

Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán

Sumario

1. Revisión de conceptos y apreciaciones sobre el expresionismo alemán
2. El caligarismo como paradigma de la nueva estética
 - 2.1. El punto de vista y la crisis de la verdad
 - 2.2. Distorsiones de lo real en el plano de la representación visual
 - 2.3. Figuras y temas: enajenados, demoníacos y sobrehumanos
3. La pervivencia de la estética expresionista
4. Filmografía básica del expresionismo
5. Referencias

José Luis Sánchez Noriega

Universidad Complutense de Madrid

El cine expresionista de la Alemania de Weimar es una estética con una fuerte personalidad y ha proporcionado una herencia decisiva en la historia del cine, singularmente, en la configuración del género fantástico. Esa estética no se limita a innovaciones plásticas en fotografía o decorados, sino que abunda en la dialéctica realidad/ficción con relatos de doble nivel que exploran en la condición humana, sus miedos y sus fantasmas mediante figuras sobrehumanas de fuerte semántica mitológica. El cine negro norteamericano o la ciencia ficción contemporánea se revelan deudoras del expresionismo alemán.

1. Revisión de conceptos y apreciaciones sobre el expresionismo alemán

El estudio de ese segmento del cine mudo alemán que se conoce como 'expresionismo' presenta, de entrada, no pocas confusiones, pero, sobre todo, una oportunidad de replantearnos cuestiones de mayor enjundia para la teoría y la historia del cine. Porque lo que hay que constatar, antes de cualquier reflexión, es que nos encontramos ante la primera categorización en la historia del cine de una estética, movimiento, escuela o comoquiera llamarse a un grupo de películas con rasgos comunes suficientemente significativos como para que configuren una identidad y suficientemente relevantes en su dimensión creativa como para apreciar su aportación estética. Más aún, junto al neorrealismo desarrollado en la posguerra italiana, el expresionismo alemán es el movimiento con mayor fuerza para constituirse en referencia gracias a la singularidad de su estilo y a las decisivas aportaciones realizadas en las estrategias narrativas, en la composición de la imagen o en el plano de la enunciación, de manera que preguntarse por el expresionismo también supone indagar en la forma de conocimiento o de estudio de la Estética y la Historia del Cine, y las categorías precisas para ello.

Las confusiones y dificultades provienen básicamente de la alineación de ciertas películas alemanas con el expresionismo pictórico, de otras artes y de los ensayos de Siegfried Kracauer y Lotte Eisner sobre el cine pre-hitleriano, que son leídos —sin que estos autores afirmen tal cosa— como si el expresionismo se identificara con ese cine deudor de las artes plásticas, del que se subraya su condición de síntoma del subconsciente colectivo que nutrió el nazismo. Respecto a lo primero, se tiende a englobar bajo el paraguas nominalista de expresionismo prácticas pictóricas, literarias, teatrales, arquitectónicas, musicales o cinematográficas de naturaleza, herramientas y modos muy diversos. Herwald Walden, fundador de la revista y la galería *Sturm*, rechaza que se trate de un estilo o un movimiento, todo lo más una visión del mundo (*Weltanschauung*).

De ordinario, se parte del expresionismo en las artes plásticas —con las inevitables referencias a Die Brücke (1905) y Der Blaue Reiter (1911) como grupos fundantes— para ver la expansión de sus rupturas formales, su voluntad de subjetivismo, la valoración de las emociones y sentimientos, el decidido antinaturalismo, el talante antiburgués y antihedonista, los temas de la muerte, la guerra y el apocalipsis, etcétera. Así como en el teatro de Georg Kaiser o Ernst Toller, la narrativa de Alfred Döblin y las novelas por entregas, o autores de la literatura nacional alemana —Goethe, Hauptmann, Theodor Storm—, la renuncia a la tonalidad de la música de Arnold Schönberg, la arquitectura... y el cine con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919), obra fundadora y paradigmática del expresionismo (cinematográfico) alemán. Un título que, como pondera Mark Cousins (2005: 96) con una retórica pertinente para los estudiantes, a quienes parece dirigirse: «es anterior a la primera película de Charles Chaplin, anterior al mundo de Mickey Mouse, anterior al descubrimiento de la tumba de Tutankhamón, anterior a la muerte de Lenin o a la ascensión al trono del emperador japonés Hiro Hito».

La heterogeneidad de las aportaciones e influencia queda bien expuesta en la opinión de Paula Félix-Didier —por buscar testimonios ajenos que otorguen consenso a estas reflexiones— cuando afirma que:

El llamado cine expresionista se muestra como representativo del estado de ánimo del pueblo alemán tras la derrota de la guerra. Recientemente incorporado a las artes, el cinematógrafo aparece como un medio ideal para reflejar la deformación expresionista. [...] Deudor de la novela gótica y de los cuentos de terror de la literatura romántica, propone sustituir deliberadamente la realidad por la visión de un sujeto. Los efectos escenográficos y de iluminación confieren a los objetos inanimados una dimensión humana trágica y el color —factor clave de la estética plástica expresionista— se sustituye con el claroscuro, los planos diagonales y los decorados irreales. Hubo que buscar una estética propia, capaz de transmitir las mismas sensaciones inquietantes que los artistas plásticos lograban a través del color. El cine adoptó las teorías de la deformación de

la realidad propugnadas desde principios de siglo por los pintores reunidos en Die Brücke, pero no es tanto en los aspectos formales que debe buscarse la adscripción del cine al movimiento expresionista como en los contenidos.

(Félix-Didier, 1994)

Son los aspectos puramente visuales de ese film fundacional los que se tienen en cuenta a la hora de definir esta estética. La vinculación inmediata con el expresionismo pictórico es evidente cuando se define *el Caligari* como «una pintura o una xilografía expresionista en movimiento» (Bordwell y Thompson, 1995: 461) o, como prefiere decir Jens Thiele, «un ambicioso intento de llevar finalmente a la tan desprestigiada película de ficción hacia las inmediaciones de las artes plásticas y del teatro» (en Faulstich y Korte, 1997: 397). No obstante, este mismo autor (ib.: 399) rechaza una vinculación directa entre el expresionismo —«como estilo de la modernidad artística, según apareció en Alemania a partir de 1905-1906» (Brücke, Blaue Reiter, Sturm)— y *el Caligari*, cuyo valor en la estética y la historia del cine va mucho más allá de su, acaso, condición de epílogo del movimiento expresionista. Del mismo modo, Sánchez-Biosca (2004: 54) niega la conexión directa con este y postula que el hecho de que la deformación visionaria del film se explique por el delirio de un personaje refuerza la distancia respecto a la sensibilidad expresionista, como se indica más adelante.

