

11
lej

MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO
DEL EXPRESIONISMO ALEMAN
1919 - 26

JUAN JOSE PARRA HIGUERAS

TESIS DE GRADO PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO

ENEP ACATLAN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESTADO DE MEXICO

1988

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION. 1

DEMOSTRACION. 9

PRIMER CAPITULO

I. LO CINEMATOGRAFICO 10

A. Fenómeno social del siglo XX 11

B. Invento del cinematógrafo. 14

C. Formación de la industria del cine en Alemania . 18

CITAS 22

SEGUNDO CAPITULO

II. GENESIS DEL EXPRESIONISMO ALEMAN. 24

A. Su origen. 25

B. Pintura, revistas, cabaretes, teatro
poesía, carteles y cine 31

CITAS	37
-----------------	----

TERCER CAPITULO

III. EL EXPRESIONISMO, MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO . .	39
A. Movimiento cinematográfico	40
B. La sociedad determina las películas.	44
C. Mundo sociocultural de los filmes.	46
D. Realización cinematográfica.	51
1. Escuela cinematográfica expresionística.	55
2. Escuela cinematográfica del cine-teatro.	64
3. Escuela cinematográfica realista	71
CITAS	84

CUARTO CAPITULO

IV. FIN DEL MOVIMIENTO Y SU TRASCENDENCIA	86
---	----

A. Decadencia	87
B. Trascendencia del expresionismo en dos géneros .	93
CITAS	103

QUINTO CAPITULO

V. CONCLUSIONES	105
CITAS	115
BIBLIOGRAFIA	117
FILMOGRAFIA	121

I N T R O D U C C I O N

El cine se basa en la representación de imágenes en movimiento, mediante la técnica del cinematógrafo, tiene gran audiencia en la transmisión de mensajes y de modelos de comportamiento social, constituyendo un fenómeno de civilización del actual siglo, de gran influencia.

El cine es arte, con una forma peculiar de creatividad artística, dotado de un lenguaje propio que es el de las imágenes filmicas que exigen una técnica, un conjunto de saberes y habilidades, pero el cine también es una industria, como sistema organizado de actividad económica que posibilita la materialización del arte cinematográfico en productos de consumo.

En el cine los modelos culturales son de dos órdenes distintos: los movimientos y los géneros. Los primeros, son producto de un desorden social profundo, de guerras y revoluciones; los segundos, surgen de las necesidades comerciales del medio cinematográfico. Los géneros han sido en mucha mayor medida que los movimientos la columna vertebral de la industria cinematográfica.

Es obvio que la presión comercial es factor decisivo para explicar la persistencia de los géneros desde el punto de vista industrial, pero los géneros no se mantendrían vigentes si los significados que transmiten no correspondieran con el receptor.

En esta investigación la anticipación lógica que explica provisionalmente el problema es, ¿Cuál es la relación de los filmes del movimiento expresionista alemán con el período

do de la sociedad alemana de 1919-26 ? . Qué produjo el cine alemán en este lapso.

La problemática contenida en la tesis es: la relación entre el cine y la sociedad, en el modo como la variación en uno se relaciona con el cambio en la otra, es la simbiosis entre el mundo sociocultural de los filmes, la realización cinematográfica y el control social hecho al cine alemán.

Todo basado en el estudio del expresionismo en Alemania como movimiento cinematográfico, que se define como: inquietud, alteración, desarrollo, evolución y propagación de la tendencia estética expresionista con carácter innovador.

Este movimiento se produce por el estímulo de su sociedad convulcionada y por la gente que en el movimiento participa: literatos, poetas, arquitectos, pintores, etc., y que desemboca en el año de 1919 con el nacimiento formal del expresionismo en el cine. Su aparato locomotor fue la compañía productora de Películas Universo S.A. (UFA).

Esta filmadora organizó toda la producción del movimiento expresionista desde el guión, el presupuesto, equipo artístico y técnico, escenarios, decorados, vestuarios y accesorios; todo bajo una misma idea y propósito, conseguir que el cine alemán compitiera a nivel mundial, ya que se había comprobado que era un floreciente negocio.

A este tema de investigación del expresionismo alemán pertenece la afirmación de que un grupo concreto de películas

reflejan los valores imperantes en la sociedad.

El objetivo central es: describir historicamente al movimiento cinematográfico del expresionismo alemán, mediante la recopilación de fuentes documentales y filmicas, identificando las relaciones entre la raíz sociocultural de las películas expresionistas y el control social con el cual la sociedad alemana de 1919-26 determinó el tipo de cine que se debía producir.

Para ello se examinarán fuentes documentales y filmicas, se hará su recopilación, el resumen de ellas y la opinión personal del movimiento cinematográfico del expresionismo alemán.

También es propósito de este trabajo obtener la base para la programación posterior de investigación particular sobre la influencia del cine expresionista alemán en México.

Se escribe esta tesis para satisfacer un interés propio sobre el surgimiento y desarrollo del movimiento cinematográfico del expresionismo alemán, inducido por la materia de Lenguaje cinematográfico donde por primera vez supe del cine expresionista alemán.

Se pretende que la hechura de la investigación sirva a los alumnos de Periodismo y comunicación colectiva, ya que en la materia de Lenguaje cinematográfico se trata este tipo de cine alemán mudo; aquí en Acatlán hay un sólo texto para consultar el expresionismo de forma particular en el cine.

En la biblioteca central de Ciudad Universitaria existen sólo tres libros que tratan al expresionismo como movimiento cinematográfico. La demás bibliografía que existe en Acatlán sobre el expresionismo alemán lo aborda indirectamente a través de la literatura, pintura o arquitectura, pero no trata el caso particular de el expresionismo en el cine.

Este trabajo intenta aportar una panorámica de conocimiento sobre el expresionismo alemán en provecho de los consultantes de este fenómeno cinematográfico, ante la escasez de textos que así lo hicieran.

Las fuentes documentales que enseguida cito -sin menospreciar a las demás- tienen la particularidad de que sus autores vivieron el suceso expresionista surgido en 1919, las obras son: De Caligari a Hitler de Kracauer, La pantalla diabólica de Eisner y Ensayos de teoría sociológica de Parson.

Los dos primeros libros anotados intentan probar las relaciones entre cultura nacional, hecho histórico y estilo cinematográfico; ambos son en cierto modo peculiares en la consideración de esos vínculos. El de Kracauer en una línea psicoanalítica, el de Eisner en una óptica bastante más tradicional; estas dos obras se refieren persistentemente al alma alemana y a sus predisposiciones.

Pero su objetivo común es interpretar los años del cine alemán expresionista como un monólogo interior que da acceso a estratos recónditos de la mentalidad alemana. El es-

tudio de Parson es serio y completo, bajo una línea sociológica, siempre indispensable.

Por lo que toca a las fuentes fílmicas utilizadas, que tuve la oportunidad de ver, (y que comentaré en su oportunidad, las películas están organizadas por escuelas cinematográficas, esto significa el tipo de características que cada una tiene, las escuelas son: expresionística, cine-teatro y realista. Estas escuelas constituyen a todo el expresionismo) son:

El gabinete del doctor Caligari (1919), Nosferatu, el vampiro (1922) y El doctor Mabuse, el jugador (1922), estos filmes pertenecen a la escuela expresionística; Escombros (1924), El último de los hombres (1924) y La calle (1923), los dos primeros filmes son de la escuela del cine-teatro y el tercero contiene a las tres escuelas; Bajo la máscara del placer (1925) y Metrópolis (1926) están incluidos en la escuela realista. Este es el primer grupo de filmes.

