



Universidad de Valladolid

TGF: El cine como reflejo del periodo de entreguerras: expresionismo alemán.

Alumna: Sara Corredera Barbado

Tutor: Rafael Domínguez Casas

Grado en Historia del Arte

Curso académico 2014/2015

INDICE

0. Introducción

1. Marco metodológico

2. Expresionismo, contexto social: el porqué y el cuándo

2.1. Expresionismo: concepto

2.2. Contexto histórico, social y económico

3. Los llamados precedentes

3.1. *Der Student von Prag*

3.2. *Der Golem*

3.3. *Homunculus*

4. Consolidación del expresionismo cinematográfico

4.1. *El gabinete del Dr. Caligari*

4.1.1. La creación de *Caligari*

4.1.2. La elección de los principios estéticos

5. El <<caligarismo>> en el cine alemán

6. Conclusiones

7. Bibliografía

8. Filmografía de las obras mencionadas

0. Introducción

En este breve prefacio trataremos de justificar las principales motivaciones que nos empujaron a realizar este trabajo y en particular los motivos por los que escogimos el tema del *expresionismo* dentro del cine alemán.

Independientemente de los motivos personales, tales como la preferencia por la estética expresionista o la fascinación producida por alguna de las películas, nos mueve a este estudio la necesidad, al menos desde nuestro punto de vista, de realizar un trabajo sobre un tema tan controvertido. Más adelante explicaremos con mayor amplitud los matices e implicaciones de este tema, por lo tanto no nos extenderemos aquí más allá de señalar que, aunque parezca una cuestión limitada, *el expresionismo* es una de las representaciones artísticas más claras de la angustia humana y nos permite empatizar con el ambiente turbulento vivido antes y después de la Primera Guerra Mundial, así como veremos la atmósfera que precederá a la Segunda Guerra Mundial.

Por otra parte, y visto de manera ampliada a continuación, la elección de un campo como el cine para estudiar un tema como este tiene dos justificaciones principales. La primera de ellas es clara, pues el cine refleja precisamente la médula de lo humano. La segunda tiene que ver con la amplitud de campo que una disciplina como esta nos otorga, huyendo de las limitaciones que pueden producir los estudios del cine centrados en un autor en concreto, poniendo en contacto el cine expresionista alemán con las diferentes manifestaciones y discursos culturales. Nunca por el mero placer de teorizar o con afán de erudición sino con intenciones de encontrar un verdadero sentir humano en el fondo de toda manifestación artística.

1. Marco metodológico

Resulta necesario, aunque sea brevemente, definir y acotar la materia objeto de nuestro trabajo e igualmente lo es el marco metodológico y cronológico en el que nos vamos a mover, el de la cinematografía alemana de Weimar. La entendemos de una manera amplia, contemplando el *expresionismo* como la tendencia estética cinematográfica más difícil de definir, aunque no por ello de poca importancia, y luego en las secuelas que tuvo en el cine posterior, cuyo seguimiento se podría rastrear hasta nuestros días, aunque nosotros lo vamos a acotar a los films inmediatamente posteriores, llegando hasta 1926, para introducir *Metrópolis*, ya que es el momento en el que se

empieza a ver que la tendencia vanguardista se separa del expresionismo hacia nuevas corrientes como la futurista, y, otro motivo por el cual hemos elegido esa fecha es para introducir también, la segunda versión de *El estudiante de Praga*, de las que hablaremos más adelante.

No queremos por lo tanto realizar un alarde de erudición tratando un tema cualquiera y definiendo cómo es tratado este en diferentes obras, sino que escogiendo un *tema*, a nuestro parecer de importancia y de profundo calado humano, intentaremos descubrir y explicar la presencia del sentir del hombre en dicho tema tratado en diferentes obras y campos.

Nuestro entendimiento de esta materia se fundamenta en la línea de Lotte H. Eisner, quien en su libro *“La pantalla demoníaca”*, deja claro que su concepto de expresionismo es algo confuso. Nace de dos visiones distintas e incompatibles, que Eisner hace coincidir: una secreta tradición y una lectura metafísica del expresionismo ligada a la ruptura del discurso lógico y racional. Su trabajo va a tener la deuda del texto de Rudolf Kurtz titulado *“Expressionismus und Film”*, publicado en 1926. A su vez, Eisner resucita el trabajo de la tesis doctoral de Wilhem Worringer *“Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie”*, publicada en 1907. La cadena no termina aquí pues Worringer debe mucho de su trabajo a Alois Riegl y a su *“Kunstwollen”*, concepto que definiremos más adelante.

También tendremos en cuenta lo escrito por Siegfried Kracauer en su libro *“De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán”*. Este libro se centra más en tratar de comprender las tendencias psicológicas dominantes en Alemania entre 1918 y 1933 que en los productos de la pantalla alemana.

En España, este tema va a ser tratado por el valenciano Vicente Sánchez-Biosca, quien nos proporcionará la documentación acerca del cine de Weimar y de la relación de la vanguardia con el cine, mediante los libros fundamentales: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* y; *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*.

Estos libros van a ser la nuestra guía base y a partir de la cual vamos a conocer otros estudios y libros que van a acercarse al expresionismo alemán en el cine, tales como *La arquitectura expresionista* de Wolfgang Pehnt, de 1975 o *Edificios y sueños: (ensayos sobre arquitectura y utopía)*, de Juan Antonio Ramírez.

2. Expresionismo, contexto social, el por qué y el cuándo.

Una vez aclarado el marco metodológico pasemos sin más dilación a comentar el *tema*, o motivo que pretendemos tratar: *el expresionismo* como representación cinematográfica de las angustias que caracterizan al hombre moderno.

El expresionismo, ligado a la psicología humana, va a destronar a las teorías psicológicas basadas en el naturalismo que reinaban a principios del siglo XX. Surge, con oposición al impresionismo.

2.1. Expresionismo: concepto.

El expresionismo va a nacer de una indefinición. A diferencia de otras vanguardias que resuelven su significación con un manifiesto o una declaración de principios, el expresionismo va a tener un recorrido más abstracto y va a resultar mucho más difícil de definir de manera rígida, tanto en cuanto a sus características formales como en la acotación cronológica de su uso.

El término “expresionismo”, fue acuñado por primera vez por Herwarth Walden en la revista *Der Sturm*, en 1910.

El debate acerca de la definición concreta de expresionismo no es una novedad, sino algo en lo que han trabajado numerosos historiadores como Herman Barh o Hermann K. Hesse, tratando de acercarse de la manera más fiel.

Una de las definiciones más clásicas de expresionismo viene dada de la mano de Herman Barh¹, quién marcará ya el grado de sentir personal en el que se basa el expresionismo, la angustia vital:

“Así, arruinados por la civilización, encontramos dentro de nosotros una última fuerza que, pese a todo, no puede ser anulada; la sacamos a la luz impulsados por nuestra angustia mortal; la oponemos a la civilización y se la mostramos como conjuro: señal de lo desconocido en nuestro fuero íntimo, en lo que tenemos confianza pensando que nos salvará. Señal del espíritu cautivo y dispuesto a evadirse de la cárcel, señal de alarma de todas las almas angustiadas, esto es lo que da el expresionismo.”

¹ Hermann Bahr (1863 -1934) fue, además de escritor, dramaturgo, director y crítico austriaco, un observador temprano del movimiento expresionista. Citado por SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, pp. 37-38.

Hermann Karl Hesse² dirá en cambio:

“Yo, en mi privada teología y mitología, llamo expresionismo al sonar de lo cósmico, al recuerdo de una patria primigenia, al sentido atemporal del mundo, a la conversación lírica del individuo con el mundo, la auto confesión y el entendimiento de sí mismo en un símil cualquiera.”

Vemos por tanto que las distintas aproximaciones a la definición de expresionismo vienen ligadas al sentir de hastío vital provocado por las circunstancias sociales, la guerra, y sus consecuencias psicológicas en la gente. Además, vemos que las definiciones que dan estos autores nacen de la visión personal acerca del expresionismo y no una definición científica.

Es conveniente decir algunas palabras con respecto a las aportaciones de George Lukács, autor, que encarnará una reflexión analítica en torno a la relación del expresionismo con la vanguardia.

Lukács, se referiría a expresionismo como arte abstracto, de carácter bohemio a lo burgués, alejado de la realidad; considerada como caos, como algo incognoscible, sin leyes, de patetismo forzosamente subjetivo e irracional³.

También es conveniente decir aun algunas palabras con respecto a la abstracción, ya que ha sido a menudo evocada por los teóricos del expresionismo.

Wilhem Worringer, historiador y teórico del arte alemán, defensor del concepto de la abstracción en el arte desde la prehistoria y hasta el presente, abarca el estudio de la historia del arte desde un concepto psicológico y como expresión de sentimientos, y la obra artística como recipiente donde se vuelcan las tensiones de tipo vital y no sólo las tensiones estéticas. De esta manera une el arte y la vida, defendiendo que el arte implica todos los aspectos de la existencia.

El pensamiento de W. Worringer, está plasmado en su libro *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* publicado en Munich en el año 1908. En este libro, Worringer va a anticipar muchos preceptos del expresionismo, comprobando la proximidad de la estética expresionista y la forma de ver el mundo alemana.

² Hermann Karl Hesse (1877-1962), fue escritor, poeta, novelista y pintor alemán, donde descubrimos sesgos expresionistas. SÁNCHEZ BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 38.

³ VILAR, Loreto M. “La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en Das Wort, Moscú, 1937/38”, *Revista de Filología Alemana*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 190.

El historiador nos permite entender cómo, el ciudadano alemán, angustiado por no saber descifrar los fenómenos que le rodean, descontextualiza los objetos del mundo real y los desvincula de los demás objetos, aspirando a un arte abstracto.

Es contrario al concepto de Gottfried Semper (*Der Stil*. 1860) de que la evolución del arte se produce únicamente a causa de las sucesivas mejoras técnicas de la humanidad, y sigue al historiador del arte Alois Riegl (*Stilfragen*. 1893) en la aplicación del concepto de «voluntad artística» (*Kunstwollen*) a dicha evolución, al que Worringer añade su propio concepto denominado «sentimiento artístico originario» (*Urkunstwollen*) entendido como base del proceso de creación artística de cada período y de cada artista⁴.

Para elaborar su teoría de la *abstracción*, Worringer, también recibe la influencia, entre otras, de la teoría de la Pura Visualidad o *Sichtbarkeit*, que aparece en la segunda mitad del siglo XIX en Alemania representada por el teórico del arte Konrad Fiedler (1841-1895).

Los historiadores del cinematógrafo se van a encontrar con la misma confusión al tratar de definir el expresionismo fílmico puesto que, encubierto tras la definición metafórica, resulta difícil llegar a limitar esta corriente vanguardista.

El término *expresionismo* va a nacer de la crítica periodística, sin entidad científica en su origen, y va a ser en un momento posterior en el que los historiadores comenzaron a poner ímpetu en la búsqueda de sólidas correspondencias, que al no ser posible encontrar, se ha simplificado en la colocación de una etiqueta. Por tanto, la historia del expresionismo se ha convertido en la historia de un mito fundado tras este nombre.