En la dimensión visual —que parece ser el rasgo más llamativo del expresionismo cinematográfico, aunque, a nuestro juicio, no sea el decisivo para valorar su aportación estética— parece más pertinente relacionar el caligarismo con el expresionismo teatral que, en un momento determinado, logra Max Reinhardt por la vía de ir más allá del naturalismo, al menos, en cuanto este teatro alcanza un estilo que ensambla de forma coherente los decorados, la iluminación, la perspectiva del espacio creado, el vestuario y hasta la interpretación de los actores para dar lugar a un estilo visual dotado de personalidad y radicalmente nuevo (Mitry, 1989: 262-267). En la misma línea, pero ampliando la vinculación al teatro y la arquitectura, Quaresima (2003) entiende que el cine alemán de los años veinte es terreno abonado donde confluyen diversas artes que aportan a

ese medio la deformación escenográfica, el uso de perspectivas distorsionadas y la tendencia a atribuir cualidades animadas a seres inanimados.

También David Robinson (en De Felury y Mannoni, 2006: 31-39), que mete el dedo en la llaga al plantearse si la película es una contribución esencial al arte expresionista de la posguerra o si no se trata más que de un «pastiche oportunista», valora como decisiva la inspiración no en las raíces estéticas y filosóficas fundamentales de las artes plásticas expresionistas, sino en el teatro, como se deduce de una comparación entre los dibujos y fotos de las obras representadas en ese momento, y los fotogramas de *Caligari*. En todo caso, no se ha demostrado una relación de los decoradores Warm, Reimann y Röhrig con los artistas expresionistas ni su participación en exposiciones o publicaciones de este signo. La influencia de las artes plásticas en el cine expresionista es solo uno de los componentes de este cine, que también se nutre de temas de la literatura romántica y de otras indagaciones de las vanguardias contemporáneas. De Fleury y Mannoni (2006: 11) hablan de que el cine mudo alemán es una mezcla de expresionismo, romanticismo negro, claroscuro a lo Max Reinhardt o metafísica.

Respecto a la segunda dimensión, los ensayos de Siegfried Kracauer (*De Caligari a Hitler*, 1947) y Lotte Eisner (*La pantalla demoníaca*, 1955) son pioneros en el estudio de un cine nacional y en su ubicación dentro de los procesos históricos; han ejercido una enorme influencia en la historiografía de las mentalidades potenciadas o alimentadas por los medios de masas. Es importante subrayar el hecho de que no tratan de explicar el expresionismo como estética cinematográfica ni tampoco identifican ese movimiento con el cine alemán entre 1919 y mediados de los años treinta; por el contrario, su pretensión radica en descubrir en las películas de entreguerras el subconsciente colectivo que contribuye al ascenso del nazismo o «lo demoníaco» del alma alemana (Eisner) emergente con el trauma de la derrota de la guerra y el fracaso de la revolución de 1918.

Estos trabajos han sido muy cuestionados; así, uno de los mayores especialistas en la historia del cine alemán plantea la necesidad de revisar el carácter nacional de ese cine (Elsaesser, 2009: 34). Con todo, las ideas básicas siguen en circulación y nutren análisis como el de Román Gubern (1997: 140) cuando afirma que:

Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros poblaron la pantalla alemana en una procesión de pesadillas que se ha interpretado como un involuntario reflejo moral del angustioso desequilibrio social y político que agitó la república de Weimar y acabó arrojando al país a los brazos del nacionalsocialismo;

o estudios como los del citado Jens Thiele, para quien:

En su trato receloso con la normalidad y la locura, la película [Caligari] refleja —de manera inconsciente— la incertidumbre psíquica y los sentimientos de inferioridad de la población alemana durante la posguerra, ocasionados por la derrota en la contienda militar y por el miedo a una crisis económica.

(Ibídem)

En una línea similar, Roland Schneider (1990: 52) establece que «Pictórico y decorativo, poco inspirado en la literatura, el expresionismo cinematográfico constituía, en el espíritu de Hölderlin, el grito adolescente de una sociedad liberada». En cualquiera de los casos, la mayoría de los autores hace hincapié en el hecho de que los aspectos plásticos de los films expresionistas no se agotan en sí mismos ni obedecen a un cultivo de la estética puramente visual, sino que, en realidad, han de ser comprendidos como reflejo de los mundos interiores de los personajes —estados anímicos, procesos psicológicos y hasta enfermedades mentales— y, en definitiva, de una sociedad sumida en la amenaza o algún grado de neurosis colectiva.



Asimismo, se ha interpretado el expresionismo desde la construcción del cine fantástico como género cinematográfico, dado que surge precisamente en un momento en que se comienzan a diseñar los géneros como recursos de la industria, al tiempo que se perfilan fórmulas expresivas. Pero la resistencia a considerar esta estética como un género —incluso

otorgándole los honores de fundador— está justificada, pues la noción de género resulta muy estrecha y sesgada para la complejidad y novedad del expresionismo. A diferencia de Hollywood, donde el cine fantástico y de terror se basa en el efectismo, en sumergir al espectador en el mundo virtual propuesto y hacer que participe emocionalmente, el expresionismo alemán sería, por el contrario, un desarrollo coherente de las leyendas y del folclore del romanticismo alemán; no solo está alejado de cualquier efectismo, sino que bajo el ropaje del entramado visual y las fantasmagorías subyacen reflexiones antropológicas y una voluntad de innovación que nunca ha primado en las rutinas productivas de Hollywood. Como observa Elsaesser (1997: 29):

Resucitando temas góticos e imitando los cuentos de hadas románticos, el cine fantástico conseguía un doble propósito: militaba a favor de la legitimación del cine —que era el tema del Kino-Debatte— apropiándose de la cultura guillermina de nivel medio, pero también mitigaba la tendencia internacional del cine de la primera época ofreciendo películas alemanas nacionalmente identificables.