Durante los siete años del movimiento expresionista en el cine, se produjeron 16 filmes en total, ahora mencionó los 8 restantes, que sólo los utilizare como referencia (también agrupados por escuelas cinematográficas) :

El gabinete de las figuras de cera (1924), El golem (1920), Las tres luces (1921), Los nibelungos (1924), Raskolnikoff (1923), son todos de la escuela expresionística; en toda la producción fílmica expresionista, sólo se realizaron de la escuela del cine-teatro los antes mencionados en el

primer grupo; Varieté (1925), El estudiante de Fraca (1926) y Fausto (1926), todos se agrupan en la escuela realista. De este segundo grupo de películas presencie: Las tres luces, El golem y Fausto.

La razón de porque comentaré los 8 filmes del primer grupo es debido a que hacerlo con el total de 16 filmes resultaría tedioso para el lector, ya que no le daría un panorama más completo del que se ofrece con los 8 primeros, que son los representativos de todo el movimiento expresionista.

Comento lo anterior, después de haber visto 11 de los 16 filmes y los 5 restantes haberlos conocido en sus aspectos fundamentales; esto no quiere decir, que a los filmes del segundo grupo los ignore, sólo que no tienen el peso que los del primer grupo en la producción fílmica del movimiento expresionista.

La separación que se hizo por escuelas cinematográficas y por ende por años de producción, nos permite detectar junto con la narrativa de los filmes la representatividad de las 8 primeras películas escogidas (primer grupo) con respecto al total de la producción expresionista, para el análisis del fenómeno alemán en el cine.

La narrativa de los filmes es: el tema de la tiranía para la escuela expresionística, las pasiones como tema para la escuela del cine-teatro, la temática del destino para la escuela realista. No se dan los sistemas narrativos y las escuelas cinematográficas en estado puro, hay mezcla entre ellos.

Al comentar en su oportunidad los filmes mencionaré las características que los hacen acreedores a la representatividad comentada.

En nuestro país se hicieron algunos filmes aislados, influenciados por el estilo alemán, en las conclusiones se hablará brevemente del expresionismo cinematográfico en México, ya que no es objeto de esta tesis tratarlo más allá.

DEMOSTRACION

A. Fenómeno social del siglo XX

En la década de los años veinte, el cine era una de las innovaciones socialmente más importantes. Aunque tenía sus detractores que decían que las películas eran de poca importancia, acaso como mal ejemplo para gente no muy honrada de clases desposeídas; lo real es que este medio de comunicación cambió muchas cosas.

Sus días de popularidad universal han disminuido mas no su influencia. El cine nos han dejado una rica producción que hoy está enraizada en nuestras culturas. Los ganster, los vaqueros, los héroes y las vampiresas, así como muchos otros personajes los conocimos por el cinematógrafo.

Los géneros, las técnicas, las convenciones mismas del filme de ficción han experimentado solamente cambios menores con el reciente medio de la televisión. Hasta los años cuarenta, los mundos que creaba el cine reinaban por doquier; daban a las personas una realidad común por muy diferentes que fuesen sus vidas cotidianas. Actualmente, esa herencia sigue presente.

Con la llegada de los filmes se produjo por vez primera una amplia articulación común de creencias, aspiraciones, antagonismos y dudas en grandes masas de población en las sociedades modernas; todos podían compartir los mismos sentimientos simultáneamente y en todos los lugares que era posible proyectar una película.

Ir al cine se convirtió rápidamente en la distracción favorita ya fuese para reír viendo a Chaplin comiéndose sus botas en La quimera del oro (1925) o bien llorar y reflexionar con el pueblo dolorido de Odesa en El acorazado Potemkin (1925). Entonces, como ahora importaba poco que las películas fuesen irreales, que resultara evidente que no eran moralmente edificantes o que muy pocos las reconocieran como arte; tenían éxito. Se movían literal y emocionalmente, además pronto hablaron.

Las investigaciones empíricas importantes -los estudios de Paine Fund realizados entre 1929 y 1933- se movían impulsadas por la creencia de que el cine cotidiano tenía terribles efectos morales sobre todos y cada uno que lo veía.

El cine es una forma peculiar de creatividad artística, dotado de un lenguaje propio, que es el de las imágenes fílmicas, que exigen una técnica y un conjunto de saberes y habilidades; además el cine tiene una importancia social como institución característica de nuestro siglo.

Una invitación a ir al cine es participar en algo más que unas horas contemplando una pantalla centelleante en una sala oscura. En los años treinta ir al cine tenía un sabor ritual mayor que el de hoy; una característica ha permanecido constante desde entonces: el pre dominio de las personas jóvenes en las salas.

Las dificultades económicas de los años de la Primera Guerra Mundial ayudaron más que perjudicar a la industria cinematográfica alemana.

El cine ofrecía todo lo que faltaba en la vida ordinaria: viajes, aventuras, lujo y la gran vida. El Ministro Alemán de Bienestar Social estimó que tres millones y medio de personas iban al cine cada tarde. (1) -ver al final del capítulo-

El cine constituía un fenómeno intrigante, movía el interés de muchos, más que el que había conseguido juntas todas las artes tradicionales en sus mejores momentos: meseros y lavanderas, porteros y modelos, choferes y amas de casa, pintores y lecheros, jinetes y estudiantes, repartidores y peluqueros, empleados de mudanzas y criados, damas forradas en diamantes y turistas, era el público del cine.

La capacidad de atracción del cine era mayor incluso que la del teatro, a pesar de todos sus intentos por ganarse a los obreros, seguía el teatro dependiendo de las capas altas de la burguesía. Y el cine no, era un poco más informal, hoy masivo.

B. Invento del cinematógrafo

El cine nos da la ilusión de movimiento porque las imágenes que se proyectan en nuestra retina no se borran inmediatamente, a este fenómeno se le ha denominado como persistencia en la retina; fue comprobado en los siglos XVII y XVIII por Newton. Pero hubo que esperar los trabajos de Roget para entrar en el camino que llevo hasta el cine. (2) Se construyen en 1830 la rueda de Faraday, mientras que Herschel dió nacimiento al primer juguete óptico que utilizó dibujos.

Plateu inventa un aparato con un disco de cartón dentado que sirve lo mismo para reconstruir el movimiento con dibujos fijos que para descomponerlo observando una serie de imágenes fijas. Lo que significa en 1833 sentar los principios del cine, tanto para reproducir como para registrar. Esos aparatos se convirtieron en juguetes. Pero Horner les dió una nueva forma con el zoótropo (1834) que lleva una banda de imágenes sobre cartón, que anuncia lejanamente el filme. Mas para que naciera el cine, habría de utilizarse la fotografía.

En efecto, el cine supone la instantánea. La primera fotografía fue de Niépce (francés) hacia 1823, La Table Servie había necesitado cuatro horas de exposición. (3) En 1839, el gobierno francés compró la patente a Mandé Daguerre y a los herederos de Niépce para dar al mundo uno de los inventos modernos más sorprendentes.