Los historiadores están de acuerdo en que el expresionismo tuvo sus primeras manifestaciones en la poesía y la pintura antes del estallido de la Primera Guerra Mundial y que no se puede hablar de cine expresionista hasta la aparición de *Caligari* en la pantalla.

⁴ NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora M^a. “El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer”. *Imafronte*, Universidad de Murcia, 2007-2008, p. 288.

Si el expresionismo alude al clima espiritual que impregna a las artes literarias en 1905, ¿por qué se considera expresionista al arte cinematográfico de la República de Weimar? Hay dos respuestas a esta pregunta. La primera se basa en las características de corte expresionista que inundan el cine producido a partir de 1919, entendidas como la consecución de lo que empezó a nacer en 1905. La segunda respuesta tacharía de incompleta a la primera defendiendo que, en realidad, debe perseguirse para su captación un concepto más vago e impreciso⁵.

No queremos decir con esto que el expresionismo limite su uso al clima formado antes de la Primera Guerra Mundial, ni tampoco que se limite su seguimiento hasta 1920, sino que durante estos años, los artistas encontraron en este indefinido estilo un canal adecuado para la expresión de los hechos políticos y el clima social.

Las diferencias formales entre los distintos campos artísticos en los que se desarrolló el expresionismo, hacen que sea una tarea imposible definir unos rasgos característicos precisos de esta corriente.

2.2. Contexto histórico, social y económico.

Para tratar de entender el nacimiento del mismo, debemos situarnos en el contexto social, político y económico de la época. Fue toda una generación la que vivió el ascenso, la culminación y la caída de Alemania, de hecho estuvo en posición de vivir dos veces la brusca ascensión hasta la cumbre y la caída de ella⁶. Alemania pasó a ser un foco desplazado de enfrentamientos que, unidos al conservadurismo, se oponían a modelos económicos y políticos más afianzados en otros países.

En agosto de 1918, el Alto Mando Alemán, decidió no continuar la guerra ya que Alemania se encontraba al borde del colapso militar y económico, y hubiese sido imposible detener el avance de los aliados, una vez que entrasen en el país.

⁵ No olvidemos que una de las acepciones que se le otorga frecuentemente al término *expresionismo*, alude a una constante del arte germánico y no a un periodo acotado temporalmente del mismo. Su uso es, por así decir, semejante al practicado por algunos con el de barroco o manierismo. En SÁNCHEZ BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 35.

⁶ CONZE Werner, "La peculiar situación de Alemania en los años veinte", *Sociología de los años veinte*, Madrid, Taurus, 1969, p. 51.

En pocos días, se organizó un nuevo gobierno parlamentario, con el príncipe Maximilian von Baden como canciller, que procedió a negociar la paz, situación que esperaban agotados y desesperados tanto la población como las tropas. La situación se vio interrumpida por los sucesos de Kiel⁷, una rebelión contra el Imperio Alemán, protagonizada por marineros. Prepararon el motín de Wilhemshaven, en el que los marineros se negaban a entablar una batalla nada más que por el honor. A la revuelta de los marineros, se sumaron trabajadores civiles y soldados, quienes reivindicaron, entre otras cosas, la abdicación del emperador.

Gustav Noske, el diputado del Partido Socialdemócrata de Alemania, fue nombrado “gobernador” para paliar la revuelta, pero, aunque tuvo éxito en su labor, el motín de Kiel había encendido la insurrección en el resto de Alemania, donde se generalizaron las huelgas y los levantamientos contra la oficialidad, los motines y los asaltos a las cárceles. Al llegar la revolución a Berlín, el canciller Maximilian von Baden anunció la abdicación del *Kaiser*, nombrando como presidente al socialdemócrata Friedrich Ebert. Los príncipes gobernantes de los demás estados alemanes abdicaron sin resistencia ante esta situación⁸.

La consecuencia inmediata de la toma de poder por las masas, fue la entrega del poder político alemán al SPD. El país estaba dispuesto a apoyar a un gobierno democrático y el partido parlamentario más numeroso, era el socialdemócrata, el cual, se habían seccionado en tres corrientes:

La socialdemocracia (SPD), corriente más antigua. Proponían una democracia parlamentaria que abogaba por aumentar el programa de medidas de la política del bienestar social. A su vez, rechazaban la revolución armada y la dictadura del proletariado. Por otro lado, estaban los socialistas independientes (USPD), opuestos al continuismo de la SPD, rechazando el burocratismo de las instituciones, las autoridades burguesas y los sindicatos; tan sólo compartían con la SPD la potenciación de la política social. Además, proponían la redistribución de la tierra de manera favorable a los pequeños agricultores. La última corriente que nace en este convulso ambiente de 1918, es la Liga Espartaquista, que aunque en principio surge de la USPD, pronto se convirtió

⁷ DIEZ ESPINOSA, José Ramón. *Sociedad y cultura en la República de Weimar: el fracaso de una ilusión*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 18-26.

⁸ DIEZ ESPINOSA, J. R., *ob cit.*, pp. 35-39. KLEIN, Claude. *De los espartaquistas al nazismo: La república de Weimar*. Madrid: Sarpe, 1985, p. 22.

en un partido revolucionario cuyo objetivo final era la dictadura del proletariado, inspirados en la revolución bolchevique. Su escaso número les llevó al fracaso, potenciado por el efecto negativo que las noticias de la revolución rusa había producido en la opinión pública⁹.

Los socialdemócratas se aliaron con los independientes, formando el Gobierno Provisional. Los socialistas independientes pronto fueron dejados de lado, tachados de traidores por los espartaquistas y de aliados poco sinceros por los socialdemócratas. Aliados con el ejército, los socialdemócratas siguieron el camino hacia posturas más conservadoras llevando a cabo la disolución de los consejos, el restablecimiento de la autoridad de mando de los oficiales y la requisita de las armas en poder de los civiles. Por su parte, los espartaquistas formaron el Partido Comunista Alemán o KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*), renunciando a la participación en las elecciones. Los nacionalistas, esperanzados por el cambio de mentalidad, trataron de impedir el establecimiento de un Estado Socialista y entraron a participar en las elecciones como método estratégico para lograr su objetivo¹⁰.

El resultado de todo este entramado fueron los continuos combates en Berlín entre revolucionarios y las fuerzas gubernamentales. La situación era desesperada para el gobierno de Ebert. El ministro de defensa Gustav Noske, vuelve a entrar en escena en enero de 1919, echando mano de los *Freikorps* (organizaciones paramilitares nacionalistas, integradas por antiguos soldados) para acabar con el levantamiento. Estas organizaciones estaban mejor disciplinadas y armadas, con lo que reconquistaron fácilmente la capital y asesinaron a cientos de revolucionarios de izquierda.

La victoria del gobierno no puso fin a la guerra civil. Con todo, pudieron celebrarse las elecciones, las sesiones de la asamblea constituyente y la proclamación de la Constitución de Weimar. Pese a obtener mayoría, el SPD se vio obligado a pactar con los partidos de centro para poder gobernar. Se formó así la llamada Coalición de Weimar, y Ebert fue elegido presidente de la República¹¹.

Dietmar Elger nos explicará el pensamiento que invadía a los expresionistas, antes de la llegada de Weimar:

⁹ DIEZ ESPINOSA, J. R., *ob cit.*, pp. 42-46.

¹⁰ DIEZ ESPINOSA, J. R. *ob cit.*, pp. 56-62.

¹¹ KLEIN, C., *ob cit.*, p. 34-37.

“Basados en el carácter simple de su vida en común, regida exclusivamente por el ritmo de la naturaleza, los expresionistas formularon un mundo utópico que se oponía a una sociedad regida por el trabajo industrial y por el sistema socio-económico de Guillermo II. Tal conflicto iba acompañado casi siempre por una emancipación a nivel individual: la mayoría de estos jóvenes expresionistas pertenecían a la burguesía, a aquellas <<buenas familias>> en las que el sistema imperante tenía sus más fieles representantes.”¹²

Tras el tratado de Versalles, firmado en 1919, Alemania se encontraba humillada por la derrota militar, además de encontrarse en plena crisis económica: inflación, caída de los valores bursátiles, desempleo... El país estaba inmerso en una gran depresión y la sociedad en una gran confusión. Este tratado requería que Alemania y sus aliados se responsabilizasen de haber causado la guerra y, por tanto, pedía que se desarmase y pagase indemnizaciones multimillonarias a los estados vencedores.

El término República de Weimar fue aplicado por la historiografía posterior, el país conservó su nombre de *Deutsches Reich* (Imperio Alemán). La denominación procede de la ciudad homónima, Weimar, lugar en el que se reunió la Asamblea Nacional Constituyente y se proclamó la nueva constitución aprobada el 31 de julio y entró en vigor en agosto de 1919.

Los primeros años de la República de Weimar fueron años de crisis política, crisis económica, financiera, monetaria y de pérdida de dinero, intentos golpistas y separatismos, que sacudirán a la joven República hasta el final del año 1923. La nueva República sufrió la hostilidad de la burguesía nacionalista, del Ejército y de los grupos tanto de extrema derecha como de extrema izquierda.

Noske, en la primavera de 1919 trató de eliminar completamente la oposición comunista que consideraba el peligro más grave. Un año después, aprovechándose de la oleada contrarrevolucionaria, la derecha atacó con violencia al régimen republicano, mediante el golpe de Kapp¹³.

¹² ELGER, Dietmar, *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Colonia, Benedikt Taschen, 1998, p. 9.

¹³ El Golpe de Kapp fue un golpe militar dirigido por Wolfgang Kapp, un político de derechas, y el general Walther von Lüttwitz, quienes intentaron imponer una dictadura militar. Los golpistas asumieron el poder en Berlín. La población acogió con descontento a los ultranacionalistas, organizando rápidamente la resistencia obrera y popular. Estalló la huelga general, y en pocas horas Berlín quedó completamente paralizada. Al cabo de cuatro días, los golpistas victoriosos desistieron, y se fueron a sus casas, con lo que todo quedó en un fraude. KLEIN, C., *ob cit.*, pp, 43-49.

Por parte de la izquierda, cada año y hasta el final de la República en 1923, se desarrollaron diversos movimientos obreros, a veces en forma de simples motines, y otras veces se trataba de auténticas insurrecciones con intentos de golpe de Estado. Destaca el año de 1921, en el que los combates fueron de gran envergadura, especialmente en las fábricas.

El proletariado alemán no buscaba la revolución, y los continuos intentos revolucionarios de los comunistas cayeron en el descrédito. Ello fue explotado por los nacionalistas, apoyados por una opinión pública que se mostraba hostil al pago de reparaciones y a las pérdidas territoriales dictadas en el tratado de paz. Con esta victoria, la derecha no depuso las armas, sino todo lo contrario. Los años 1921 y 1922 se distinguieron por numerosos atentados políticos, destinado a producir un clima de inseguridad. Esta situación, allanó el camino al ascenso de Hitler diez años después¹⁴.