Además de los antecedentes mencionados, también hay que tener en cuenta el clima de efervescencia de las vanguardias, con obras claramente influidas por el expresionismo, como *Diagonal-Symphonie* (Viking Eggeling, 1923) o *Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1928), y la búsqueda de legitimación para el cine que supone el *film d'art* —en Alemania, el *Autorenfilm*—, por el que las películas quedan desligadas de los espectáculos populares para tratar de vincularlas al espacio cultural y artístico del teatro, la novela o las bellas artes. En este sentido, se ha visto *El gabinete del doctor Caligari* no como una obra representativa del expresionismo plástico llevado a la pantalla o como un film fundador del cine fantástico, sino como una aportación del cine de ambición artística, más aún, como la primera realización exitosa de la idea de 'cine de arte'. No en vano, Jean Mitry (1989: 269-270) subraya la convergencia de las búsquedas de los cineastas del expresionismo alemán con el futurismo de *Perfido incanto* (1916) de Antón Giulio Bragaglia, las películas cómicas de los rusos Zoxlov y Meyerhold, y el trabajo de operadores y directores escandinavos

como Mauritz Stiller o Victor Sjöström, que realizan aportaciones valiosas para lo que puede ser un expresionismo no necesariamente incompatible con el naturalismo. La confluencia de este movimiento se reconoce con los trabajos de los cineastas adscritos a la FEKS (Fábrica del actor excéntrico) Leonid Trauberg y Grigori Kozintsev. Por su parte, Thomas Elsaesser (en De Fleury y Mannoni, 2006: 44) establece la vinculación de *Caligari* con unas raíces plurales de cine artístico e indica que, para explicar el origen del expresionismo, hay que remontarse a 1909-1911, cuando:

El cine alemán se esforzaba en alcanzar un mayor nivel cultural y de presentarse como una forma artística 'seria', a fin de combatir la influencia francesa y la hegemonía económica de Pathé, Gaumont y Éclair. Buscaba conquistar al público más acomodado de las nuevas clases medias y atraer a los dramaturgos y comediantes del teatro que le despreciaban [al cine] por su falta de prestigio y respetabilidad. [...] Durante este período de transición en el que triunfa el Autorenfilm-Debatte, se ensayan diferentes fórmulas que unieran el prestigio de la 'cultura noble' con el atractivo popular, por ejemplo, en las películas de Asta Nielsen, 'importada' de Dinamarca junto a su marido Urban Gad, o los melodramas y las adaptaciones a la pantalla firmadas por August Blom, Franz Hofer y Max Mack de obras dramáticas.

Uno de sus mayores analistas, Vicente Sánchez-Biosca (1990 y 2004) niega la condición de obra de vanguardia, lo que no le impide valorar las aportaciones en el terreno de las narraciones románticas o el cine fantástico. Por todo ello, es muy oportuna la reivindicación del expresionismo que plantea Román Gubern (1997: 145), si no como vanguardia estricta, al menos como revulsivo del paradigma clásico y como discurso alternativo «que distorsionaba la imagen del mundo y transmitía al espectador su interpretación ética e intelectual de la realidad».

2. El caligarismo como paradigma de la nueva estética

Hay un fuerte consenso entre los historiadores y estudiosos en considerar *El gabinete del doctor Caligari* el film expresionista por excelencia y ello es así hasta el punto de definir, en buena medida, el expresionismo alemán en función de las innovaciones del film de Robert Wiene; de ahí que se hable también de caligarismo. La ventaja de este término es evidente, pues marca la distancia respecto al muy codificado ‘expresionismo de las artes plásticas’, sobre el que existe una notable literatura y unanimidad en la denominación, por más que luego haya tenido desarrollos y adjetivaciones —‘expresionismo abstracto’—; el inconveniente es el reduccionismo que puede suponer una etiqueta referida a una sola película.

Para algunos autores, *el Caligari* es la única película expresionista pura. Roland Schneider también añade *Del alba a la medianoche* para ubicarlas en un caligarismo cuya importancia es más histórica que estética, pues «nacido y muerto en 1920, el ‘caligarismo’ no constituyó más que una aplicación artificial del expresionismo pictórico y teatral» (Schneider, 1990: 55). Según este autor, habría que distinguir un expresionismo legendario y demoníaco que, mediante trucos y sobreimpresiones, cultiva el horror y la angustia con un suspense rentable en términos comerciales y pulsiones liberadas en una época de turbación —*La muerte cansada*, *Nosferatu*, *El Golem*, *El estudiante de Praga*—; el ilusionista —*Sombras*—, capaz de articular en ambigua confusión sueño y realidad, que tiende al manierismo; el expresionismo decorativo de *El hombre de las figuras de cera*, que servirá de modelo para la ‘comedia del horror’, y el formal de *Der steinerne Reiter* (Fritz Wendhausen, 1923) y *Zur Chronik von Grieshuus* (Arthur von Gerlach, 1924). Se considera, asimismo, un expresionismo realista que abarcaría o estaría muy próximo al llamado *Kammerspielfilm*, cultivado por Georg W. Pabst. Para los comisarios de la exposición “Le Cinéma Expressioniste Allemand” en la Bibliothèque du Film parisina (<http://cinema.expressionnisme.bifi.fr/>), el realismo expresionista o *Kam-*

merspielfilm designa a las películas de los años veinte que, con una temática de realismo social, pueden ser consideradas expresionistas por el estilo de la perspectiva visual o los movimientos de cámara, la atmósfera (*Stimmung*), lograda con los decorados y la iluminación de contrastes, o la interpretación; se respeta la unidad de espacio, tiempo y acción en las puestas en escena donde los personajes se encuentran cerrados en un lugar y abandonados a su destino. Como ejemplos de este tipo de expresionismo estarían *El raíl*, *La noche de San Silvestre* y *Escalera de servicio*. Sobre el *Caligari* se ha investigado y escrito mucho, por lo que ahora únicamente vamos a destacar aquellos elementos que pueden ser relevantes para una comprensión del expresionismo alemán.

En cuanto a la recepción de *Caligari*, el éxito de público estuvo asegurado, disfrutó de una importante difusión internacional y la crítica reconoció sus valores, a pesar de algunos juicios severos, como el de Eisenstein, quien se refiere a ella como «ese campo de batalla de muda histeria, esa palestra de pantallas pintadas, bambalinas dibujadas torpemente, rostros pintarrajeados, deformaciones antinaturales y tramas de delirios espantosos». Fue la primera película alemana que consiguió romper el bloqueo impuesto tras la Primera Guerra Mundial y, según Gubern (1997: 139), contribuyó al aprecio estético del cine, pues:

Interesó vivamente a los círculos psiquiátricos y a partir de esta revelación los cenáculos intelectuales europeos comenzaron a interesarse seriamente por el cine, considerándolo una manifestación artística de vanguardia, pletórica de posibilidades.

También el éxito de *El gabinete del doctor Caligari* es relevante en orden a desarrollar un sistema de modelos —el cine de género— que va más allá de la reproducción de un ejemplar de éxito (Quaresima, 2003).