En 1839 el revelado de la fotografía pasaba de la media hora. Nadie se extrañaba de esas dilaciones, la fotografía

era para todos una nueva forma de dibujo; el medio de fijar químicamente las imágenes de las cámaras negras (cámara oscura) empleadas por los artistas desde comienzos del Renacimiento. A partir de 1840, el tiempo de exposición se redujo a veinte minutos y se obtuvieron los primeros retratos de modelos que sudaban a pleno sol y con los ojos obligatoriamente cerrados. Poco después uno o dos minutos bastaron para el revelado de la fotografía.

Pero hubo que esperar el procedimiento del colodión húmedo, que se generalizó a partir de 1851, para que naciera la fotografía con placas de vidrio de las que podían sacarse muchas copias, el tiempo de exposición se redujo entonces a unos segundos y una nueva profesión artesanal nacía: la de fotógrafo.

Facilitó la tarea fotográfica la salida a la venta de las placas fotográficas de gelatina-bromuro, en adelante se pudieron obtener fácilmente pruebas instantáneas con productos preparados de antemano y que se conservaban durante varios años.

Después de haber hecho construir un fusil fotográfico -perfeccionando el revólver fotográfico elaborado en 1876 por el astrónomo Janssen- Marey trabajó con ayuda del cronofotógrafo de placa móvil mediante la adaptación de rollos de película Kodak recién salidos al mercado. En octubre de 1888 Marey presentó a la Academia de Ciencias las primeras tomas de vistas de película. Prácticamente había hecho la cámara y la tomavistas moderna.

Los trabajos de Marey determinaron los esfuerzos de Londe en Francia, de Anschütz en Alemania, Leprince y Greene en Inglaterra, entre 1888 y 1890; todos ellos lograron pro-

yectar sus cintas en una pantalla, estas estaban perforadas; dispositivo esencial para obtener la fijeza de las imágenes necesarias para una buena proyección.

Por los mismos años Edison hizo entrar al medio cinematográfico en una etapa decisiva al crear la película moderna de 35 mm, con cuatro pares de perforaciones por imagen. Dickson, que hacía sus investigaciones bajo la dirección de Edison, perfeccionó el cronofotógrafo de Marey, perforando las cintas y utilizando el celuloide para grabar el filme, de 50 pies de largo, fabricadas especialmente para las empresas de productos fotográficos Eastman Kodak.

Edison se negó a proyectar en público sus filmes sobre una pantalla, pues no había según él, ninguna probabilidad de que el público se interesase por ellos. Como había fracasado Edison en la búsqueda del cine hablado se decidió a lanzar al comercio en 1894 sus quinetoscopios, (aparatos de anteojos) eran grandes cajas que contenían películas con perforaciones.

Inmediatamente en todos los países del mundo avanzado decenas de inventores buscaron el modo de proyectar esos filmes en una pantalla. El vencedor de esa carrera tras el invento habría de ser el primero que lograra dar una serie de representaciones públicas y de paga. Porque desde 1888 las proyecciones de laboratorio o las demostraciones públicas sin ningún futuro habían sido numerosas.

En 1895, se multiplicaron las primeras representaciones del cine. En Estados Unidos, fueron aisladas y sin éxito, en Alemania, se dieron en la mediocridad, pero en Francia, el cinematógrafo Lumière tuvo un enorme éxito a partir del 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de París.(4)

El aparato era a la vez cámara proyectora e impresora, se la fabricó Carpentier a Lumière. El cinematógrafo de Lumière era muy superior a todos sus competidores, su perfección técnica y la novedad en los temas de las películas aseguraron su triunfo universal. A fines de 1896, el cine dejaba el laboratorio.

Los aparatos patentados se contaron entonces por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en Estados Unidos, Paul en Inglaterra, estaban poniendo las bases de la industria cinematográfica en todo el mundo. Y todas las noches miles de personas se apiñaban en las salas oscuras para presenciar una película.

C. Formación de la industria del cine en Alemania

El invento del cinematógrafo siguió en Alemania un proceso paralelo al de Francia, aunque en menor escala y difusión. Tuvo sus precursores, como Kircher y su linterna mágica, Anschütz con sus sistemas de cronografía (1889) y su inventor Max Shalanowsky, el cual imprimió el primer filme en 1892 y dió la primera sesión pública en noviembre de 1895.(5) Pero el cine alemán no alcanzó el rápido auge como en otros países. Las películas que se veían en Alemania eran proyectadas con el aparato Lumière, presentado en Colonia (Alemania) en abril de 1896.

El estilo y la temática fundamental del cine germano -enraizado en su vida y cultura- fue el expresionismo. No como un estilo limitado y definido sino como un concepto de existencia y de arte que -con diversas modalidades- fue el del norte de Europa. El expresionismo buscó el dominio del mundo exterior para captarlo en su esencia. A esta conquista tendió constantemente el cine germano, a través de sus sucesivas etapas.

En su formación el cine alemán aparece influenciado por los filmes daneses, franceses y norteamericanos. La producción nacional alemana tiene orientación popular con tendencia hacia lo erótico y sexual. Proliferan las productoras efímeras. Aparece Erich Pommer, importante productor del movimiento expresionista, al frente de la Productora de Películas Decla, y posteriormente de Películas Universo (UFA).

El ilustre director de escena Max Reinhardt realizó al-

gunos filmes interesantes pero sin éxito de taquilla. A la corriente que procedía de Dinamarca se añadieron aportaciones de Viena, Praga, Varsovia y Budapest, con actores como: Asta Nielsen, Pola Negri, Olaf Fönss y Lupu Pick, después director.

En los estudios filmicos alemanes habían aparecido Werner Krauss y Conrad Veidt, ellos eran actores, que luego se convertirían en pilares del cine alemán expresionista. Paul Leini, dirigía sus primeros filmes, Joe May especialista en filmes, policiacos y fantásticos, aceptaba rodar los guiones del joven vienés Fritz Lang; el también empezaba a sonar era Dupont, director. Casi todos los que iban a asegurarle su fortuna al cine alemán estaban desde el año 1915-16, agrupados en los estudios alemanes de Berlín.

La paz de la Primera Guerra Mundial había presenciado la crisis de la industria cinematográfica alemana. La producción deméstica era demasiado insignificante para competir con las películas extranjeras que inundaban las salas de exhibición alemanas, las cuales habían aumentado en número con el propósito de absorber los filmes que llegaban del exterior.

La Guerra invirtió los términos de la difícil situación liberando drásticamente a la industria filmica alemana del peso de la competencia extranjera. Después de haberse clausurado sus fronteras, Alemania quedó en exclusividad para sus productores cinematográficos, enfrentándose estos con el problema de satisfacer la demanda interna de filmes, que era abundante. Ante esta situación se crearon nuevas compañías filmadoras, la cantidad se elevó de 28 en 1913 a 245 en 1919 de compañías filmadoras. Este fue un período de suculentos dividendos para los productores de películas.