Tras la proclamación de la República de Weimar, comienza la institucionalización del movimiento expresionista, tratando de conquistar a un público del que antes carecía. La influencia del expresionismo se va a ver en cualquier forma artística durante la primera mitad de los años veinte.

El grupo *Die Brücke*, pionero del expresionismo, se había disuelto en 1913, pero con la instauración de la República, la antología y los diseños expresionistas empezaron a cosechar numerosos éxitos. Ejemplo de ello es que Fisher publica en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo que llevaba por título *Die Erhebung* preparada por Alfred Wolfstein. Casi al mismo tiempo Rowohlt daba a luz *Menschheitsämmerung*, a cargo de Kurt Pinthus, la más famosa colección de poesía expresionista, y un año más tarde un volumen dedicado a la prosa (*Die Entfaltung*) era coordinado por Max Krell. El expresionismo se estaba difundiendo, se estaba poniendo de moda la cultura de la expresión. El éxito entre el público desbordaba sobradamente al que había tenido la corriente vanguardista expresionista cuando surgió¹⁵.

Las nuevas vanguardias debían afrontar la racionalización capitalista y el creciente protagonismo de la técnica. Esto es lo que ocurrirá con el futurismo, el dadá, el constructivismo y, finalmente nacerá la Nueva Objetividad, una muestra de la nueva

¹⁴ KLEIN, C., *ob cit.*, pp. 50-52. DIEZ ESPINOSA, J. R., KLEIN, C., *ob cit.*, pp. 116-130.

¹⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 54.

estructura de la cultura de masas. De esta manera, si el expresionismo decidía adaptarse a esta sociedad de masas, iba a perder los rasgos que le son propios.

Los problemas no acabaron aquí para la Alemania de Weimar, puesto que también tuvo que enfrentarse a la hiperinflación. Esta crisis económica se sumó a los problemas alemanes durante los años 1921 y 1923. El nuevo gobierno se encontró con el problema de las reparaciones de guerra.

Cuando la Primera Guerra Mundial estalló en 1914, se suspendió la convertibilidad de la moneda en oro, sustituyéndolo por grandes cantidades de papel-moneda, que se vendía a la mitad de su valor anterior. Esto hacía crecer el déficit presupuestario y la masa monetaria en circulación.

En lo concerniente a las reparaciones de guerra, para hacer frente al incremento del gasto público provocado por su política social sin aumentar los impuestos, el gobierno alemán empezó a imprimir cada vez más papel-moneda, aferrándose al error de que la devaluación de la moneda se debía, no a la expansión monetaria y crediticia, sino a la desfavorable balanza de pagos.

En 1923 la mayoría de la gente había perdido todos sus ahorros, y los contribuyentes se dieron cuenta de que, simplemente con retrasar el pago de sus impuestos, la depreciación del marco los haría desaparecer. La Hacienda se hundió, y el gobierno, cada vez con menos ingresos, se financió imprimiendo aún más billetes. El derrumbe del marco fue tan absoluto que dejó de funcionar como valor de cambio, con el consiguiente colapso de la economía alemana. Los antiguos billetes fueron puestos fuera de circulación el 5 de junio de 1925.

Las consecuencias de la hiperinflación fueron devastadoras. Las diferencias sociales se acentuaron enormemente, y, como de costumbre, los más ricos no sólo no se vieron perjudicados por la hiperinflación, sino que salieron beneficiados. Las personas que siguieron las normas se vieron estafadas y traicionadas, mientras que quienes las violaron se enriquecieron. Además, unida a la pérdida absoluta del valor del marco, se produjo un alza disparatada de los precios. La hiperinflación de 1923 acabó con la sociedad alemana de preguerra. Deprimidos y desengañados con el republicanismo, su

clase política y la pobreza mercantilista, el pueblo empezó a dar crédito a las nuevas alternativas, como el nazismo¹⁶.

Las dificultades económicas de los años de la guerra y de la posguerra (miseria, hambre y falta de atención sanitaria), ayudaron más que perjudicaron a la industria cinematográfica alemana. El cine ofrecía todo lo que faltaba en la vida ordinaria: viajes, aventuras, lujo, la gran vida.

Su demanda aumentó considerablemente, favorecida por la inexistencia de una competencia internacional.

La aparición al final de la guerra de la UFA (Universum-Film AG) y la Decla-Bioscop, que se fundirían más tarde, ofreció una infraestructura organizativa a las compañías cinematográficas alemanas para que operase también en el extranjero.

Lo más importante es que el cine llegaba al pueblo, tenía un público más numeroso que el que habían conseguido juntas todas las artes tradicionales en sus mejores momentos. La capacidad de atracción del cine era mayor incluso que la del teatro que, a pesar de todos sus intentos por ganarse a la clase obrera, seguía dependiendo de las capas altas de la burguesía¹⁷.

Por tanto, no deben darse por sentadas ni establecer una continuidad entre el pasado expresionista y el cine nacido entre 1918 y 1919. Los elementos expresionistas van a ser promulgados por el cine alemán mediante los decorados de los *films*, la interpretación de los actores, las influencias de lo demoníaco y de lo romántico.

En conclusión, nos vamos a encontrar con una situación de conflicto marcada por un impreciso vanguardismo, un cine de masas, en el que se mezclan géneros distintos y una situación histórica llena de transformaciones.

¹⁶ KLEIN, C., *ob cit.*, pp. 55-57. DIEZ ESPINOSA, J. R., *ob cit.*, pp. 168-196 y 301-323.

¹⁷ PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p.163.

3. Los llamados precedentes.

Antes de estudiar el *film* fundamental que da nombre a lo que históricamente se ha etiquetado como cine expresionista, *El gabinete del Dr. Caligari*, vamos a indagar en un tipo de films que van a anunciar la llegada de la estética expresionista en el cine.

Se trata de un reducido número de ejemplos, y su importancia se centra en el presagio o adelanto de determinados aspectos que nos encontraremos en los films posteriores.

Los relatos de E.T.A Hoffmann, parecen una fuente directa de inspiración por las fantasmagorías del inconsciente y la temática desquiciada del doble. Desde principios del siglo XX estas fantasmagorías románticas estaban cosechando gran éxito tanto en la literatura popular en escritores como de fama como Hans Heinz Ewers o Gustave Meyrinck, entre otros, y de igual manera fue aclimatándose al escenario cinematográfico con películas alemanas de los años diez tales como *El estudiante de Praga*, *el Golem*, *Homunculus*, precedentes del film expresionista caligariano.

- *Der Student von Prag (El estudiante de Praga)*, de Stellan Rye en colaboración con Paul Wegener, y con el narrador fantástico Hanns Heinz Ewers. 1913.
- *Der Golem (El Golem)*, cuya versión original, hoy perdida, es de Henrick Galeen y Paul Wegener en 1913, la versión que conservamos actualmente fue realizada en 1920.
- *Homunculus*, de Otto Rippert 1916.

No son las únicas películas consideradas precedentes expresionistas, aunque sí las más claras, Sánchez-Biosca, nos hablará de dos films más: *Der Andere*, de 1913 y *Das Haus ohne Tür*, de 1914.

El estilo expresionista se ha mostrado en el cine a través de tres elementos configuradores: una interpretación teatral que tiende hacia una exageración mímica; la iluminación con fuerte contraste de claroscuro, debido, bien al bicromatismo de los decorados y vestuario o, bien a la propia iluminación, y la dirección artística que incluye los decorados, el vestuario y el maquillaje¹⁸.

¹⁸ CUÉLLAR, Carlos A, "El Golem: Wegener, el gran olvidado", *Banda aparte*, 1997, pp. 17-24.

3.1. *Der Student von Prag.*

El estudiante de Praga es el film más primitivo de los llamados precedentes. En su estreno, tuvo un gran reconocimiento, debido a que fue considerado el primer film artístico alemán producido en Berlín en 1913.

Paul Wegener, codirector del film, quien venía del mundo de la novela y el teatro¹⁹, pronto tuvo intenciones de que la película se alejase de estos esquemas que le precedían, convirtiendo *Der Student von Prag* en una película excepcional en su tiempo por ser un impacto en la consideración del cine y por diferenciarse de los <<films de autor>> característicos de la época. En su conferencia sobre “*las posibilidades artísticas del cine*”, se dio cuenta de que el cine era la mejor herramienta artística para apoderarse del mundo fantástico de E.T.A. Hoffmann, y, sobre todo, del famoso tema del doble, sombra o reflejo que, adquiere una existencia propia y se vuelve contra su modelo²⁰.

En palabras de Paul Wegener:

“Es necesario, liberarse del teatro y de la novela y crear con los medios del cine, por medio de la imagen. El verdadero poeta de la película debe ser la cámara. Las posibilidades que tiene el espectador de cambiar continuamente de punto de vista, los numerosos efectos que desdobl原因 al actor en la pantalla dividida en dos partes, las sobreimpresiones, en una palabra técnica, la forma, dan al contenido su verdadera significación.”²¹

Con esta película, los alemanes se dan cuenta de que el cine puede convertirse en el médium por excelencia de su angustia romántica y que permite reproducir el clima fantástico de las visiones vagas que se esfuman en la profundidad infinita de la pantalla, espacio irreal que se pierde en el tiempo.

En 1910, el expresionismo había conquistado ya todos los campos artísticos alemanes, aunque el cine aún era un arte despreciado, pero Paul Wegener supo apreciar el poder de expresión que permitía este nuevo arte.

El estudiante de Praga va a mezclar el mito de *Fausto*, el mito del doble o *Doppelgänger*²², para hablarnos de la historia de un estudiante que vende su reflejo a un perverso personaje que lo utilizará para cometer una serie de abusos que achacará al joven

¹⁹ Paul Wegener fue durante años actor de teatro con Max Reinhardt.

²⁰ Tema principal del que trata *El Golem*

²¹ LOTTE H. Eisner, *La pantalla demoníaca*, Editorial Cátedra, Madrid, 1988, p. 42.

²² *Doppelgänger*, es el vocablo alemán que se refiere al doble espectral de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, que significa «doble», y *gänger*, traducida como «andante».

estudiante. Este tema ya había sido tratado en la literatura en ejemplos *El retrato de Dorian Gray*, una novela del escritor irlandés Oscar Wilde, publicada en 1890, en *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, novela de Robert Louis Stevenson publicada en 1886 y en el cuento de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, publicada en 1839²³.

Stellan Rye, el realizador danés, rodará la película en la antigua ciudad de Praga, nos mostrará lugares como las calles estrechas o el puente donde se ve la célebre catedral, escenarios exteriores elegidos por sus posibilidades estéticas, aún podemos ver huellas medievales enigmáticas y tenebrosas, donde el expresionismo hunde sus raíces. Los decorados interiores, obra del decorador Kurt Richter, fueron creados en estudio, a partir de maquetas. La iluminación va a ser trabajada previamente en los bocetos, los que da como resultado una atmósfera hechizante, una habitación de clima angustioso, nostálgico, cargada de misterio, donde domina el claroscuro.