Del triunfo da cuenta, asimismo, el estreno de una versión teatral en el parisino Grand Guignol, en 1925, una novelización en 1920, en el *Illustrierter Film-Kurier*, y otra debida a Georges Spitzmuller dos años más tarde, ilustrada con fotos de la película y publicada en la colección *La Renaissance du livre*, *Ciné-Collection*. En cine, el propio Robert Wiene proyectó una versión sonora que iba a protagonizar Jean Cocteau como

Cesare; además, se hizo una nueva versión llamada *The Cabinet of Caligari* (Roger Kay, 1962), la actualización *The Cabinet of Dr. Ramirez* (Peter Sellars, 1991) y otra con el título original en 2005, dirigida por David Lee Fisher. Obviamente, la mayor influencia es lo que se ha llamado el caligarismo, esto es, ese conjunto de películas filmadas inmediatamente después del *Caligari* que imitan deliberadamente su estilo visual y algunos de los temas. Esto se hace patente en los films de Paul Wegener *Genuine* y la nueva versión de *El Golem*, ambos de 1920; en los del propio Robert Wiene, *Raskolnikow* (1923) y *Las manos de Orlac* (Orlacs Haende, 1924); y en otros como *Torgus* (Hans Kobe, 1920), *La casa sin puertas ni ventanas* (*Das Haus ohne Türe und Fenster*, Fiedrich Feher, 1921), *Escalera de servicio* (*Hintertreppe*, Carl Mayer, 1921) o *Sombras* (*Schatten*, Arthur Robison, 1923).

2.1. El punto de vista y la crisis de la verdad

Por lo que se refiere a la enunciación, la estructura narrativa plantea un relato de doble nivel. Francis cuenta a otro hombre la historia del doctor Caligari, un médico que manipula la voluntad del sonámbulo Césare para conseguir que cometa crímenes en la ciudad de Holstenwall. Césare asesina a un secretario de Estado y a un amigo de Francis, y secuestra a su novia, pero este averigua que Caligari es el instigador de los crímenes. Lo persigue hasta un manicomio, de donde es director. Allí Francis convence a los médicos de que investiguen a Caligari y se comprueba mediante el diario del psiquiatra que Caligari reconstruyó con Césare un suceso ocurrido en Italia en 1703. Posteriormente, Francis se encuentra en el psiquiátrico como paciente y va a ser tratado por Caligari.

El relato de doble nivel permite una doble interpretación: Francis es un paciente del psiquiátrico que narra una historia fruto exclusivo de su locura y ve en el director médico al demoníaco Caligari o, por el contrario, Francis ha terminado como víctima del criminal doctor Caligari, a quien quiso denunciar. En el primer caso, el grueso del relato obedece al punto de vista subjetivo de Francis y, tratándose de un demente que fabula o verbaliza una pesadilla, queda justificada la ‘realidad deformada’, como

plasma el decorado, la iluminación, el vestuario, los rótulos diegéticos o la interpretación de los actores, todo ello alejado de cualquier representación realista. El guion original de Hans Janowitz y Carl Mayer establecía un solo nivel y con su historia del médico hipnotizador que siembra la muerte venía a plantear la denuncia de las instituciones orates que manipulan al pueblo, concretamente, del Estado alemán, que llevó a la muerte a miles de ciudadanos en la recién terminada Primera Guerra Mundial. Como subraya Kracauer (1985: 68), los guionistas tenían razón en enfurecerse con los cambios del guion, pues «mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el *Caligari* de Robert Wiene glorificaba a esta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista». Al guion original se añade, por decisión del productor Erich Pommer, un prólogo y un epílogo que dulcifican el tema de fondo —la denuncia de la locura instalada en el poder— y convierten esa denuncia en una obsesión neurótica por la vía de llevar el film desde el drama realista hasta el cine fantástico. Erich Pommer había ofrecido a Fritz Lang el proyecto y, aunque no pudo hacerlo, ya que estaba comprometido con la segunda parte de *Die Spinnen* (1919-20), parece ser que fue quien sugirió ese añadido. Pero también hay que hacer hincapié en el hecho de que en este relato hay incrustado otro que funciona como espejo o referencia modélica: es aquel en que *Caligari* lee un libro titulado igual que la película con una historia criminal ambientada en el norte de Italia en el XVIII, además de otro con el diario del médico.

Los dos niveles de *El gabinete del doctor Caligari* adquieren aun una nueva dimensión cuando, en su estreno neoyorkino de abril de 1921 en el Capitol Theater, se añade un marco inédito. En la sala, delante de la pantalla, un actor caracterizado como doctor Cranford, sentado junto a la chimenea, cuenta la historia de un joven paciente sonámbulo a una joven que se revelará como *la Jane* de la película. Se alza un telón que oculta la pantalla y el relato de Cranford continúa con la proyección. Al finalizar esta, el médico explica que el joven Francis es hoy un respetado padre de familia que, completamente curado, no recuerda nada de la pesadilla protagonizada por *Caligari*.

No obstante, este no es un caso aislado o singular, pues la existencia de un relato-marco en que se ubican otros aparece en títulos tan significativos

como *La muerte cansada*, *El hombre de las figuras de cera* y *Genuine*. Las historias compendiadas y engarzadas mediante un narrador-presentador suelen ir acompañadas de alteraciones del tiempo lineal y diversas formas de narración entrecortada —encuadres particulares, acciones paralelas, *flashbacks* y montaje complejo— que tienen como resultado historias donde la causalidad y la motivación de los personajes, su complejidad psicológica y su introspección emocional, la estructura temporal o la lógica de la acción no son claras, y donde «en buena medida la lógica de la acción y de los objetivos del protagonista ha de ser imaginada, adivinada o deducida de otro modo» (Elsaesser, 1997: 40-41). En varios films, los libros tienen un papel destacado en la estructura narrativa con esta misma función de establecer relatos de segundo orden; así, un libro sirve para impulsar el relato —*Fausto*—, establecer un relato de segundo orden —*Caligari*—, lograr unas palabras mágicas —*Golem*— u ocultar claves —*Nosferatu*, *Las tres luces*—.