La industria pesada alemana aprendió que el cine era en Estados Unidos un buen negocio en la que se interesaban los inversionistas. Abastecer de filmes a Europa central -dominada por Alemania- no tardó en suceder. En julio de 1917, el General Ludendorff advirtió al Ministro de Guerra que tenía que agrupar urgentemente, sobre bases firmes, los esfuerzos morales y materiales del cine alemán. Hindenburg apoyó en su petición a Ludendorff.

Después se unieron los magnates de la banca, la química, la electricidad y los armamentos para fundar una poderosa sociedad, llamada Películas Universo S.A. , conocida habitualmente por sus iniciales U.F.A. (en adelante, sólo se usarán las iniciales) Era una compañía que agrupaba a los principales productores, su fin era monopolizar el mercado, patrocinada por el gobierno alemán y especialmente por las fuerzas armadas.

Todo predisponía al Reich para la edificación de una poderosa industria cinematográfica. En una Alemania donde soplaba fuerte el viento de la derrota, se habían edificado estudios soberbiamente equipados, sin rival en toda Europa.

Alemania era sacudida por el caos social. La república proclamada después de la huida del Kaiser retiró los capitales gubernamentales de la UFA, que se convirtió en una sociedad privada, que liquidó sus filiales encargadas de la propaganda. La alta finanza a partir de entonces fue la única propietaria de la UFA, éstos no cambiaron la orientación conservadora de la compañía.

La UFA después de haber eliminado de Alemania a sus rivales daneses, compraba salas en Suiza, en los países escan-

dinavos, en Holanda y en España. En las naciones aliadas tropezó con un boicot, pero la suntuosa producción realizada por Lubitsch Madame du Barry (1919) -antifrancesa- que interpretaba Pola Negri y Emil Jannings, rompió las barreras.

C I T A S

- (1) FEHNT. La arquitectura expresionista. España, Gili, 1975, p.163
- (2) SADOUL. Historia del cine mundial, México, Siglo XXI, 1980, p.13
- (3) ibid p.14
- (4) ibid p.24
- (5) ibid p.30

SEGUNDO CAPITULO

II. GENESIS DEL EXPRESIONISMO ALEMAN

A. Su origen

El expresionismo fue un movimiento de vanguardia fundado en Munich en 1910, como reacción contra el impresionismo y el naturalismo. Se manifestó en la música, en la literatura, en la arquitectura, en la pintura y en el cine. En los inquietos días que siguieron a la derrota, en la Guerra Mundial, de Alemania, el expresionismo invadió las calles berlinesas en carteles, teatros y cines, en la decoración de los cafés, las tiendas y los escaparates.

El inventor de la palabra expresionismo fue un francés, Julien Hervé, pintor muy olvidado que expuso bajo tal denominación ocho cuadros en 1901; el expresionismo no se arraigó en Francia. La voz expresionista lanzada por el poeta alemán Otto Zur Linde, en Alemania, trataba de expresar una reacción antimpresionista (contra los franceses). Fue generalizada por H. Walden, editor berlinés de la revista Der Sturn y por W. Worringer, primer teórico del movimiento Abs-traktion (1908). (1)

Georg Marzynski, define así el expresionismo: "a través de una deformación seleccionada y creadora, el artista dispone de medios que le permiten representar intensamente la complejidad psíquica, al ligarla a una complejidad óptica puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su alma". (2) A principios del presente siglo, el expresionismo se había extendido a todas las artes y posteriormente se incorporó al cine en los años veinte.

El expresionismo es inseparable de la realización anti-

naturalista que se desarrolló a comienzos de este siglo y que tiene a sus pioneros en Wedekind y Scheerbart. Pero qué es el movimiento expresionista en general, viene a ser algo de todo lo antinaturalista y que se ve, irremediamente, influenciado por la historia; incluso nociones como lo eterno, lo universal, lo cósmico, surgen de un medio ambiente temporalizado.

El personaje del drama expresionista es el héroe obligado a cruzar una sucesión de etapas con una estructura dramática seriada. Si la guerra y los acontecimientos revolucionarios dieron libre curso al movimiento expresionista no fue por casualidad. Su modernidad, justificada por sus inegables repercusiones sociales, se basa en la realidad distinta de la nueva obra, diferente a la anterior.

Mal se consideraría al expresionismo como un fenómeno meramente estético, es inseparable de la crisis que sufre la sociedad alemana a principios de siglo y de nuevo al fin de la Primera Guerra Mundial, cuando florece el expresionismo en el cine.

De 1895 a 1900, Alemania pasa tardíamente de un estado agrario a uno industrial, con una forma de capitalismo autoritario y corporativo que hereda tradiciones feudales y patriarcales. Se convierte en un país relativamente moderno, con una producción entendida científicamente y de una población que, de 1890 a 1910, aumenta en 15 millones de personas.

Crece paralelamente la influencia de las ciudades y se transforman las costumbres. Las masas urbanas caen en manos de una fabricación mecanizada, de una racionalización y de una disciplina excesiva. El individuo se ve afectado por el

malestar que surge de la actividad económica. Se resquebrajan los cimientos morales de la colectividad.

El clima social y político augura las peores catástrofes, los expresionistas padecen las consecuencias directas de esa industrialización acelerada, de la rápida transformación de las ciudades y de la pesada atmósfera que se respiraba; los expresionistas crecen en un país cuya producción industrial ya alcanzaba un nivel elevado, mientras todo sigue impregnado de una mentalidad antigua. Resultado de todo ello es la tensión, el desequilibrio.(3)

De origen urbano casi todos los expresionistas, reaccionan ante los inconvenientes de la superpoblación y se muestran sensibles al avance del proletariado. Hijos de la burguesía muchos de ellos, se sienten amargados por la conducta de sus padres. Cunde así, el culto a la jerarquía y a la autoridad que exigen sumisión.

En las facultades y universidades, los catedráticos tienen más de oficiales de reserva que de pedagogos y el reglamento se identifica casi con el de los cuarteles. Tales centros ejercen sin vacilar una dictadura física y moral. La cultura equivale al terror.

Para los jóvenes que aspiran una transformación, ésta sólo se concibe ingresando a la oposición en la sociedad alemana; sociedad sobre la que reina, como monarca absoluto, un Emperador, que tiene la pretensión de regentear la literatura. Prohibiciones, juicios y una constante aplicación de la censura, son las formas que definen las relaciones entre el poder político y los creadores de la cultura.

Había una plena separación institucional entre la producción y las autoridades o el estatus en las relaciones sociales, esto se combinaba con la plena transferibilidad y la centralización de todos los derechos inherentes a la propiedad en un sólo titular.

Alemania tenía rasgos feudales, militaristas, burocráticos y autoritarios, que se relacionan entre sí. El sello predominante de estos elementos provienen de Prusia, su posición era lo suficientemente central como para dar el tono a seguir al resto de Alemania. En cuanto al Estado alemán, el modo de participación que tuvo la clase prusiana no pesó en la administración civil sino en las fuerzas armadas.(4)

Los miembros de las familias Junkers prusianas dieron cuerpo a las fuerzas armadas hasta la Primera Guerra Mundial. Así pues, los elementos feudales-militaristas desempeñaron un papel destacado en la estructura del Estado alemán, aunque no se implicaron, abiertamente en la política; los Junkers integraron su estructura gracias a su estrecha conexión con la monarquía y a la posición que ocupaban en la cumbre de la escala social de prestigio.