Tanto en *El estudiante de Praga*, como en *Nosferatu*, película de la que hablaremos posteriormente, la acción transcurre en 1838 y, son películas que buscan revivir esa época hoffmanniana. Eisner nos dirá que los personajes de estas películas son vestidos con traje <<Biedermeier>>, que nos recuerda a la época conformista que comienza en Alemania después de la caída de Napoleón y que se prolonga hasta 1848²⁴.

3.2. *Der Golem*

Der Golem, dirigida en su primera versión 1914 por Henrick Galeen y Paul Wegener de nuevo, este film se perdió y lo que queda es la versión de 1920. La primera versión, mezcla acontecimientos contemporáneos como el descubrimiento del Golem en Praga, con la leyenda del rabino Low, que crea hacia 1850, sin embargo, el film que está a nuestro alcance, tan sólo se va a basar en la leyenda.

Esta película se va a basar en la leyenda del Golem, que a su vez está relacionada con un rabino del gueto judío medieval de Praga, llamado Jehuda Low Ben Becadel. La comunidad judía había encontrado en Praga un lugar de encuentro, cuyo máximo exponente era precisamente este rabino.

²³ SAN JUAN, Renato, “Visiones y sinfonías expresionistas”, *El cine como recurso didáctico*, Intef, <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_2/anexo.html> [Consulta: 3 julio 2015].

²⁴ LOTTE H. E., *ob cit.*, p. 83.

La leyenda cuenta que el rabino Low mediante el estudio de las escrituras sagradas, logró descifrar la palabra que Yahvé utilizó para dar el don de la vida. Fabricó entonces un pequeño hombre de arcilla e introdujo en su boca un papel con la palabra escrita, el muñeco de arcilla creció hasta ser un hombre de gran tamaño y la vida animó sus miembros. Sin embargo, no pudo dotar a este hombre de alma, con lo que el resultado fue el de una marioneta animada sin voluntad propia. Se caracterizaba por una extraordinaria fuerza y obedecía en todo al rabino Low. Para controlar al hombre de arcilla, debía retirar de su boca el papel por las noches. Un descuido hizo que la criatura escapase del control del rabino, destrozando el gueto judío²⁵.

Paul Wegener, va a afirmar que con esta película penetró en el campo del cine puro:

*“Todo depende de la imagen, de un cierto flou en donde el mundo fantástico del pasado se reúne con el mundo del presente. Me di cuenta de que la técnica de la fotografía iba a determinar el destino del cine. La luz y la oscuridad juegan en un mismo papel en el cine que el ritmo y la cadencia en la música.”*²⁶

Además, el autor se ha defendido siempre de haber tenido la intención de hacer de su *Golem* un film expresionista.

3.3 Homunculus

Homunculus, película del director Otto Ripert producida en 1916, es otro ejemplo más del gusto alemán por los contrastes violentos del negro y el blanco, expresados idealmente en el cine. Compuesta de episodios, nos muestra de nuevo, el tema del alma torturada, envuelta en una atmosfera de pesadilla.

Homunculus es un producto artificial, que cuando se entera del secreto de su nacimiento, se comporta como el *Golem*. *Homunculus* es un *Golem* en la esfera consciente. Se siente un desamparado y anhela el amor para liberarse de su fatal soledad. Este deseo todopoderoso lo lleva a países lejanos, donde espera que su secreto no se conozca; pero la verdad siempre se conoce y, pese a que haga cualquier cosa por

²⁵ FANOU (2006), “El Golem, o la Leyenda del Hombre Artificial”, *Efímera, pensamientos desechables*, <<http://efimera.co/2006/10/29/el-golem-o-la-leyenda-del-hombre-artificial/>> [Consulta: 27 junio 2015].

²⁶ LOTTE H. E., *ob cit.*, p.41.

conquistar los corazones de la gente, ésta se resiente horrorizada , diciendo: "Es *Homunculus*, el hombre sin alma, el servidor del diablo, un monstruo". Este comportamiento lleva a que el defraudado *Homunculus* desprecie a la humanidad. Al presentar lo que le ocurrirá después, la película predice sorprendentemente a Hitler. Obsesionado por el odio, *Homunculus* se hace dictador de un gran país, y entonces comienza a tomarse inaudita venganza por sus sufrimientos²⁷.

4. Consolidación del expresionismo cinematográfico

Llegamos pues a la película clave de nuestro trabajo. *El gabinete del Dr. Caligari*, es un exponente de los avatares de la vanguardia cinematográfica. Obviando el debate, anteriormente citado acerca del vanguardismo cinematográfico, debemos centrarnos en cómo fue capaz de inscribirse en la vanguardia, cosechando a la vez un enorme éxito entre el público.

4.1. *Das Kabinett des Doktor Caligari*

Hablábamos en apartados anteriores de cómo, durante la república de Weimar, se estaba produciendo un ascenso del mundo de la técnica. Pues bien, *El gabinete del Dr. Caligari*, muestra una ausencia de lo industrial, las masas y la urbe. Esto no impidió su éxito popular, lo que nos cuestionamos es lo que encierra en ella, lo que la hace expresionista y lo que la hace un hito del cine de vanguardia.

Fue estrenada en Berlín el 26 de febrero de 1920 en el lujoso *Marmorhaus* de Berlín. En París la apadrinó Louis Delluc en las páginas de su revista *Cinéma*, apoyado por otros intelectuales franceses como Abel Gance o Vuillermoz, que la difundieron por toda Europa. Incluso fue estrenada en Japón el 13 de mayo de 1920.

Se estrenó en América el 3 de abril de 1921 en el *Capitol Theater* de Nueva York. El programa era algo extravagante. Se abre el telón y aparece una habitación iluminada por el fuego de una chimenea. Después aparece un personaje, el doctor Cranford, donde cuenta la experiencia que había vivido con un joven sonámbulo que era de una pesadilla,

²⁷ SIEGFRIED Kracauer, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1961, pp, 37-38

el doctor Caligari. Después, el telón se cerraba, las luces se apagaban y la escena desembocaba mediante un fundido en la imagen (ésta ya cinematográfica) de dos hombres sentados en el banco de un jardín, mientras, como en la escena teatral, que acabamos de referir, una muchacha en estado de inconsciencia, avanzaba en dirección a la cámara²⁸.

La historia de Caligari cuenta las andanzas de un joven llamado Francis, el cual, se dispone a relatar cómo llegó a verse involucrado en las actividades del Doctor Caligari. El asesinato de su amigo Alan tras una visita a una feria, donde Caligari y su asistente sonámbulo, Cesare, eran la principal atracción, hace que Francis sospeche de Caligari. Posteriormente, Jane, la novia de Francis, es raptada por Cesare, quien, morirá mientras es sometido a una persecución. Cuando Francis descubre una serie de informes sobre un asesino del siglo XVIII llamado Caligari, se encara con el doctor y le lanza sus acusaciones, pero éste hace que se lo lleven aprisionado por una camisa de fuerza. Una vez acabada la narración, Francis regresa al manicomio en el que está internado junto a Cesare y Jane. El Doctor considera que el paciente ha experimentado una mejoría y vaticina que Francis terminará por curarse de la locura que le ha llevado a crear esas fantasías²⁹.

El resumen de argumento es parte esencial de este trabajo pues, es necesario para entender la fuente de inspiración de un relato lleno de dualidades:

- Los personajes: un médico demoníaco, un sonámbulo alienado y un joven tendente a la locura, estos tres son los principales para darle al film el corte psicológico y delirante por el que destaca.
 - Caligari: fanteche de feria a la vez que médico alienista con tendencia a la muerte. Es identificado con un criminal del siglo XVIII de igual nombre y comportamiento. Tras una apariencia serena se esconde un impulsivo doctor.

²⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*. Ediciones Paidós Ibérica, 2004, p. 35.

²⁹ “El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)”, Historia del cine, La claqueta <<http://www.claqueta.es/1929-silente/el-gabinete-del-dr-caligari-das-cabinet-des-dr-caligari.html>> [Consulta: 11 abril 2015].

- Cesare: personaje alienado, sin voluntad, pasa a ser la marioneta de Caligari, ejecutando los crímenes ordenados por él, así como ocurre en el relato del siglo XVIII
 - Francis: encierra una rivalidad amorosa con su amigo Alan, quien muere a manos de Cesare, por órdenes de Caligari. Para que el amor sea posible con Jane³⁰, Alan debía desaparecer del relato.
- La trama: unos crímenes desatados por un impulso destructivo
 - La historia: sostenida por la voz de un narrador paranoico (Francis), que hace que el relato central parezca más una alucinación que un recuerdo.

4.1.1 La creación de *Caligari*

La película fue dirigida por el checo Hans Janowitz y por Carl Mayer, quienes se basaron en una experiencia personal para crear la figura del terrorífico *Caligari*. Tras la Primera Guerra Mundial, Carl Mayer fue sometido a exámenes mentales, lo que provocó que naciese en él una animadversión a los psiquiatras. En el caso de Hans Janowitz, su rechazo hacia la autoridad nace tras servir en la guerra como oficial de infantería, lo que cargaba a sus espaldas la muerte de millones de hombres. Esas experiencias parecían evocarse y complementarse recíprocamente.

Ambos autores se conocieron en Berlín tras la guerra. El conocimiento de las películas de Paul Wegener les reveló una manera de llevar su historia a la pantalla. La historia integraba los elementos traumatizantes sufridos por ambos autores en la guerra, la experiencia acerca de un asesinato a cuyo autor Janowitz creyó identificar y, el conocimiento compartido del espectáculo <<*Hombre o máquina*>>, donde el protagonista, un muchacho joven, parecía hipnotizado.

De esta manera, los amigos visualizaron el argumento original de *Caligari*, cuyo guión escribieron en seis semanas.

³⁰ El personaje de Jane va a estar siempre acompañada de un blanco virginal, que contrasta con la oscuridad de los personajes de su alrededor.

Este cuento de horror era una historia claramente revolucionaria, donde señalaban directamente el absolutismo ejercido por el gobierno alemán en cuanto a la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra.

Caligari va a personificar a esa autoridad ilimitada del gobierno alemán que para satisfacer su ansia de poder viola los valores y derechos humanos. *Cesare*, va a personificar a todos esos hombres comunes que fueron obligados a ejercer el servicio militar, donde se les enseñaba a matar, pasando de ser personas a convertirse en meros instrumentos del poder. De esta manera, se convierte en una víctima más del abuso de ese poder.

El sentido revolucionario quedará marcado en el momento en el que se presenta a Caligari como psiquiatra, en palabras de Hans Janowitz:

“La razón maneja al poder irracional, la autoridad delirante es simbólicamente abolida”.

Éste guión cinematográfico fue aceptado por Erich Pommer³¹, alta autoridad de la Decla-Bioscop. Pommer nombró a Fritz Lang para dirigir Caligari, pero éste al no poder hacerse cargo nombra como sucesor a Robert Wiene.

