dir. Robert Wiene, 1919.

*Berlin, Die Sinfonie der Großstadt* [*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*]. Dir. Walther Ruttmann, 1927.

*Der Bucklige und die Tänzerin* [*El jorobado y la bailarina*]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1920.

*Der Gang in die Nacht* [*La luz que mata*]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1921.

*Der Letzte Mann* [*El último hombre o La última carcajada*]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924.

*Der Student von Prag* [*El estudiante de Praga*]. Dir. Stellan Rye. 1913.

*Genuine*. Dir. Robert Wiene, 1920.

*Hintertreppe* [*Escalera de servicio*]. Dir. Leopold Jessner, 1921.

*Scherben* [*Añicos*]. Dir. Lupu Pick. 1921.

*Schloss Vogelöd* [*El castillo encantado*]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1921.

*Sunrise* [*Amanecer*]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927.

*Sylvester* [*Noche de Año Nuevo*]. Dir. Lupu Pick, 1924.

---

<sup>10</sup> William Friese-Greene (1855 - 1921) fue un fotógrafo e inventor inglés, pionero del cine. Entre los años 1888 y 1891 construyó una serie de cámaras con las cuales registró la imagen en movimiento.



## Bibliografía

- Balázs, Béla. *Theory of the Film*. Dover Publications, 1970.
- Berriatúa, Martín Luciano. *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*. 2 vols., Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 1991.
- Rotha, Paul. «Carl Mayer 1894-1944. An Appreciation by Paul Rotha.» *Film News Letter*, no 3, 1944, pp. 39-40.
- Eisner, Lotte. *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Traducido por Luis F. Coco y Edgar Stanko, Cátedra, 1988.
- Griffith, Richard y Paul Rotha. *The Film till Now*. Vision Press, 1949.
- Schobert, Walter. *The German Avant-Garde Film of the 1920s*. Goethe Institut München, 1989.
- Steiner, Gertraud. «Carl Mayer (1894 - 1944) - Der Klassiker unter den Drehbuchautoren des Stummfilms.», *Kultur Graz*, <http://kultur.graz.at/kulturamt/132>

*Referencia electrónica* | |Guzmán, Rubén. «Carl Mayer: una luz sensible.» *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no 7, 2024, pp. 114-127, <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/carl-mayer-una-luz-sensible-348>  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13916451>