Volviendo al movimiento expresionista, su base era: la rebelión de una parte de la juventud intelectual de entonces que apuntaba contra las realidades sin alma. Dicha rebelión servirá para negar toda servidumbre del espíritu. Combate arduamente lo científico, el maquinismo y los valores morales vigentes. Quiere regenerar la condición humana.(5)

Cada vez estaba más clara la imposibilidad de una huma-

nidad que había caído en la dependencia absoluta de su propia creación, de su técnica, de la ciencia, de la estadística, del comercio y de la industria, de un orden petrificado de usanzas buegasas y convencionales.

La elaboración de nuevas tendencias no admitiría un desfase con respecto a las experiencias artísticas y literarias que recorren Europa desde finales del siglo XIX. El expresionismo es ante todo un movimiento cuyo centro de gravedad fue constituido por los países de lengua alemana, aproximadamente de 1910 a 1925.

Alemania fue el lugar donde el término expresionismo sirvió para designar por primera vez una cierta orientación artística; se desparramaría después por Europa (particularmente en la URSS y Hungría) para calificar las obras o corrientes surgidas del futurismo, del cubismo y más indistintamente del modernismo. En la Alemania de principios de este siglo el expresionismo significa una alteración, un replanteamiento de las convenciones vigentes; en síntesis, la modernidad.

Para el expresionismo no existe el hecho de que un grupo de artistas y escritores se adhieran a una doctrina de sólida armazón, sino que resulta difícil esbozar una síntesis de lo que haya podido representar; en la medida que todos los dominios de la cultura se han visto cubiertos por el expresionismo.(6)

Los expresionistas comenzaron su actividad entre 1905 y 1914. Hay tres elementos que diferencian a los expresionistas de los valores vigentes que ellos niegan: uno, la situación mundial; dos, el sentido del arte; tres, la relación con el lenguaje.

Estos tres elementos son indisociables para Cole (7), quien dice, que a fines del siglo XIX y a principios del presente una de las imágenes obsesivas es la del declive de la civilización de entonces. Los expresionistas responden mediante una decadencia sin equívocos, con una absurda caricatura del mundo, así se aseguran una victoria sobre él. Poco a poco la noción de transformación se va convirtiendo en un tema expresionista esencial.

El segundo elemento, señalado por Cole, es sobre el sentido del arte, que se opone, el arte, a la realidad elaborando otra distinta. La revolución consiste entonces en que el arte ya no aspire a copiar lo real, sino a engendrar una nueva realidad.

El tercer elemento, también para Cole, es la relación de los expresionistas con el lenguaje: se necesita un lenguaje duro, entrecortado, salvaje; que ya no sea ni descripción ni contemplación.

Aunque los expresionistas rompan el lenguaje y deformen voluntariamente la sintaxis, incluso los más extremistas, nunca prescinden de la función de la comunicación, aún en el caso de que, como sucede en pintura, lleguen los expresionistas a la abstracción.

B. Pintura, revistas, cabaretes, teatro
poesía, carteles y cine

En el grupo de pintores expresionistas es donde primero se manifiestan las tentativas de renovación. En 1905, se organiza el grupo Puente, que por unos años precede al cubismo y se desarrolla paralelo al fauvismo. La iniciativa del grupo corresponde a E. Ludwig, secundado luego por Bleyl y Nolde.

El objetivo concreto de los pintores expresionistas era el regreso a la pureza original de la humanidad, el grupo Puente tuvo una viva admiración por las artes primitivas. A fines de 1911, cobra consistencia El Caballero Azul en Munich, inspirado por Kandinsky y Marc. Tanto El Puente como El Caballero Azul reaccionan en contra del naturalismo, del impresionismo, y además insisten sobre la inspiración del artista.(8)

El sentir de la mayoría de los pintores de la vanguardia alemana de esa época (1914) y en casi toda la joven generación que intenta expresarse, tienen la certeza de que los valores del pasado se han vuelto caducos; así se impone la necesaria función demiúrgica (creadora) del artista, que se integra a las nuevas fuerzas. La innovación se centra en la audaz ruptura con el mundo del ayer.

La joven generación expresionista se aglutina en torno a revistas que de 1910 a 1922 se irán convirtiendo paulatinamente en los generadores de las nuevas tendencias literarias y artísticas. Sin las revistas resulta difícil comprender la existencia del movimiento expresionista, su aparición es un indicio de la fuerza del movimiento y nos ayuda a de-

terminar con precisión el período de auge de las revistas.

Fueron un centenar de revistas, publicaron en ellas unos 2500 autores, de los que 1000 eran completamente desconocidos. Las revistas ofrecían una tribuna a todos aquellos que participaban en las artes, incluían en sus páginas ilustraciones, grabados, dibujos y retratos a la pluma. No abundan antes de 1914 pero a fines de 1917 ya son diez revistas, pasan a quince en 1918 a treinta y cinco a principios de 1919 y a 44 a fines del mismo año. (9)

Por lo tanto el período interno de Alemania (1919-20) fue muy favorable para las revistas y el movimiento expresionista. En cambio, el fracaso de la revolución inició la agonía de las revistas: a fines de 1920 sólo quedaban 22 revistas y ocho en 1922. La más célebre de todas ellas fue Der Sturm, publica su primer número en marzo de 1910, es fundada por Walden.

Sin duda alguna Der Sturm representa en Europa el foco más completo de tendencias modernistas; de 1910 a 1914 publicó todo lo que actualmente vale en arte, como es: la renovación de las formas poéticas y novelescas, la historia de las ideas. Lo que le importaba a Walden era la vanguardia viniera de donde viniera y fuera lo que fuera. (10)

Un año después de la fundación de Der Sturm aparece otra revista que rivalizando con ella también se volverá famosa al hacerse eco de una generación sublevada contra su tiempo, ella fue: Die Aktion. F. Pemfert su director, la define como un seminario de política, literatura y arte. A su juicio, era imposible separar literatura y política.

Precisamente el auge del expresionismo a partir de 1913 y el carácter heterogéneo de sus posiciones estéticas se explican por la dispersión de las revistas, en su interior encontramos la coexistencia de pintores, ilustradores y poetas.

Los cabartes expresionistas organizaban veladas cuyo contenido tenía muy poco que ver con los clásicos espectáculos de variedades, su público también era distinto: estudiantes, pintores, gente de teatro y escritores asistían esencialmente a la lectura de poemas. Tales manifestaciones se desarrollaban casi siempre a partir de revistas y en especial por parte de Die Aktion y Der Sturm en Berlín, Forum de Herzog en Munich y Der Benner en Innsbruck.

Las revistas constituyeron el pilar determinante para la difusión del expresionismo. En los cabaretes expresionistas todo era serio, hasta el humor; se trataba de lecturas-espectáculos durante las que había que alcanzar un efecto de emoción y persuasión por medio de la voz y la palabra.

La iluminación se reducía a una técnica rudimentaria sin la ventaja de focos, limitándose a alterar la oscuridad, la penumbra y la luz; el poema se convierte en teatro con una lengua que exige gesticulación y grito.