Robert Wiene cambió radicalmente la trama de la película con la colocación de un prólogo y un epílogo, motivo por el que sus autores protestaron, recibiendo como respuesta la indiferencia. Su guión sólo ocupaba la parte central del film. El cambio de Wiene transforma el argumento político revolucionario en una historia ilusionista narrada por un protagonista trastornado, Francis. Caligari va a pasar a ser una figura dulce y comprensiva con la capacidad de curar al protagonista.

Según nos dice Sánchez-Biosca, la sugerencia de este cambio vino de la mano de Fritz Lang. Robert Wiene acogió con gusto el consejo, aunque no acertó en lo que Lang esperaba. Prólogo y epílogo muestran también formas tortuosas y retorcidas, mientras Lang esperaba un tratamiento realista como dejará plasmado en la siguiente afirmación:

³¹ Erich Pommer, era un promotor nato que manejaba lo cinematográfico y lo comercial con gran éxito. Se especializaba en estimular las energías creadoras de directores e intérpretes. En 1923, la Ufa (Universum Film AG), el estudio cinematográfico alemán más importante durante la República de Weimar y la Segunda Guerra Mundial, lo nombra jefe de toda su producción. Según Lotte H. Eisner, fue Rudolf Meinert quien dio de paso este guión. En SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 111.

“Si yo hubiese dirigido la película, hubiera tratado el prólogo y el epílogo sencillamente de una manera realista, para expresar que ahí se trata de realidad, mientras que la parte principal describe un sueño, la visión de un loco”³².

Este cambio invertía sus intenciones de tal manera que, un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio.

La copia original, fue guardada en una caja, símbolo del enclaustramiento general que invadía a la sociedad alemana de posguerra.

A pesar de convertirse en un film conformista, el argumento revolucionario queda marcado por la fantasía de un loco. De esta manera, Wiene va a sugerirnos que los alemanes reconsideraron su creencia tradicional en la autoridad gracias al replegamiento dentro de sí mismo. Este doble aspecto de la vida alemana es el que va a reflejar la película, donde se acopla una realidad triunfante de la autoridad de Caligari, con una alucinación donde la autoridad es destituida.

4.1.2 La elección de los principios estéticos

Janowitz sugirió a Alfred Kubin³³, pintor e ilustrador, como diseñador de los escenarios para Caligari. Sin embargo, la elección correrá de la mano de Wiene, quien elegirá a tres artistas expresionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, miembros del grupo *Sturm* de Berlín, trataban de promover el expresionismo en todos los campos del arte.

Escribe Warm:

“Nosotros pasamos un día y parte de la noche leyendo ese curioso guión. Nos dimos cuenta de que un tema así necesitaba para los escenarios algo fuera de lo común. Reimann, cuya pintura entonces tenía tendencias expresionistas, sugirió hacer los sets de modo expresionista. Nos pusimos a trabajar inmediatamente esbozando diseños en ese estilo”³⁴.

³² SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, pp. 112-113.

³³ Alfred Leopold Isidor Kubin (1877-1959) fue un precursor de los surrealistas, cuyo estilo llenaba el espacio de fantasmas imponentes. Además de ilustrador, también fue escritor ocasional. Su obra escrita aparece relacionada con E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y Kafka entre otros.

³⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños: (ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1983, p. 309.

El expresionismo era el estilo perfecto para expresar y combinar la negación de las tradiciones burguesas, con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza.

Las formas dentadas y agudas, que recuerdan a modelos góticos, van a llenar las telas y decorados de Caligari, transformando los objetos materiales en ornamentos emocionales. Estos ornamentos, a su vez, se expandían por el espacio dando un aspecto poco convencional, gracias a los efectos luminosos y a la constante negación de las leyes de la perspectiva.

Desde el punto de vista plástico, *El gabinete del doctor Caligari*, está compuesto por escenas plenamente saturadas y herméticas, es decir, composiciones en las que la plástica del espacio aludido coincide de un modo extraño con la plástica del plano, con el espacio físico. Da la sensación de que las formaciones pictóricas excluyen cualquier complemento o prolongación imaginaria del espacio más allá de los límites del encuadre. De aquí extraemos ese hermetismo y clausura figurativa³⁵.

El psiquismo de los personajes nos es mostrado a través de la metáfora de las líneas de fuerzas físicas sobrecargadas de luces que deforman, sombras pintadas, falsas perspectivas y, un vestuario de corte antinaturalista que acompaña a la grotesca interpretación de los actores. Todo esto lo vemos a través de la perspectiva delirante de Francis, el narrador del relato.

Sánchez-Biosca afirma que, la vocación de los planos de Caligari parece excluir cualquier complemento de figuración y, sobre todo, su plenitud viene dada por su poderosa evocación simbólica.

“La película es la sucesión de 36 configuraciones espaciales plenas, densas y saturadas, que coinciden idealmente con 36 espacios evocados y en cuyo interior cualquier otra formulación espacial, o bien no tiene cabida o bien es sentida como una pérdida de intensidad”³⁶.

Con esta afirmación, se explicaría la pobreza del montaje, no tanto por primitivismo, sino más bien por las exigencias del programa plástico. A su vez, esta pobreza en el montaje, se sustituye por una lograda elaboración de la planificación espacial de cada encuadre.

³⁵SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, pp. 39-45.

³⁶SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 115.

La feria de Holstenwall, fue el lugar construido para la ubicación del relato, consiguiendo evocar imágenes de ciudades extrañas: chimeneas oblicuas sobre los techos, que aluden a las visiones de un loco, ventanas con formas de flechas y cometas, arboles formados mediante arabescos, de aspecto amenazante, son algunos de los elementos que logran esa sensación de lugar extraño.

Este espacio se repite en seis ocasiones, claramente marcadas por su considerable duración, es utilizado como punto de inflexión en la narración del relato.

La primera vez que aparece, es el momento en el que Franzis comienza su sueño o delirio. En la segunda, se nos presenta a Caligari. La tercera, que se alargará en duración más que las dos anteriores, nos dará el significado de la aparición de Caligari como ente maligno, el cual aparece en el centro llamando poderosamente nuestra atención. El movimiento circular de dos norias remite al centro del encuadre. Caligari se integra en los decorados con sus gestos retorcidos y su violenta mirada.

Las tres apariciones restantes no van a ser más breves y van a terminar de darle a la feria la significación de un lugar dominado por Caligari. En la cuarta Allan y Franzis entran en la feria, momento en el que Cesare presagia la muerte de Allan. En la quinta, será Jane quien penetre el umbral y choca con la penetrante mirada de Cesare, enamorando al sonámbulo. Por último, Franzis volverá a aquel lugar con la intención de vigilar a Caligari³⁷.

Siegfried Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler*, se explyea en consideraciones alegóricas sobre este lugar:

<<Significativamente, en Caligari la mayoría de las escenas de la feria comienzan con un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de la calesita que no cesa de dar vueltas. El círculo se transforma en un símbolo neto de caos. Mientras que la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino. Olvidado del "yo", uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La falla de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de Caligari. Tanto como deseaban la libertad, eran incapaces de imaginar su circunstancia. Hay algo de bohemia en su concepción: más que verdadera comprensión, parece el producto del idealismo ingenuo. Pero podría decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de posguerra>>³⁸.

³⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, pp. 117-118.

³⁸ SIEGFRIED K., *ob cit.*, pp. 215-216.

La entrada a la feria marca el detonante de la historia. No sólo es un espacio evocado, sino que se trata de un plano autosuficiente que se encarga de expresarlo en toda su dimensión metafórica (Fig. 1).



Fig. 1. Entrada a la feria del Dr. Caligari

La incorporación de los seres humanos y sus movimientos en la textura de estos ambientes tenebrosos era una tarea ardua, para ello, se introdujeron los letreros, como elemento esencial de los decorados.

En cuanto al expresionismo de los actores, sólo va a ser logrado por dos de los protagonistas: *Cesare* (Fig. 2), interpretado por el actor Conrad Veidt y *Caligari* (Fig. 3), interpretado por Werner Krauss. Ambos parecen nacer de la imaginación de un dibujante. Krauss tendrá el aspecto de un mago fantasmagórico y Veidt, cada vez que se desplazaba a lo largo de una pared, parecía formar parte de ésta.



Fig. 2. Cesare en el momento en el que es perseguido tras secuestrar a Jane



Fig. 3. Caligari en el Ministerio, momento en el que se nos presenta como feriante.

El personaje de Caligari va a jugar con un doble papel, cuando se sumerge en una experiencia demoníaca, cambiará su personalidad o, mejor dicho, revelará la oculta.

El lenguaje de Carl Mayer, de frases cortas, inacabadas, con su construcción expresionista de verbos invertidos, es curiosamente acompasado y está articulado por cesuras imprevistas, buscando los contrastes violentos. Mayer, según Kurtz, se esfuerza en minimizar las actitudes cotidianas de sus héroes y en convertirlas, según las leyes expresionistas en <<elementos de composición>>³⁹.

La multitud que acompañará al desarrollo de la película es vestida con ropajes anticuados, contribuyendo a crear un aspecto extraño, irreal y, a su vez, hacía participe al gentío de la vida extraña de las formas abstractas (Fig. 4).



Fig. 4. Caligari presentando su atracción en la feria, Cesare el sonámbulo.

³⁹ LOTTE H. E., *ob cit.*, p. 131.

Las líneas oblicuas van a primar en esta película, como símbolo de la locura, un ejemplo de ello son las chimeneas nombradas con anterioridad, pero las perpendiculares no eran entendidas como la realidad convencional, sino que forman parte de esa visión siniestra de locura (Fig. 5).



Fig. 5. Huida de Cesare con Jane en brazos, desmayada tras su secuestro

La autoridad, tema obsesivo de los autores de *Caligari*, queda remarcada durante el desarrollo de toda la película. Ejemplo de ello son las sillas de altura fuera de lo común, destinadas a los funcionarios municipales. El mobiliario acompaña continuamente a los personajes que ejercen un poder sobre el pueblo. El cuartel de la policía y el manicomio son dotados de escaleras que ascienden hasta la cúpula de poder. Hay un fotograma que muestra perfectamente esta composición jerárquica, donde *Caligari* aparece dominando tres tramos de escalera (Fig. 6)⁴⁰.



Fig. 6. Caligari en el manicomio, de feriante a médico.

⁴⁰ SIEGFRIED, K., *ob cit.*, pp. 220-223

La combinación y la coordinación de decorados, actores, luz y acción en *Caligari* dan como resultado una integración orgánica. El juego la luz en *Caligari* es impresionante. Se percibe perfectamente cómo intentaban bañar toda la escena con una iluminación sobrenatural, caracterizándola como una decoración del alma.

De lo que se trata es de huir de toda realidad reconocible para embarcarse en un viaje en el que el alma es el protagonista: el realismo en la pantalla y la organización absoluta son excluidos. Esta película revela cómo el cine de aquel momento prefería tratar sucesos irreales y desplegados en una esfera fundamentalmente controlable.