La existencia de narradores o de instancias narrativas intradieгéticas conlleva una o más de las siguientes funciones: **a)** una distancia respecto a los hechos narrados que otorga a los relatos cierto carácter de fábula moral; **b)** convierte el relato segundo en proyección subjetiva del narrador, desarrollando en el cine un modo de relato hasta entonces solo existente en la literatura; **c)** pone en cuestión la fiabilidad del narrador y, por tanto —también reforzado por la función que se acaba de exponer—, de los hechos narrados o de la realidad reflejada, sobre la que pesa una mirada de escepticismo a la hora de una aproximación a su conocimiento. Hay que observar que esta última perspectiva, que dinamita el propio hecho de la narración y la convencional representación de la realidad —y, en última instancia, el propio concepto de verdad—, aparece de forma esbozada en el expresionismo y alcanza su formulación más madura tres décadas más tarde con *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Ello queda reforzado por el tratamiento del doble o los desdoblamientos de la personalidad, y la abundancia de sombras y espejos que funcionan como símbolo de las esquizofrenias que sufren los personajes.

2.2. Distorsiones de lo real en el plano de la representación visual

Ya en 1916 —es decir, antes de rodar su *Golem*— Paul Wegener había expuesto:

Todos habéis visto películas en las que aparece una línea que se curva y se transforma. De esta línea nacen rostros y luego esta línea se borra. Nunca nadie ha pensado intentar una experiencia de este tipo en una película de largometraje. Yo podría concebir un arte cinematográfico que tan solo utilizaría superficies móviles sobre las que se desarrollarían los acontecimientos que participarían de lo natural, pero que trascenderían las líneas y los volúmenes de lo real.

(Lotte Eisner, 1996)

Por tanto, el ánimo de experimentación con líneas, superficies y formas en la pantalla es anterior al *Caligari* y, como queda dicho más arriba, ha sido el singular estilo visual de la obra de Robert Wiene lo que ha dado carta de naturaleza al caligarismo y al expresionismo en general. Los citados ensayos de Kracauer y Eisner dan crédito al testimonio del guionista Hans Janowitz, quien reclama la paternidad no solo del guion, sino también de la idea de los decorados con telas pintadas y, en definitiva, de la autoría del film. Sin embargo, David Robinson (en De Felury y Mannoni, 2006: 31-39) demuestra que el estilo visual característico del *Caligari* no se debe a Janowitz ni tampoco al productor Pommer —que también ha reivindicado su autoría, a pesar de que está documentado que delegó todas sus funciones en Rudolf Meinert—, sino al equipo de decoradores formado por Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig, a decisiones de puesta en escena del director y al propio rodaje en estudio.

Desde el punto de vista formal, *el Caligari* es una especie de pintura en movimiento, de formas y perspectiva distorsionadas —líneas oblicuas, figuras de rombos y trapecios—; vestuario extravagante, mobiliario entre exótico y vanguardista —sillas de respaldos exagerados, banquetas muy altas de los funcionarios—; espacios simbólicos y teatralizantes, caminos, muebles y edificios que desafían la ley de la gravedad, rótulos insertos en

la diégesis como pinturas que expresan los pensamientos, personajes muy maquillados y movimientos coreográficos o espasmódicos. En una de las interpretaciones se considera que este estilo expresa de forma plástica la psicología de los personajes: en palabras de Jean Mitry (1989: 267-268):

Aquí los decorados no embellecen. Crean un universo incoherente que subraya el desequilibrio mental del héroe: las calles deformadas, las casas oblicuas, las luces y sombras oponiéndose en violentas manchas blancas y negras participan de la línea quebrada. Se ve cuáles son los objetos del expresionismo: traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas o el volumen, la mentalidad de los personajes, su estado anímico, también su 'intencionalidad', de tal forma que el decorado aparezca como la traducción plástica de su drama.

Pero obsérvese también que los personajes se mueven y gesticulan como robots, con movimientos nada naturales, mecánicos, desacompañados, y miran como auténticos alucinados, con lo que su condición de locos o visionarios también queda inscrita en el cuerpo; los andares y los movimientos vienen justificados por el espacio físico que, con sus rampas, escaleras inclinadas, pasillos curvos o paredes oblicuas, obliga a un deambular laborioso, descoordinado, como si los miembros no obedecieran a las mentes.

Esta idea aparece reiterada por distintos estudiosos: los decorados con su perspectiva distorsionada, sombras pintadas, calles cortadas por líneas oblicuas, puertas y ventanas trapezoidales, etcétera, configuran el mundo artificial generado por la mente de un loco, con lo cual queda perfectamente justificado su carácter refractario a todo realismo. Esto queda explicado por la condición de relato de segundo orden que tiene el grueso del film —la historia está contada por Francis, que es un narrador homodiegético—, como ha quedado indicado. Sin embargo, cuando en el segmento final Francis ha terminado su relato y deja el banco del jardín para regresar al edificio del psiquiátrico, la película no abandona esos decorados subjetivos por otros realistas y Francis vuelve a ubicarse en un espacio enloquecido. Ello negaría, en la práctica, la vuelta a una realidad de curación o de orden tal, como proponía el añadido del prólogo y el epílogo conformistas al

guion de Hans Janowitz y Carl Mayer. Por el contrario, la permanencia del estilo visual expresionista con sus distorsiones de la realidad, como observa Francis Courtade (1984: 60):

Es lo que salva la película, impidiéndola caer en el peor espíritu moralizador pequeñoburgués: en un lado, los locos y sus extravagantes fantasmas, en el otro, la sociedad 'normal' y sus buenos doctores. Habiendo sido rodada toda la película en decorados de la misma factura, no existe frontera entre el Bien y el Mal, la normalidad y la anormalidad, la verdad y la mentira.

De ahí que hayamos hablado de la crisis de verdad. Esta sospecha sobre lo real hace de *Caligari* un film muy moderno. Siguiendo a Carl Hautmann, Kracauer (1985: 71-72) hace otra interpretación, no en clave de demencia/cordura, sino considerando el aspecto visual como estilo expresionista, cuya función es:

Caracterizar el fenómeno en la pantalla como fenómeno del alma, función que preanunciaba su sentido revolucionario. Haciendo de película una proyección externa de hechos psicológicos, la concepción expresionista simboliza —de una manera mucho más efectiva que por el recurso de la historia fragmentada— la mencionada retracción general, el encerrarse en la propia concha, que ocurrió en la Alemania de posguerra.

En la misma línea, Lotte Eisner —remitiendo, a su vez, a los trabajos de Rudolf Kurtz (*Expressionismus und Film*, 1926) y Georg Marzynski (*Méthode des Expressionismus*, 1921)— subraya que ese estilo visual, con sus líneas curvas, tiene por objetivo provocar en el espectador inquietud y terror, al mismo tiempo que sirve para «representar con intensidad la complejidad psíquica; enlazándola a una complejidad óptica puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su 'alma'» (1996: 26-31).