Influencia capital en el arte de la puesta en escena teatral en Alemania fue el descubrimiento del teatro extranjero, la labor iniciada por Max Reinhardt, antes de 1914, respetando la diversidad de los estilos montó a los mejores autores de la época -Ibsen, Maeterlinck, Strindberg, Gogol, junto a Hofmannsthal, Wedekind, Sterheim y Kaiser- .

Artísticos o puramente sociales, todos los fenómenos

mencionados pertenecen a la génesis del expresionismo: irremediablemente es producto de su tiempo.

La vanguardia en la tragedia teatral corresponde al rechazo de la realidad contemporánea, se eligen temas míticos y legendarios a fin de alcanzar deliberadamente lo universal y lo eterno. De tendencia anarquista el crítico Hardenkopf elogia el teatro de Pryzszewski, un teatro de torturas morales, de psicosis y de muerte; presentado como prefiguración de lo que ineludiblemente ha de suceder en Alemania, donde la vanguardia enarbola la bandera del alma.

En 1917 se apuntó una victoria decisiva el movimiento expresionista al poner a escena en Berlín, la obra teatral El mendigo bajo la dirección de Hollaender; este acontecimiento teatral influiría decisivamente en el cine alemán.(11)

La poesía expresionista está cargada de un peso de muerte que se proyecta incluso en sueños y paisajes, se dan relaciones humanas frágiles por el ritmo frenético y embrutecedor de la ciudad; la cotidianeidad está condicionada por macabras fantasías y por imágenes apocalípticas.

Hostilidad en contra de la familia, de los profesores, del ejército, del Emperador; de todos los puntales del orden establecido. Solidaridad en cambio con todos los marginados del sistema, con la congregación de oprimidos, pobres, prostitutas, locos, juventud; todos en oposición al burgués.

El anarquismo también sirve para que algunos expresionistas adquieran conocimientos del psicoanálisis; Gross fue el causante directo de que los expresionistas percibieran la fuerza de un tema que tratarían profusamente: el conflicto

padre-hijo (autoritarismo paterno).

El establecimiento de los métodos expresionistas con sus formas acusadamente emocionales y sus brillantes colores ejercería una influencia significativa sobre los carteles; el empleo de las técnicas expresionistas transformó la publicidad de esa época. En 1917, esas técnicas junto con un tratamiento puramente realista del tema se convirtieron en una solución para la publicidad.

El cartel que diseñó E. Ludwig en 1910 para el movimiento artístico alemán llamado El Puente es un ejemplo característico del cartel expresionista; apasionadamente nacionalista, está pintado con los colores de la bandera imperial alemana. (12) Las fuentes del expresionismo en arte visual eran entre otras, las xilografías y grabados medievales así como la obra de los artistas: Vallotton (suizo), Van Gogh y Van Dongen (holandeses), Munch (noruego).

Un cartel en boga de 1919 a 1922 decía: el expresionismo no muere únicamente por culpa de la situación económica, también sucumbe bajo el peso de un esnobismo estridente que termina recurriendo simplemente a procedimientos; hay que obrar en plan moderno y todo lo que parece moderno recibe el calificativo de expresionista. Será una época de epígonos (del seguidor de una escuela o estilo de una generación anterior) que precede a la crisis, una época en que la pintura de los últimos quince años adquiere una cotización y llega a ser especulativo en el mercado del arte. (13)

El auge del expresionismo como movimiento artístico coincidió con el desarrollo del cine en Alemania, las primeras películas alemanas de estilo expresionista fueron nota--

bles muestras de arte expresionista. Eisner (14) ha señalado la inclinación hacia los contrastes violentos -que en la literatura expresionista se manifiesta mediante el uso de frases violentas- y la innata afición de los alemanes por el claroscuro y la sombra, evidenciado en el cine.

Esto es perfectamente aplicable a los carteles del cine alemán que explotaron a fondo los artificios expresionistas, por ejemplo: el cartel hecho por Stahl-Arpke del filme El gabinete del doctor Caligari (1919). Los elementos expresionistas que aparecen en la película Metrópolis (1926), encuentran un eco en el cartel publicitario de Schlz-Neudamm.

Las técnicas de la pintura expresionista como son el gesto distorsionado o el empaste y la pincelada gruesa dejaban su sello sobre los carteles y posteriormente esas técnicas harían lo mismo sobre el movimiento cinematográfico del expresionismo alemán.

C I T A S

- (1) COLE. Del expresionismo al nazismo, España, Gili, p.11
- (2) ibid p.12
- (3) ibid p.20
- (4) ibid p.21
- (5) ibid p.24
- (6) ibid p.25
- (7) ibid p.26
- (8) ibid p.30
- (9) ibid p.32
- (10) idem
- (11) LABOR. Enciclopedia ilustrada del cine, España, Labor, 1970, p.48
- (12) BARNICOAT. Los carteles, España, Gili, 1972, p.118
- (13) COLE. op.cit. p.56
- (14) EISNER. La pantalla diabólica, Argentina, Losange, 1955, passim

TERCER CAPITULO

III. EL EXPRESIONISMO COMO MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO

A. Movimiento cinematográfico

Hay que apoyarse para el estudio del expresionismo alemán en el concepto de movimiento cinematográfico. Es decir, una clase de fenómeno que tiene relación con su contexto social y que implica la acción de varias gentes dirigida a un objetivo. Los filmes expresan una configuración definida de significados, sus fuentes socioculturales se encuentran en la estructura social, en la cultura y en la combinación de ambas.

Veremos como el estilo alemán se constituyó con fragmentos y piezas del expresionismo, del teatro impresionista, de la herencia cultural del claroscuro y la tradición romántico-gótica; la combinación resultante en las películas es una visión inarmónica del universo, creado por una sociedad radicalmente cambiante, como era la alemana de los primeros años veinte. Los filmes reflejan fielmente las preocupaciones de esa sociedad; a nivel de significado existe una clara relación entre cine y sociedad.

Se habla del cine expresionista como de un movimiento que tiene tres características: la primera, al contrario de lo que ocurre cuando se aplica el término movimiento a otras artes, aquí se limitará a la sociedad alemana de la Primera Posguerra Mundial.

La segunda característica es, la sociedad alemana había experimentado un trauma sociocultural inmediatamente anterior al nacimiento del movimiento cinematográfico del expresionismo, nos referimos a la Primera Guerra Mundial y a la caí-

da del viejo imperio alemán prusiano, ascendiendo en su lugar la república de Weimar mediante una revolución.

La tercera característica es, el desarrollo de aproximaciones específicamente nuevas al cine, esto es una especie de ruptura estética, el término movimiento cinematográfico sugiere en primer lugar innovación y no simplemente difusión fragmentada.

La existencia previa de un trauma sociocultural es evidentemente un factor generador importante, aunque no una característica del movimiento en cuanto tal. La llamada Nueva Ola Británica presenta muchos rasgos propios de un movimiento pero no fue precedida por desórdenes sociales de la magnitud de Alemania; aunque es probable que las grandes perturbaciones reclamen una ruptura estética, no son ni mucho menos suficientes y ni siquiera necesarias. Por ello sea cual fuera la causa y el contexto, el término movimiento cinematográfico es innovación.