El Gabinete del doctor Caligari, es una película que despliega una atmósfera saturada de horror. Esta situación de horror y desesperanza, culmina con el episodio final, en el que se pretende restablecer la vida normal. Las peculiaridades técnicas descubren las del significado.

Es imposible apartar de todo el análisis de la película, la mención de los recursos simbólicos, ya que es una película cuya construcción y desarrollo nace en ello.

5. El <<caligarismo>> en el cine alemán

El Gabinete del Dr. Caligari tuvo un poderoso influjo en el cine alemán, hasta el punto de generar una especie de escuela llamada <<caligarismo>>.

Como ya dijimos anteriormente, las secuelas de *Caligari* se pueden rastrear hasta nuestros días, por lo tanto, vemos la necesidad de acotar las películas a destacar. La elección viene dada tanto porque hemos podido identificar notablemente en las siguientes películas su <<caligarismo>>, como por la ayuda de los libros citados en el marco metodológico.

Las telas pintadas vistas en *Caligari*, van a ser el elemento más imitado en las producciones posteriores.

En la película *Genuine*, otra producción de Robert Wiene, que data de 1920, un año después de *Caligari*, vamos a ver esa vocación de las telas pintadas. A pesar de ello, va a estar realmente lejos de la abstracción metafísica de *Caligari*, ya que sus motivos

abstractos anti naturalistas en ángulos muy marcados, van a contrastar con la materialidad de los cuerpos de los actores y con su interpretación⁴¹ (Fig. 7).



Fig. 7. Genuine y Percy

Del mismo año data la película *Torgus*, dirigida por Hans Kobe. Aquí vamos a ver mezclado vagamente el expresionismo con el *Kammerspielfilm*, que entendemos como Teatro de Cámara, iniciado por Max Reinhardt. Aunque la escenografía no posee una vocación abstracta, van a ser de nuevo en decorados donde veamos en *Torgus* un valor expresionista. Su historia está inspirada en una leyenda islandesa, y su guionista va ser Carl Mayer. La iconografía pesada y los movimientos lentos del personaje, van a impedir que *Torgus* se comporte como un personaje expresionista⁴².

I.N.R.I., película presentada a finales de 1923 de la mano de Robert Wiene, ya no parece tener presenta el tema de lo demoníaco y, por lo único que se acogería a los valores expresionistas de *Caligari*, sería por la pictORIZACIÓN de los escenarios⁴³.

Das Waschfigurenkabinett o, *El hombre de las figuras de cera*, película dirigida por Paul Leni en 1924. Leni va a transformar a un honrado feriante en un personaje ambiguo. El episodio más expresionista de las figuras de cera es sin duda el de Jack el Destripador, donde los ángulos se rompen, las superficies se curvan y las paredes oblicuas ceden. Es el caos de las formas. Entre el decorado flota el fantasma de Werner Krauss (Jack el Destripador). El expresionismo puramente decorativo desemboca en el mismo callejón

⁴¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 121.

⁴² SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 126.

⁴³ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, pp. 127-128.

sin salida que en el que se metía *Genuine*, no ha logrado el mismo efecto de profundidad que Caligari⁴⁴.

Der Golem- wie er in die welt kam, esta segunda versión del *Golem*, es dirigida conjuntamente entre Paul Wegener y Carl Boese, que data de 1920. Esta es la película que se conserva a día de hoy, ya que como dijimos en el apartado de precedentes, el primer Golem de 1913, desapareció.

Nos encontramos ante una película cuya influencia estética parte del expresionismo y del goticismo, La dirección artística de *El Golem* corrió a cargo del equipo formado por los decoradores Rochus Gliese, Hans Poelzig⁴⁵ y Walter Röhrig. Poelzig va a delimitar los elementos dinámicos, estáticos, fantásticos y patéticos de un edificio a su fachada, por ello, sus decorados se alejan tanto de los que veremos en *El Gabinete del Dr. Caligari*. Por lo tanto, vemos cómo el film de Wegener constituye un expresionismo distinto al utilizado por Walter Röhrig, Walter Reimann y Hermann Warm, así lo demuestra la atención prestada a los diurnos exteriores diáfanos y a la sutil geometrización del espacio. El contraste visual del claroscuro, es deudor tanto de la influencia pictórica barroca de autores como Rembrandt, como al teatro de Reinhardt.

En las escenas de interior, los personajes parecen exteriorizar su propia luz, para iluminar el entorno. La escasez de decorados abstractos, compensados por la presencia de arquitecturas estilizadas de corte expresionista, como por ejemplo los arcos apuntados deformes de la estancia del rabino. El expresionismo arquitectónico es utilizado moderadamente en la caracterización del poblado medieval y en la casa del rabino. La silueta recortada de la mansión del rabino o las inclinadas viviendas de la gente del pueblo son ejemplo de un decorado que busca, a través del ambiente y los objetos, la expresión interior de los personajes y los acontecimientos.

El artista dispone de un gran elenco de medios que le permiten representar la complejidad psíquica intensamente a través de los objetos, no sólo deformándolos mediante las condiciones de luz, sino expresando su <<*alma*>>. En palabras del cineasta Marian Marzynski⁴⁶:

⁴⁴ LOTTE H. E., *ob cit.*, p. 91.

⁴⁵ Hans Poelzig contaba con experiencia teatral previa bajo las instrucciones de Max Reinhardt.

⁴⁶ Georg Marzynski (1890-1947). *Méthode des Expressionismus* (1921). LOTTE. H. E., *ob cit.*, p. 30.

“el expresionista tiene como meta representar toda la experiencia psíquica, todas las asociaciones de ideas que el objeto suscita, en su propia imaginación, y las relaciones metafísicas de los objetos entre sí. De esta manera llega a una selección y a una deformación e incluso frecuentemente a representaciones simultáneas.”

Antes de construir el decorado, Hans Poelzig hizo una maqueta, ayudado por Marlene Moeschke⁴⁷, su esposa, quien materializó los dibujos de este en arcilla, con todo detalle. Lo más notable del decorado de Poelzig no es su tridimensionalidad sino el carácter fantástico de sus formas gótico-expresionistas y la riqueza de su inventiva espacial (Fig. 8). Una ciudad de yeso se construyó en el Tempelhofer Feld de Berlín, donde crearon calles estrechas y hastiales inclinados. Aquí se consigue la armonía de todos los elementos; tema, actores y decorado.

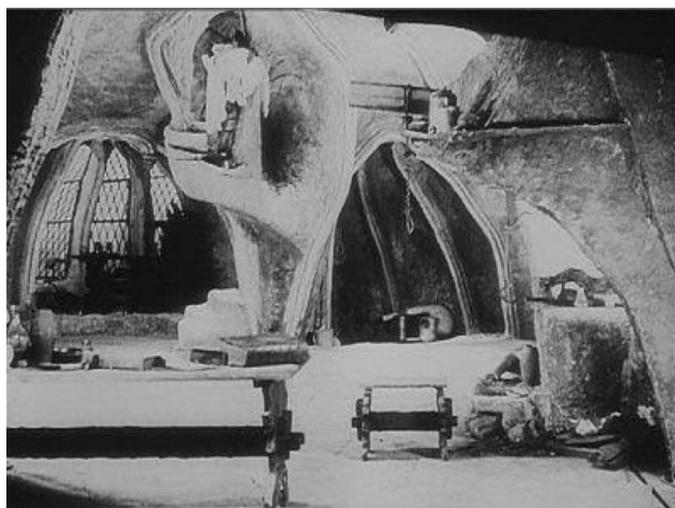


Fig. 8. Arquitectura de Poelzig, vista de interior.

En cuanto al estilo neogótico, surgido en los siglos XVIII-XIX, como reinterpretación romántica del arte y la vida medieval, aparece como estilo y actitud estética en la historia del cine con una doble significación: lo romántico y lo terrorífico. La tipología arquitectónica medieval empleada en los decorados cinematográficos está bastante idealizada, basándose en mayor medida en el neogótico del siglo XIX, o en las aportaciones personales de los diseñadores contratados por la productora, que en su forma original⁴⁸.

⁴⁷ Escultora. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños: (ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Málaga, Universidad de Málaga, 1983, p. 312.

⁴⁸ Cuéllar, CA., *ob cit.*, pp. 17-24.

Llegamos pues a una de las películas más conocidas, sino la que más, de nuestro trabajo. Hablamos pues de *Nosferatu*, dirigida por F.W. Murnau en 1922. Esta película merece un análisis algo más amplio que las anteriores, ya que se va a separar de las películas que imitan las telas pintadas de Caligari, y su expresionismo va a ser el resultado del genial manejo de Murnau sobre el encuadre.

Murnau conocería personalmente a algunas de las figuras del expresionismo más importantes de su época como Alfred Kubin, Franz Marc o Kandinsky. Además, como hemos visto en tantos otros cineastas de ésta época, Murnau trabajó como actor en la compañía de Max Reinhardt.

Una de las aportaciones de Murnau, sin embargo, es la importancia que concede al encuadre: la escena, el decorado, los movimientos de los actores, todo se articula en función de un cuadro “pictórico”, convirtiéndose las escenas en una “pintura en movimiento”. La mayoría de las escenas fácilmente identificables como influidas por la pintura son imágenes descriptivas, panorámicas o planos fijos en los que el movimiento, el tiempo, son eternos.

Al pertenecer cronológicamente a este periodo, se ha caracterizado a *Nosferatu* como *film* expresionista, pero una de las premisas básicas de la película lo aleja de Caligari: su misma concepción de intencionalidad realista. Al contrario de la mayoría de las películas alemanas de esta época, los paisajes y las vistas de la pequeña ciudad o del castillo de *Nosferatu* han sido rodados al aire libre.

Murnau sabía discernir en la naturaleza la posibilidad de bellas imágenes. La naturaleza participa en el drama: por una montaña, el impulso de las olas deja prever el acercamiento del vampiro, la inminencia del destino que va a azotar la ciudad, la gran sombra de lo sobrenatural

En lugar de incrementar el misterio del lugar mediante un claroscuro artificial, Murnau emplea ángulos imprevistos que consiguen darle un aspecto siniestro al castillo del vampiro.

La figura del doctor Caligari o la de Cesare surgían oblicuamente, Murnau crea una atmósfera de horror por los movimientos de los actores hacia la cámara: la horrible forma de andar del vampiro con lentitud exasperante. Murnau ha aprovechado todo el poder visual que emana de una montaña y dirige una serie de planos que dosifican el avance del

vampiro. Esto mismo ocurre en *Caligari*, donde nos muestra al comienzo de la película al doctor demoniaco andando hacia la cámara en actitud amenazadora⁴⁹.

No encontraremos, pues, escenas abiertamente expresionistas, más que en determinados momentos a los que este tratamiento los convierte en imágenes simbólicas.