2.3 Figuras y temas: enajenados, demoníacos y sobrehumanos

Parece que hay dos temas privilegiados por el caligarismo: la muerte y la locura. En efecto, la amenaza o la realidad de la muerte aparece en actos criminales y asesinatos con diversas causas, procedimientos y explicaciones —*Caligari*, *Mabuse*, *Genuine*, *Las manos de Orlac*, los episodios de Iván el Terrible y Jack el Destripador de *El hombre de las figuras de cera*—. La muerte corporeizada como un viajero es la protagonista de *La muerte cansada*, en *Metropolis* adquiere la figura de un apocalipsis colectivo y, en *El estudiante de Praga*, el protagonista desdoblado se da a sí mismo la muerte. Esta también aparece como frontera, más allá de la cual existe alguna forma de vida o cierta pervivencia del cuerpo —*Nosferatu*, *Las manos de Orlac*—; lo demoníaco es una dimensión fundamental para comprender el expresionismo en cuanto se relaciona con la muerte y con la vida ultraterrena —*Fausto*—, pero también con la personalidad dual o alguna forma de locura —la posesión diabólica ha sido una de las categorizaciones precientíficas de los trastornos mentales. Lotte Eisner ve en lo demoníaco el espíritu genuino del cine mudo alemán y abre su ensayo con unas palabras de Leopold Ziegler ilustrativas de ese espíritu, que considera al alemán como «el hombre demoníaco por excelencia. Verdaderamente demoníacos son el abismo que no puede ser colmado, la nostalgia que no puede ser apaciguada, la sed que no puede ser saciada [...]». La muerte queda trascendida con los cuerpos humanos que alcanzan la vida ultraterrena y con los artificiales fabricados por voluntad prometeica: todos poseen un poder que rivaliza con los dioses y el ejercicio de ese poder resulta autodestructivo. Esa voluntad, que es ambición de poder, constituye una forma de demencia o un mal que domina a los individuos para convertirlos en peligrosos visionarios y abocarlos a matar o a morir, frecuentemente a las dos cosas. Por ello, la muerte y la locura están estrechamente ligadas en este cine.

En conjunto, los personajes del caligarismo vienen caracterizados alternativa o simultáneamente por: **a)** la condición de dobles o la dualidad de su personalidad, como es el caso de *Caligari*, Balduin —*El estudiante de Praga*—, *Mabuse*... Y **b)** figuras sobrehumanas que pueden ser seres

humanos con poderes paranormales o cualidades heroicas o criminales —el doctor Mabuse—, seres artificiales creados por el hombre —el robot María de *Metropolis*—, seres humanos que adquieren una condición sobrehumana —Nosferatu— y encarnaciones de mitos y realidades personificadas —la muerte de *Las tres luces*, el Golem, el demonio de *Fausto* o de *El estudiante de Praga*—. Que las figuras de los visionarios estén encarnadas por individuos como poder institucional ha dado lugar a una interpretación que sobrevalora el contexto sociopolítico y hace del caligarismo una crítica a la dominación de las masas en Alemania, como queda indicado más arriba; esto es perfectamente legítimo, al tiempo que compatible con una interpretación de carácter más intemporal que explique la existencia del Mal o sostenga una antropología de carácter dual.

Siegfried Kracauer aborda la temática del expresionismo según tres bloques que derivan del *Caligari*. En el primero, estarían las películas de tiranos —*Nosferatu*, *Vanina*, *Dr. Mabuse*, *El hombre de las figuras de cera*—, que narran los sufrimientos del pueblo a mano de un déspota irredento; el segundo viene constituido por los filmes de Fritz Lang *La muerte cansada* y *Los Nibelungos*, y trata el tema del Destino desde una perspectiva mitológica o metafísica por la cual la tiranía o el dolor quedan sublimados por su condición de dictados necesarios del Destino; finalmente, estarían las películas de «impulsos y apetitos desordenados en un mundo caótico» —*Genuine*, *Escalera de servicio*, *El raíl*, *La noche de san Silvestre*, *El último*—. El análisis de Kracauer obedece en todo momento a su tesis del cine alemán de entreguerras como síntoma revelador del estado de germinación del nazismo: «La insistencia con que la imaginación visual se volcó en estos temas, en estos años, indica que el problema de la autoridad absoluta era una preocupación intrínseca del alma colectiva» (Kracauer, 1985: 86).

El doble o la personalidad dual que adquiere la condición misteriosa de Balduin o Fausto es, sobre todo, un ser tocado por lo divino o lo demoníaco, o equidistante de ambas condiciones, pero, en cualquier caso, con una dimensión ultraterrena. En este sentido, es significativo el poema de Alfred de Musset que abre y cierra *El estudiante de Praga*, titulado “La noche de diciembre” (1835): «No soy dios ni demonio/ y me has nombrado por mi nombre/ cuando me has llamado tu hermano; donde tú vayas, allí estaré siempre,/ hasta el último de tus días/ en que iré a sentarme sobre tu

lápida». La figura del doble en este cine tiene su antecedente en la versión de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* filmada por Friedrich W. Murnau con el título *La cabeza de Jano* (*Der Januskopf*, 1920). En la personalidad dual tiene lugar una alienación por la que, según quedó plasmado en el mito platónico de los dos caballos, el individuo se escinde en dos —cuerpo y alma, conciencia e inconsciencia, yo y ello, sujeto y su sombra, o comoquiera se denominen las dos partes— con la experiencia de identidades y conductas antitéticas, de tensiones irresueltas entre la realidad y el deseo, lo empírico y lo soñado, lo actual y lo ideal. También se quiere plasmar la tentación diabólica de poder omnímodo y de la atracción por el Mal. Ya queda dicho más arriba cómo las sombras y los espejos adquieren un fuerte simbolismo en los relatos expresionistas, frecuentemente, para plasmar la complejidad inasible de las personalidades misteriosas de los personajes, como ejemplarmente analiza Lotte Eisner en el capítulo VIII de su ensayo.

La formulación que hace el expresionismo alemán de esta dualidad transita desde el lenguaje mitológico del pacto mefistofélico —*Fausto*— y de variantes de contratos como la de *El estudiante de Praga*, por el que el cuerpo se escinde y una parte se emancipa de la voluntad del sujeto —muy en relación con la literatura romántica— a un lenguaje realista o más próximo a la explicación científica, como en los relatos donde aparece la conciencia dominada por los tipos sonámbulos —*Caligari*—, hipnotizados —*Sombras*— o enajenados mentalmente —*Dr. Mabuse*—. La primera versión de *El estudiante de Praga* sirve a Anne y Joachim Paech (2002: 152-154) para iniciar su reflexión sobre esta dualidad y considerar que el fantasma en esa historia sale del espejo no solo *en* la película, sino también *de* la película en cuanto «la película en la pantalla es ella misma un espejo», lo que haría de esta dualidad una muy moderna reflexión sobre el propio dispositivo cinematográfico.