El fenómeno del movimiento abarca una agrupación distintiva de filmes que comparten la ruptura, por tanto un movimiento es ante todo un grupo de películas que representan ruptura con los filmes hechos con anterioridad a ellos, es el caso del famoso filme expresionista El gabinete del doctor Caligari (1919) de Robert Wiene.

Pero evidentemente estamos ante una cuestión de grado, el análisis más profundo revela inevitablemente que los filmes representan continuidad además de discontinuidad, incluso las revoluciones más radicales se ven obligadas por las circunstancias a conservar gran parte de lo que desaparece; aunque el estilo alemán trajo consigo muchas cosas nuevas tam--

bién mostró poca discontinuidad moral.

Es decir, el término movimiento se reserva para aquellas rupturas estéticas que son consecuentes con una organización colectiva y conciente de los artistas implicados; a partir de la combinación de presiones comerciales y sociales, de creencias e inclinaciones, de unidad en las intenciones de todos se produce un proceso de corrección en el cine expresionista.

La combinación de una ruptura estética radical y de la intencionalidad de sus creadores da sentido a un movimiento cinematográfico, como es el expresionista; la situación caótica de la sociedad alemana plantea el nacimiento del movimiento.

Por otro lado, existían fenómenos de la industria cinematográfica que facilitaban los acontecimientos posteriores; casi todos tenían su origen en los años de la guerra y fructificaron en los primeros años veinte. No se trata de una simple coincidencia temporal, aparte de sus evidentes efectos de largo alcance en la sociedad, la guerra había ejercido una considerable influencia material sobre el cine; en general había estimulado la producción.

Aislada de la que rápidamente se convertiría en la fuente de películas por excelencia (hollywood), la industria cinematográfica alemana se vio obligada a autoabastecerse; una consecuencia indirecta de esto, que más tarde demostraría su importancia, fue que el cine alemán sobrevivió más tiempo frente al de Estados Unidos que sus hermanos europeos.

Pero desde luego es cierto que durante los años de la

la industria cinematográfica alemana se desarrolló, las instalaciones de producción aumentaron, los cineastas, actores y escritores ganaron en experiencia, y -estimulada por las necesidades de propaganda- la industria aumentó el número de salidas nacionales de sus productos.

Al propiciar este desarrollo, la guerra aseguró que los materiales básicos para una ruptura estética estuviesen realmente disponibles, el magnífico aparato técnico que más tarde se mostraría tan efectivo surgió de la mano de la guerra y del bloqueo; no es de extrañar que esto fuese acompañado por una creciente madurez de la estructura comercial que poco a poco se aproximaba a las características de un monopolio productor de películas: la UFA.

B. La sociedad determina las películas

El expresionismo alemán se puede tomar como caso particular de estudio de la relación entre la sociedad y sus películas, el cine alemán de la Primera Posguerra Mundial ha sido tema de tantas generalizaciones precisamente por ser tan peculiar, por haber nacido en una sociedad tan inestable y por el tercer Reich.

Se han dado diversas fechas para el nacimiento de este movimiento, casi todos concuerdan en fijar su comienzo real con El gabinete del doctor Caligari (1919), aunque señalan precursores, no tomados en cuenta en esta investigación; su final es más difícil de determinar, porque los cineastas expresionistas siguieron trabajando más allá del año de 1926 a menudo en otras sociedades. El estilo alemán se difundió por todo el mundo.

Kracauer(1) sitúa alrededor de 1924 el paso de un período de expresionismo abierto a una fase estable. Eisner (2) más interesado en cuestiones de continuidad en el estilo detecta distintas variaciones con la llegada del cine sonoro.

El punto culminante del movimiento cinematográfico expresionista alemán, parece haber sucedido mediados la década; en 1926 se produce Metrópolis, último filme dentro del lenguaje expresionista; en los años siguientes escasean cada vez más ejemplos equiparables. Al finalizar la década de los años veinte el movimiento cinematográfico alemán prácticamente no existía.

En parte la dificultad de identificación viene de la constante suposición de un cine claramente expresionista; las películas alemanas rodadas entre 1919 y 1926 muestran una gama de estilos y escuelas, sus temas presentan homogeneidad. Después de 1926 no están presentes estas características.

Críticos e historiadores difieren en sus formulaciones concretas pero la sombrilla del concepto expresionismo es en realidad común a todos; sin embargo hay que tener serias reservas respecto a un término que califica de igual manera un filme como El último de los hombres (1924) con otro tan diferente como es El gabinete del doctor Caligari (1919).

Aparte de los pocos y famosos filmes destinados a recrear en ellos pinturas y arquitectura expresionista a las que se había infundido vida, es evidente que actuaron otras influencias; la más determinante es la procedente de la tradición del claroscuro y del teatro de Max Reinhardt que se combinó significativamente con el componente expresionista.

Hay en los filmes expresionistas rodados entre 1919 y 1926 tres tipos de escuelas: la expresionística (no confundir con el término expresionismo que engloba a todo el movimiento y alas tres escuelas) la de cine-teatro y la realista. (en el apartado de la realización cinematográfica -D-, de este capítulo se abundará sobre las tres escuelas del estilo alemán expresionista)

C. Mundo sociocultural de los filmes

Los personajes torturados del cine alemán forman parte de un mundo extraño y malevolente donde impera el destino, están condicionados por lo desconocido, aplastados por fuerzas poderosas, su mundo sufre una dislocación interna.

Su mundo comunica un ethos; un estado de ánimo, una sensación de fatalismo y desorden, todo el carácter de las imágenes es una burla de la armonía entre el hombre y su entorno. Pero siempre es posible una variación temática dentro de este marco emocional, la desarmonía es la línea de referencia inalterable que puede modificar o especificarse mediante una variedad de estructuras narrativas.

Kracauer(3) destaca tres modelos narrativos: el primero corresponde al papel del tirano (escuela expresionística), el segundo al ímpetu de las pasiones y los impulsos desordenados en un mundo caótico (escuela de cine-teatro) y el tercero a la inevitabilidad del destino (escuela realista); estos son los focos narrativos del cine alemán expresionista. No se dan los sistemas narrativos y las escuelas cinematográficas en estado puro, hay una mezcla entre todos ellos.

La característica más inmediata de las cintas es que comparten un marco desplazado, era muy poco probable que el público topase con semejante mundo fuera del cine; frecuentemente este desplazamiento es temporal: Metrópolis (1926), hacia el futuro. Aunque no tan evidentemente desplazados en el tiempo, podían ocupar el extraño semimundo de Nosferatu, el vampiro (1922) o el ambiente grotesco y distorsionado de El gabinete del doctor Caligari (1919).

Incluso en los casos en que el marco físico se aproxima a la vida urbana como en los filmes El último de los hombres (1924) o La calle (1923), las distorsiones, la luz y la sombra y el diseño se convierten en extraños; dentro de lo ajeno de los filmes con respecto a la realidad familiar hay considerables variaciones.

Por ejemplo, el marco concreto puede ser tanto rural como urbano; en este caso abundan los excesos de la arquitectura expresionista, en los rurales las películas suelen invocar los extraños paisajes de la tradición romántico-gótica.