Estas imágenes se dan en los momentos de mayor tensión. En estos instantes, el decorado y los fondos contribuyen, mediante el tratamiento de la cámara, a deformar las escenas. Y más que al dislocamiento del espacio diagonal, como ocurre en *El Gabinete del Dr. Caligari*, Murnau prefiere eliminar el espacio tras las figuras mediante fondos planos y de tonalidades muy contrastadas. Un ejemplo de ello es la célebre escena del vampiro subiendo por la escalera para poseer a Ellen, la sombra es la amenaza inmaterial. Las figuras son cortadas por fuertes contrastes umbríos, crean áreas planas sobre las que los personajes se recortan de manera, ciertamente irreal, no existiendo ningún punto de distracción, al estilo del pintor Munch (Fig. 12).



Fig. 12. Sombra de Nosferatu, subiendo la escalera para poseer a Ellen.

Albin Grau fue, por encima de Murnau, el responsable y creador de la estética de la película, que es una de las cosas por las que este filme ha pasado a la historia. La mayor parte de la estética “expresionista” que observamos en el film, y la mayor parte de las escenas concernientes al vampiro en interiores fueron planeadas por él (ricas en deformaciones, claroscuros, etc.)

⁴⁹ LOTTE H. E., *ob cit.*, pp. 74-77.

El expresionismo aplicado a Murnau se manifiesta solo en escenas muy concretas, con lo que puede no ser del todo coherente buscar la influencia visual para *Nosferatu* únicamente en este movimiento.

Murnau también se traslada pues, a la naturaleza para rodar, y la retrata de una manera particular: cómo la ve el Romanticismo alemán. Encontraremos así la huella de un movimiento que también se caracterizó (como el expresionismo) por elegir la subjetividad como medio para transmitir las emociones del artista. Influencia de la pintura de Caspar David Friedrich⁵⁰.

En una película de Murnau todo plano tiene su función precisa, concebido para su participación en la acción. Tuvo un amor innato por el paisaje y le horrorizo el empleo de artificios.

Vamos a tratar ahora tres películas del director Fritz Lang: *Der Müde Tod* o *Las tres luces* (1921), *Dr. Mabuse der spieler* o *Dr. Mabuse el jugador* (1922) y, *Metrópolis* (1926).

Der Müde Tod o *Las tres luces*, aquí los decorados de Robert Herlth, Walter Röhrig y Hermann Warm, hacen vibrar el claroscuro, ese es el primer elemento expresionista que debemos destacar. Volvemos a ver el desdoblamiento demoníaco del que ya hablábamos en los precedentes. La Muerte es a su vez, un simple viajero. Como nos indica Eisner:

“En el mundo ambiguo del cine alemán nadie está seguro de su identidad, y además puede perderla en el camino.”

Parece que para Alemania el lado demoníaco del individuo conlleva siempre un contrapunto burgués. Ya lo veíamos en *Homunculus*, dictador disfrazado de obrero, subleva a los pobres contra su propia dictadura y lo veremos también en *Caligari*, eminente médico jefe y charlatán de feria. *Nosferatu* (1922) Murnau, amo de un castillo y vampiro⁵¹.

⁵⁰ RUBIO GÓMEZ, Salvador, “Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas.”, *Anales de la Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, pp. 297-325.

⁵¹ LOTTE H. E., *ob cit.*, p. 82.

Dr. Mabuse der spieler o *Dr. Mabuse el jugador*, película dirigida por Fritz Lang en 1922. En esta película, la hipnosis juega un papel importante. Lang introduce aquí ya algunos trazos psicológicos. El doctor Mabuse es presa de una depresión nerviosa (Fig. 9), a partir del momento en el que falla su golpe; se embriaga cuando cree triunfar. En resumen, un ser humano, no un monstruo. Está sometido a cambios de humor bruscos, le consume el deseo de dominar por el dinero (en el *doctor Caligari*, personaje estilizado, ese ansia de poder era siempre abstracto).



Fig. 9. El Dr. Mabuse, centrado por la cámara para mostrar su carácter.

Al igual que en *Las tres luces*, los decorados crean aquí la atmosfera, hacen vibrar el claroscuro. Y cuando *Mabuse* disfrazado de obrero alienta a la multitud para que ataque al convoy de la policía, Lang recuerda una secuencia semejante de *Homunculus*⁵².

En *Metrópolis* (1926), el *film* parece oscilar entre la fascinación por la mecánica futurista y el miedo y odio que los expresionistas sentían hacia los aparatos industriales, ya que es fruto de su tiempo histórico, que la sitúa entre la cultura tradicional romántica burguesa alemana y la naciente ideología modernista y futurista, fruto de una nueva fase de la revolución industrial.

La película acumula temas y escenarios expresionistas, mezclados con otros futuristas y hasta románticos y surrealistas. En materia arquitectónica, destacan las intervenciones de los expresionistas Bruno Taut, Hans Poelzig, que jugaba con la iluminación y el

⁵² LOTTE H. E., *ob cit.*, pp. 159-165.

espacio y Gropius, nexo entre la arquitectura fantástica del expresionismo y el racionalismo riguroso (Fig. 10)⁵³.



Fig. 10. Arquitectura futurista de Metrópolis.

En cuanto a los personajes, destaca la actuación de, Klein-Rogge (Fig. 11), que hace de inventor brujo, donde veremos aún esos movimientos entrecortados y esa gesticulación de marioneta. Igualmente los obreros sublevados muestran rostros deformados por gestos salvajes, con la boca abierta privada de expresión natural.



Fig. 11. Klein-Rogge y su invento.

Podemos ver en el arte de Lang, las estridentes armonías de luces y sombras que componen un juego de contrastes y contrapuntos, pero sería un error considerar sus primeras películas como esencialmente expresionistas. Su intenso sentido de la plástica y

⁵³ GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros, “Metrópolis, la imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang”, *Revista Latente*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de la Laguna, 2006, pp. 41-52.

su don en manejar las iluminaciones para destacar las líneas arquitectónicas serán las únicas contribuciones de Lang a la evolución expresionista⁵⁴.

De 1926 va a datar la nueva adaptación de *El estudiante de Praga*, película de la que ya hablamos en los precedentes. Esta nueva versión va a estar perfectamente adaptada a la anterior, con lo que sus nuevas aportaciones son mínimas.

6. Conclusiones

Tras habernos empapado de cultura alemana con todas estas lecturas que he venido citando, pasaré sin más dilación a concluir este trabajo, con las aportaciones personales influidas por estos autores y por la visión de las películas, tarea más gustosa y emocionante del trabajo.

Hemos visto la situación controvertida en la que se encontraba el pueblo alemán. Tras salir de la primera Gran Guerra, comenzó una guerra civil donde las ilusiones se van desgastando poco a poco a medida que la miseria crecía.

Existía un gran abismo entre el sistema político establecido en Weimar y los intereses de la sociedad alemana de posguerra. El resultado sería la desaparición del sistema “weimariano” por falta del apoyo popular que acabará buscando soluciones antidemocráticas, lo que llevará al ascenso de los nazis al poder.

Uno de los discursos más difundidos que justificó el fracaso de la República de Weimar, afirma que este sistema fracasó en la medida en la que supuso una ruptura en el desarrollo histórico alemán, por la introducción de valores ajenos al Reich, de corte occidental, los cuales resultaban a su vez ajenos a la tradición nacional. Siendo la democracia parlamentaria un sistema impuesto contra la voluntad popular, fue inevitable la predicción de su caída a corto plazo.

A esto se suma el sentimiento de traición que invadía a las clases trabajadoras, con respecto a sus representantes republicanos. Sumidos en la pobreza y la desconfianza, renegaron del poder democrático, depositando su confianza en un régimen antidemocrático que defendiese sus intereses con mayores garantías.

⁵⁴ LOTTE H. E., *ob cit.*, pp. 65-69.

La ideología de Weimar no resiste al paso del tiempo, padeció un notable desgaste de su apoyo social y fue incapaz de inspirar nueva fuerza a las instituciones representativas. La sociedad alemana no confirmó el proyecto de democracia parlamentaria concebido por la coalición de Weimar. Las sucesivas consultas electorales de 1920, 1924 y 1928 reflejaron la pérdida del electorado y la incapacidad para recuperar las posiciones perdidas⁵⁵. De 1924 a 1929, se vivió en Alemania un periodo de estabilidad que terminará en 1929, cuando estalla el crack en Estados Unidos y piden a Alemania el dinero prestado.

No es de extrañar, que ante esta situación el cine vanguardista entrase en su periodo de triunfo y especialmente vinculado a la corriente expresionista, ya que ésta deformaba la realidad, con visiones angustiosas y hundía sus raíces en el espíritu alemán. El pueblo se sintió reflejado con las visiones de estas películas, lo cual explica el éxito vivido por la industria cinematográfica en estos años.

Recordamos el expresionismo de estos años como un movimiento artístico que buscaba, mediante la subjetividad, dar una salida sincera a los sentimientos del autor, más que lograr representaciones realistas u objetivas. Todavía dentro de la figuración, se busca en estas obras la implicación emocional tanto del autor como del espectador. Los medios para ellos se basan en la deformación, exageración y distorsión de las formas: tanto del espacio, como de los colores o las morfologías. Con ello, la realidad representada se torna terrible, onírica.

El periodo heroico de la vanguardia cinematográfica fue, sin embargo, muy breve. Si la inmediata posguerra es el escenario de su inicio y *El gabinete del doctor Caligari* constituye un hito en el reconocimiento de su estatuto por parte de la industria y el público, la imposición de la tecnología del sonoro a finales de la década plantea problemas que la vanguardia no fue capaz de superar. Una razón que será más poderosa para la determinación de este punto muerto de la vanguardia va a ser la conflictividad social de los años treinta, el ascenso de los totalitarismos y la rápida politización de intelectuales y artistas que marcan un abandono progresivo e inexorable, de los experimentos hacia las formas de un realismo, quizá no menos experimental, pero si más directo⁵⁶.

⁵⁵ DIEZ ESPINOSA, José Ramón, "La democracia parlamentaria en la época de Weimar: entre el mito y la realidad", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 287-312.

⁵⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 32.

Centrémonos pues en lo que el expresionismo cinematográfico nos ha hecho reflexionar, en cómo hemos entendido su éxito, que aunque corto, va a sorprender por su calado.

Es imposible no sacar el nombre de Max Reinhardt, del que hemos venido hablando a lo largo de todo el trabajo pues, los vínculos que unen el teatro de Max Reinhardt y el cine alemán son evidentes desde 1913; los principales ejecutores y actores de estas películas (Wegener, Poelzig, Murnau, Conrad Veidt, Krauss, Jannings...), provienen de la compañía de Max Reinhardt. Cuando el cine se convirtió en un arte, se aprovecharon los descubrimientos de Reinhardt acerca del claroscuro y el efecto de las bandas de luz sobre un interior oscuro⁵⁷.

Hemos visto como la estilización de la arquitectura en los filmes expresionistas, generalmente iba acompañada de una estilización correspondiente en los vestuarios y las técnicas de actuación, aunque no siempre se ha logrado con la misma intensidad. Vestuario, maquillaje e interpretación, formaban parte del decorado. El éxito estético dependía de una congruencia absoluta entre todos estos elementos.