Esa dualidad, expresada con sonámbulos cuya voluntad es manipulada por médicos perversos o por tipos que venden su alma al diablo, viene a alinearse con el freudismo que, al establecer la distinción entre consciente y subconsciente, y la dualidad *eros/thanatos*, ofrece una explicación a la motivación criminal: son los mecanismos psíquicos —complejos, pulsiones, sexualidad enferma, etcétera— que acaban por doblegar la voluntad de los individuos —de cualquier individuo, al margen de su moralidad concreta—

los que están a la base del crimen. Lo relevante de esa explicación está en su carácter médico o científico, es decir, no moral. Ya no hay un mal neto o un bien evidente; en un mismo individuo coexisten ambas realidades. Por tanto, en este aspecto es evidente la deuda del expresionismo con el freudismo, pues «la aparición de la locura en un contexto psiquiátrico, la referencia a la hipnosis, la escenografía histérica de algunos decorados conecta con un universo psicoanalítico característico del último tercio del siglo XIX, entre Charcot y el primer Freud» (Sánchez-Biosca, 2004: 45). La perspectiva 'psicoanalítica' será desarrollada hasta su más radical y creativa expresión en el ciclo de cine negro americano.

3. La pervivencia de la estética expresionista

La capacidad del caligarismo para fecundar otras estéticas, aportar recursos expresivos, inspirar autores y obras, etcétera, está fuera de toda duda. La emigración a Estados Unidos de nombres relevantes de cineastas formados en el expresionismo explica la supervivencia de esta estética y el influjo sobre géneros y estilos. En concreto, se considera la influencia del expresionismo en los decorados, la iluminación y la calidad fotográfica, y en los temas (Courtade, 1984: 187); y se suelen identificar influencias concretas en una exploración sin fin, como la que ve en la composición del protagonista de *Iván el terrible* de Eisenstein una inspiración directa en el trabajo de Conrad Veidt para Paul Leni; en el robot C3PO de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), un homenaje a la androide Maria de *Metropolis*; o la ciudad de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), inspirada en la arquitectura de *Metropolis* y el mundo plasmado por Tim Burton en varios relatos góticos, el cual parece una continuación posmoderna del imaginario visual y temático del expresionismo cinematográfico. Se subraya la influencia temprana del caligarismo en directores más próximos —como en *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*, 1926) de Alfred Hitchcock, que trabaja en Alemania poco antes, o *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928)—, pero también de otros más lejanos geográfica y culturalmente, como Teinosuke Kinugasa, autor de *Una página de locura* (*Kurutta ippêji*, 1926). La película de Robert Wiene parece haber sido revisionada por Martin Scorsese en una adaptación inconfesa en *Shutter Island* (2010).

Hay abusos en las identificaciones y calificar de expresionista cualquier iluminación contrastada no vincula a un film o a un autor a esta estética mucho más que si se habla de tenebrismo o de la técnica del claroscuro de la pintura. Más bien hay que considerar que el expresionismo alemán es la estética que, históricamente, mejor cultiva y desarrolla el trabajo de ilumi-

nación que, en todo caso, había de ser un mecanismo expresivo que el cine utilizaría más pronto o más tarde.

Como se sabe, la estética del cine negro viene determinada por la influencia del expresionismo centroeuropeo a través de los realizadores que emigran a Hollywood en lo que se refiere a la fotografía, decoración y los elementos plásticos de la composición de la imagen. Se suele resaltar, con justicia, que los grandes directores del cine negro americano —Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle, Otto Preminger, Billy Wilder, Josef von Sternberg, Michael Curtiz, Curtis Bernhardt o Max Ophüls— proceden de Europa Central y varios de ellos se inician en la profesión en el momento de mayor auge del expresionismo. También se puede achacar a ese origen el pesimismo de los relatos del cine, los personajes con trastornos mentales y la explicación de la criminalidad como disfunción psíquica, al igual que la complejidad enunciativa con diferentes voces narrativas y niveles, pues, como observa Thomas Elsaesser (2006: 50):

Más que una iluminación determinante o una estilización expresionista, es la técnica de 'narración diferida', los flashbacks, las voces múltiples y los relatos enmarcados lo que parece ser la herencia llevada al exilio [por aquellos directores], así como la utilización de un espacio fuera de campo destinado a imprimir en el espectador esa aprensión que sumerge tan a menudo a los protagonistas masculinos fracasados, a la deriva, del cine negro.

Resulta decisiva la influencia del expresionismo en los films de Robert Siodmak: el 'descenso a los infiernos' de *La dama desconocida* (*The Phantom Lady*, 1944), la doble personalidad edipiana del asesino de *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, 1945), *Forajidos* (*The Killers*, 1946), *A través del espejo* (*The Dark Mirror*, 1946), con una gemela paranoica y otra poseída por el sentimiento de culpabilidad, y *El abrazo de la muerte* (*Criss Cross*, 1948). El otro gran nombre es Fritz Lang, creador indiscutible del cine mudo alemán, con obras del ciclo expresionista tan significativas como *Dr. Mabuse*, *Los Nibelungos* y *Metropolis*, y también —probablemente, caso único de maestría en el mudo y el sonoro— autor de títulos decisivos del cine negro como las críticas al sistema judicial en *Furia* (*Fury*,

1936) y *Solo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937); la pesadilla real y onírica de *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944); *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1948), cuyo protagonista sufre un complejo de Edipo que le aboca a la criminalidad; *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1952), con uno de los dobles más fascinantes de toda la historia del cine, el encarnado por el rostro de Jano de Gloria Graham; y el análisis de la lucha por el poder en *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1955) y *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956). El tenebrismo y los fuertes claroscuros como plasmación de una realidad dual o de los conflictos en que se ven sumergidos los personajes aparecen en las obras mayores *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955) y los filmes de Edward Dmytryk *Historia de un detective* (*Murder My Sweet*, 1944) y *Encrucijada de odios* (*Crossfire*, 1947).

Finalmente, como observa Elsaesser, también el cine de ciencia ficción contemporáneo se nutre del caligarismo, al menos en cuanto pone en escena relatos de complejidad enunciativa y/o con una visión polivalente de la realidad, en la que se solapan niveles que dan acceso a mundos ocultos o alternativos, como se aprecia en la serie de televisión *Expediente X* y en los filmes *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999-2003), *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) o *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002).

4. Filmografía básica del expresionismo

Se suele indicar que el expresionismo nace con el *Caligari* y no iría más allá de 1923, fecha en que es un estilo destinado a la exportación (Elsaesser, 2009: 35). Sin embargo, creemos más adecuado indicar algunos títulos anteriores y posteriores a ese arco temporal para una más completa filmografía de referencia, enmarcada por las dos versiones de *El estudiante de Praga*.

El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913)

Homunculus (Otto Rippert, 1916)

El flautista de Hamelín (*Der Rattenfaenger von Hamelin*, Paul Wegener, 1918)

El gabinete del doctor Caligari (*Das Kabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)

Del alba a la medianoche (*Von Morgens bis Mitternacht*, Kart Heinz Martin, 1920)

Genuine (Paul Wegener, 1920)

El Golem (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, 1920)

Torgus (Hans Kobe, 1920)

La casa sin puertas ni ventanas (*Das Haus ohne Türe und Fenster*, Fiedrich Feher, 1921)

Las tres luces / Destino / La muerte cansada (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)

Escalera de servicio (*Hintertreppe*, Carl Mayer, 1921)

El raíl (*Scherben*, Lupu Pick, 1921)

Phantom (*Friedrich W. Murnau*, 1922)

Dr. Mabuse el jugador (*Dr. Mabuse der Spieler*, Fritz Lang, 1922)

Nosferatu (*Friedrich W. Murnau*, 1922)

Sombras (*Schatten*, Arthur Robison, 1923)

Raskolnikow (*Robert Wiene*, 1923)

La noche de san Silvestre (*Sylvester*, Lupu Pick, 1923)

Los Nibelungos (*Nibelungen*, Fritz Lang, 1923 y 1924)

El hombre de las figuras de cera (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924)

Las manos de Orlac (*Orlacs Haende*, Robert Wiene, 1924)

Tartufo o el hipócrita (*Tartuff*, Friedrich W. Murnau, 1925)

Fausto (*Faust*, Friedrich W. Murnau, 1925)

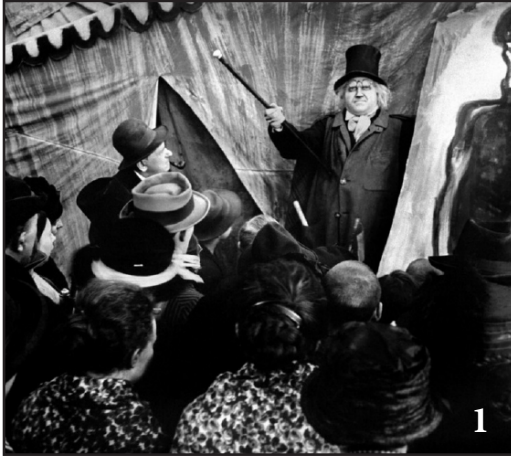
Variété (*E. A. Dupont*, 1925)

Metropolis (*Fritz Lang*, 1926)

El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*, Henrik Galeen, 1926)

Bibliografía

- BORDWELL, D.** y **THOMPSON, K.** (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- COURTADE, F.** (1984). *Cinéma expressionniste*. París: Henry Veyrier.
- COUSINS, M.** (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- EISNER, L.** (1996). *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- ELSAESSER, T.** (1997). Del Kaiser a la crisis de Weimar. En Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha (eds.), *Historia General del Cine*. Volumen V, Madrid: Cátedra, pp. 13-59.
— (2009). Expresionismo y cine alemán. En Carlos Losilla (ed.). *En tránsito, Berlín-París-Hollywood. Más allá de la historia del cine*. Madrid: Ediciones T&B, pp. 33-40.
- FAULSTICH, W.** y **KORTE, H.** (Comp., 1997). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Volumen I, Madrid: Siglo XXI.
- FÉLIX-DIDIER, P.** (1994). El grito expresionista. En *Film* (dossier Expresionismo), Buenos Aires.
- FLEURY, M. DE** y **MANNONI, L.** (2006). *Le cinéma expressionniste allemand: splendeurs d'une collection*. París: Cinémathèque Française y Martinière.
- GUBERN, R.** (1997). *Historia del Cine*. Barcelona: Lumen.
- KRACAUER, S.** (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- MITRY, J.** (1989). *Estética y psicología del cine*. Volumen I, Madrid: Siglo XXI.
- PAECH, A.** y **PAECH, J.** (2002). *Gente en el cine*. Madrid: Cátedra.
- QUARESIMA, L.** (2003). Expresionismo. En *Enciclopedia del Cinema*, Milán: Istituto Della Enciclopedia Italiana.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V.** (1990). *Sombras de Weimar*. Madrid: Verdoux.
— (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- SCHNEIDER, R.** (1990). *Histoire du cinéma allemande*. Éditions du Cerf: París.
- WIENE, R.** (1919). *El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari)*. [Película en descarga directa]. www.archive.org/details/DasKabinettDesDoktorCaligariTheCabinetOfDrCaligari/



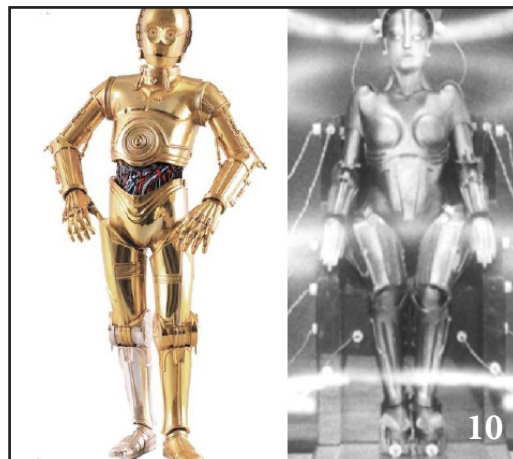


Fig. 1. El doctor Caligari llama la atención con su sonámbulo Césare

Fig. 2. El Golem, figura salvadora de la mitología judía

Fig. 3. Paul Wagener, protagonista de la primera versión de *El estudiante de Praga*

Fig. 4. *El hombre de las figuras de cera*

Fig. 5. *Metropolis*.

Fig. 6. *La muerte cansada*, también conocida como *Las tres luces*.

Fig. 7. *Nosferatu*.

Fig. 8. *Nosferatu*.

Fig. 9. La iluminación de *Secreto tras la puerta* de Fritz Lang, heredera del expresionismo.

Fig. 10. El robot C3PO es un homenaje al personaje de *Metropolis*.