A todo esto se le debe añadir la dimensión metafórica, la cual es el objetivo final a representar y utiliza estos elementos para ser comprendida por el público.

Evitando cualquier forma de realismo, los artistas cinematográficos expresionistas creaban todo el universo de los films en el estudio⁵⁸.

El estudio del *film* de Wiener, *El Gabinete de Caligari*, nos ha permitido observar cómo todos los elementos que se le exigen a una película expresionista se cumplen aquí con total coherencia. Los únicos elementos que desentonan son algunos aspectos del mobiliario que son representados de manera realista y la interpretación de los actores que no central el relato. Aun así, va a ser lograda la coherencia a un nivel general y la metáfora va a triunfar por encima de todos ellos.

El gabinete del doctor Caligari fue una producción alemana que había logrado vencer el bloqueo de películas germanas provocado por la gran guerra. A pesar del éxito inmediato, es difícil evaluar como reacciono el público norteamericano ante una película tan delirante y, en todo caso, diferente a sus hábitos narrativos. Sin embargo, no hay duda

⁵⁷ LOTTE H. E., *ob cit.*, p. 97.

⁵⁸ PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 167.

de que *Caligari* fue acogido con todos los honores y con una buena planificación comercial en la distribución y la exhibición cinematográfica. En Europa su éxito no fue menor⁵⁹.

Caligari, tanto la película como el personaje, fue enormemente popular e irradió en espacios extra cinematográficos: a principios de 1923, el cabaret de Folies-Bergère, un famoso cabaret de París, que tuvo su mayor esplendor desde los años 1890 a los 1930, puso en escena una revista titulada *En pleine folie*, en la que el doctor Caligari aparecía convertido en un criminal al estilo del *doctor Mabuse*. En el otoño de 1925; el Grand Guignol presentaba una versión dramática de *Le cabinet du doctor Caligari*; adaptada por André de Lorde y Henri Bauche bajo la dirección de Camille Choisy.

Como hemos visto, la influencia de Caligari hizo también escuela en el mismo cine, desatando en los años siguientes una moda fantástica que pronto fue marca de fábrica de un espíritu nacional alemán y que no se dio por concluida hasta que *Metrópolis* inscribió los motivos fantástico-delirantes en un diseño futurista. Hemos visto cómo un buen puñado de películas siguió la moda caligariana, ya fuera total o parcialmente, con la originalidad creativa o de forma parásita, por motivos temáticos o plásticos (uso de telas pintadas). Algunas de ellas surgieron incluso ese mismo año de 1920⁶⁰.

Ponemos en palabras del gran Orson Welles, la explicación del gran éxito y la grandeza del cine de estos momentos y, el surgimiento de una escuela de artistas que eligieron el expresionismo como medio para volcar su visión de ver el clima del que se rodearon en aquellos años tan complicados para el pueblo alemán, provocado por la incompetencia de sus representantes. Finalmente, siempre es el pueblo el que sufre las decisiones de aquellos que son elegidos para controlar sus vidas, los cuales, nunca habrían sufrido de manera tan directa el resultado de sus disputas. Se trata del personaje de Harry Lime en la película *El tercer hombre*, producida en 1949.

"Recuerda lo que dijo no sé quién: en Italia, en treinta años de dominación de los Borgia, hubo guerras matanzas, asesinatos... Pero también Miguel Ángel, Leonardo y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron quinientos años de amor, democracia y paz. ¿Y cuál fue el resultado? ¡El reloj de cuco!"

⁵⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 35.

⁶⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *ob cit.*, p. 36.

7. Bibliografía

- CUÉLLAR, Carlos A. *El Golem: Wegener, el gran olvidado*. Banda aparte, 1997, pp. 17-24.
- DIEZ ESPINOSA, José Ramón, “La democracia parlamentaria en la época de Weimar: entre el mito y la realidad”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp, 287-312.
- DIEZ ESPINOSA, José Ramón. *Sociedad y cultura en la República de Weimar: el fracaso de una ilusión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.
- ELGER, Dietmar. *Expresionismo: una revolución artística alemana*. Köln, Benedikt Taschen, 1998.
- FERRO, Marc. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza, 1998.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros, “Metrópolis, la imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang”, *Revista Latente*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de la Laguna, 2006, pp, 41-52.
- HAFFNER, Sebastián. *La revolución alemana*. Barcelona: Inèdita editores, D.L. 2005.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 2011.
- KLEIN, Claude. *De los espartaquistas al nazismo: La república de Weimar*. Madrid: Sarpe, 1985.
- KÜHNEL, Reinhard. *La República de Weimar: establecimiento, estructuras y destrucción de una democracia*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1991.
- LOTTE H. Eisner. *La pantalla demoníaca*. Editorial Cátedra. Madrid 1988.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora M^a. *El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer*. Imafronte, ISSN 0213-392X, N°. 19-20, 2007-2008, pp. 285-304.
- PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños: (ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Málaga, Universidad de Málaga, 1983.

- RUBIO GÓMEZ, Salvador, “Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas.”, *Anales de la Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, pp, 297-325.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*. Ediciones Paidós Ibérica. 2004.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990.
- TENORIO GNECCO, César. *Arquitectura expresionista*.
- VILAR, Loreto M. “La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en Das Wort, Moscú, 1937/38”, *Revista de Filología Alemana*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2011, pp, 189-205.

Bibliografía electrónica:

- Anónimo, “*El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*”, *Historia del cine, La claqueta* <<http://www.claqueta.es/1929-silente/el-gabinete-del-dr-caligari-das-cabinet-des-dr-caligari.html>> [Consulta: 11 abril 2015].
- CAÑO, Pablo, *Psicología Gestalt*, <http://www.psicoterapiagestalt.net/psicologia_gestalt.html> [Consulta: 13 julio 2015].
- FANOU (2006), “*El Golem, o la Leyenda del Hombre Artificial*”, *Efímera, pensamientos desechables*, <<http://efimera.co/2006/10/29/el-golem-o-la-leyenda-del-hombre-artificial/>> [Consulta: 27 junio 2015].
- RUIZA, Miguel, FERNÁNDEZ, Tomás, TAMARO, Elena, DURÁN, Marcel, György Lukács, *Biografía y vidas, La enciclopedia biográfica en línea*, <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lukacs.htm>> [Consulta: 15 julio 2015].
- SAN JUAN, Renato, “*Visiones y sinfonías expresionistas*”, *El cine como recurso didáctico, Intef*, <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_2/anexo.html> [Consulta: 3 julio 2015].

8. Filmográfica de las obras mencionadas

1913. DER STUDENT VON PRAG (*El estudiante de Praga*).

Realización: Stellan Rye.

Decorados: Robert A. Dietrich y K. Richter.

Cámara: Guido Seeber.

Intérpretes: Paul Wegener, J. Gottow, Grete Berger, Lyda Salmonova,

Lothar Körner.

1914. DER GOLEM (*El Golem*).

Realización: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Henrick Galeen, Carl Ebert.

Decorados: R. A. Dietrich y Rochus Gliese.

Cámara: Guido Seeber.

Intérpretes: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Henrick Galeen, Carl Ebert.

1916. HOMUNCULUS.

Realización: Otto Rippert.

Cámara: Guido Seeber.

Intérpretes: Olaf Foenss, Maria Carmi, Theodor Loos, Gustav Kühne.

1919. DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (*El Gabinete del Dr. Caligari*).

Realización: Robert Wiene.

Decorados: Walter Röhrig, Walter Reimann y Hermann Warm.

Guión: Carl Mayer y Hans Janowitz.

Cámara: Willy Hameister.

Vestuario: Walter Reimann.

Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher,

H. H von Twardowaki.

1920. GENUINE.

Realización: Robert Wiene.

Guión: Carl Mayer.

Decorados: César Klein.

Cámara: Willy Hameister.

Intérpretes: Fern Andra, Harald Paulsen, Ernst Gronau, John Gottowt,

H. H. von Twardowski.

1920. DER GOLEM- WIE ER IN DIE WELT KAM

Realización: Paul Wegener y Carl Boese.

Decorados: Hans Poelzig.

Cámara: Karl Freund.

Vestuario: Rochus Gliese.

Intérpretes: Paul Wegener, Albert Steinrück, Ernst Deutsch, Lyda Salmonova,
Lothar Müthel, Otto Gebühr, Greta Schröder.

1920. TORGUS.

Realización: Hans Kobe.

Guión: Carl Mayer.

Decorados: Robert Neppach.

Cámara: Karl Freund.

Intérpretes: Eugen Klöpfer, Maria Leyko, A. Sandrock.

1921. DER MÜDE TOD (*Las tres luces*).

Realización: Fritz Lang.

Guión: Fritz Lang y Thea von Harbou.

Decorados: Robert Herlth, Walter Röhrig y Hermann Warm.

Cámara: Fritz Arno Wagner y Erich Nietzsche.

Intérpretes: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen, Rudolf Klein-Rogge.

1922. NOSFERATU (*Nosferatu el vampiro*).

Realización: F. W. Murnau.

Guión: Henrick Galeen.

Decorados y vestuario: Albin Grau.

Cámara: Fritz Arno Wagner.

Intérpretes: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach,
Greta Schroeder.

1922. DR. MABUSE DER SPIELER (*Dr. Mabuse el jugador*).

Realización: Fritz Lang

Guión: Fritz Lang y Thea von Harbou.

Decorados: Otto Hunte y Stahl-Urach.

Cámara: Carl Hoffmann.

Intérpretes: Rudolf Klein-Rogge, Paul Richter, Alfred Abel, Bernhard Goetzke,
Schlettowm Georg John, Aud Egede-Nissen, Gertrud Welcker, Lil Dagover.

1923. I.N.R.I.

Realización: Robert Wiene.

Decorados: Ernoe Metzner.

Cámara: Axel Graatjör y Reimar Kuntzer.

Intérpretes: Werner Krauss, Grigori Chmaram, Asta Nielsen, Henny Porten.

1924. DAS WACHSFIGURENKABINETT (*El hombre de las figuras de cera*).

Realización: Paul Leni.

Guión: Henrick Galeen.

Decorados: Paul Leni y Ernst Stern.

Vestuario: Ernst Stern.

Cámara: Helmar Lerski.

Intérpretes: Emil Janning, Conrad Veidt, Werner Krauss, Wilhem Dieterle,

Olga von Balaieff, John Gottowt.

1926. METRÓPOLIS.

Realización: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou.

Decorados: Otto Hunte, Kettelhut, Vollbrecht.

Escultura: Schulze-Mittendorf.

Cámara: Karl Freund, Günther Rittau.

Música: Gottfried Huppertz.

Intérpretes: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge,
Heinrich George, Fritz Rasp, Theodor Loos.

1926. DER STUDENT VON PRAG (El estudiante de Praga). (II).

Realización: Henrick Galeen.

Decorados: Hermann Warm.

Cámara: Günter Krampf.

Intérpretes: Conrad Veidt, Agner Esterhazy, Eliza La Porta, Werner Krauss.