Los mundos sociales que produce el estilo expresionista varían y no se ajustan a esquemas fijos de la estructura social alemana, sólo destaca el individuo acosado por la culpa, la desesperación y la ansiedad; en los filmes se fotografía la muchedumbre: al pueblo anónimo. Son de importancia en las películas el desplazamiento y el estilo visual que lo estimula; el expresionismo refuerza las contradicciones existentes en la sociedad alemana de la Posguerra. Esto trae consigo una carga emocional que impregna a los filmes y a sus espectadores.

El estilo en vigor dentro del cine alemán entre 1919 y 1926 no puede calificarse de expresionista sin reservas, en la doctrina expresionista la clave es el concepto de abstracción; como dice Eisner(4) el objetivo confesado de los expresionistas era eliminar la naturaleza y llegar a la abstracción absoluta.

Abstracción es hoy un término que solemos aplicar a nuestros procesos de conocimiento de el mundo, mediante la

abstracción organizamos mentalmente el caos que nos rodea; de ahí que aislemos mediante la abstracción los elementos de nuestro mundo, que los analicemos para hacer entendible la naturaleza; vemos la madera a pesar de los árboles.

Los expresionistas trasplantaron su abstracción a la esfera del arte, ellos reducen sus temas a elementos básicos llegando así a las esencias, a un mundo de abstracción expresionista.

Pero todo esto es todavía demasiado general, está claro que hay muchas maneras de poner de manifiesto en un filme esa abstracción expresionista, por ejemplo: en La huelga (1924) de Eisenstein, esta cinta es tan expresionísticamente abstracta como las distorsiones dentro del filme de El gabinete del doctor Caligari (1919) de Wiene. Abstracción sola no basta.

El expresionismo tiene un segundo objetivo que también señaló Eisner(5) el antinaturalismo; y no se trata simplemente de condenar la reproducción naturalista, sino que se niega la validez de las distorsiones naturalistas del impresionismo.

La combinación de abstracción y antinaturalismo lleva a una estética visual basada en liberar el objeto de su entorno natural, esto es más que una simple destrucción de nuestro sentido normal del espacio; implica sustituirlo por un mundo distorsionado dentro del cual pueda verse como se abstrae el objeto y a través del cual descubrimos la verdad.

Es esta doctrina la que conduce a la conocida distorsión espacial y a un estilo interpretativo que intenta aislar los elementos claves apoyándose en la exageración, desde lue-

go bastantes ideas de este tipo encuentran su manifestación en el cine alemán expresionista.

Queda claro que esto constituye sólo una parte de la historia, aunque las artes hayan intentado realizar un expresionismo puro, el cine desarrolló una rica combinación en la que se mezclaban elementos muy diversos, como eran la tradición de los paisajes romántico-gótico, la arquitectura expresionista, las luces y sombras, o el teatro de Max Reinhardt, que en 1917 monta El mendigo de Sorge.

Efectivamente todo se encontraba en esa puesta en escena, Eisner dice al respecto: "el contraste, el entrecocar de luces y sombras, la brusca iluminación de un personaje o de un objeto por el rayo estridente del proyector, concentra la atención del espectador, tendiendo a dejar en ese preciso momento a todos los demás personajes y objetos sumidos en vagas tinieblas".(6)

Esta es la traducción visual del axioma expresionista que ordena no apuntar sino a un objeto elegido en medio del caos universal y arrancarlo a toda vinculación intermedia; a los directores de películas alemanas expresionistas les era familiar los mágicos efectos del claroscuro.

Dejando a un lado El gabinete del doctor Caligari(1919), el estilo alemán mezcla casi a partes iguales el decorado (arquitectura) expresionista y el claroscuro, dando lugar a una peculiar combinación de distorsión, exageración, abstracción, sombra, medios tonos y ambigüedades. Emocionalmente muy perturbador.

El mundo creado por este tipo de cine es fantasmal y posee su propia alma independiente, con una oscura malevo-

lencia y un carácter violentamente inquietante; más que revelar profundas esencias, los filmes están desplazados de la experiencia inmediata y llenos de emociones desesperadas. En realidad, el cine estrictamente expresionista tendría que ser totalmente abstracto. Y así no sería entendible.

Este tipo de cine alemán es una forma narrativa romántica colocada en un mundo creado mediante técnicas prestadas; la primera sensación que sugiere este modelo estilístico es el misterio. -como veremos en el siguiente capítulo, esta capacidad misteriosa ha sido utilizada en la producción posterior de películas de terror y de ganster-

El juego de luces, sombras y diseños es la imagen de un universo inarmónico, qué esta distorsión dependa fundamentalmente de los ángulos extravagantes y de las perspectivas imposibles del diseño expresionista o de las extrañas sombras de la tradición del claroscuro no parece ser muy importante. Lo trascendente es la mezcla de ambas cosas y el resultado es realmente el mismo: un mundo en desacuerdo consigo mismo, lleno de fantasmas de la mente y del espíritu.

Fritz Lang, director expresionista y luego maestro en Hollywood, era seguramente el que dominaba mejor la técnica de la mezcla; en su película El doctor Mabuse (1922), Lang combina los contrastes de la escuela expresionística con ese hábil despliegue de luz que le hizo famoso. En consecuencia, su obra fue más popular que los extremismos de El gabinete del doctor Caligari (1919) de Robert Wiene.

D. Realización cinematográfica

En el contexto de la producción filmica, el nacimiento del cine alemán propiamente dicho fue en parte consecuencia de las medidas de organización adoptadas por las autoridades alemanas.

El origen de esas medidas pueden asignarse a los observaciones: en primer lugar, tomaron las autoridades clara conciencia de la influencia ejercida por los filmes antigermanos en cualquier país extranjero, hecho que los alarmó mucho más, en cuanto apenas se habían dado cuenta del inmenso poder sugestivo inherente del cine.

En segundo lugar, reconocieron la insuficiencia de la producción local; para satisfacer la inmensa demanda interna productores incompetentes habían inundado el mercado con películas que resultaron ser inferiores en calidad al conjunto de los filmes extranjeros, además el cine alemán no había sido animado todavía por el celo propagandístico evidenciado por los aliados.

Conscientes de esa peligrosa situación, el gobierno alemán trató de modificar esto mediante su directa intervención en la producción cinematográfica.

En 1916 las autoridades gubernamentales con el apoyo de las asociaciones que promovían objetivos culturales, políticos y económicos, fundó la Deulig, compañía filmadora que por medio de filmes documentales apropiados habría de dedicarse a la publicidad e imagen del país, tanto en el extranjero como en la propia Alemania.

A comienzos de 1917, siguió la fundación de otra productora, la Bufa, establecida sólo como un organismo gubernamental; ponía en los campos de batalla salas de cine y se encargaba de proyectar los documentales de las actividades militares.

Mediante una resolución del ejército alemán en 1917, en directo contacto con prominentes financieros, industriales y armadores, la Messter Film, la Union Davidson y las compañías controladas por la Nordisk -con el apoyo de los bancos- se fundó una nueva empresa: Películas Universo S.A. (U.F.A). El total de las acciones de la UFA sumaban alrededor de 25 millones de marcos, de los cuales el Reich tomó un tercio.

El cometido oficial de la UFA era en hacer propaganda en favor de Alemania, de acuerdo con las directivas del gobierno. Estas no sólo disponían propaganda cinematográfica directa, sino también películas características de la cultura alemana y filmes al servicio de la educación nacional.

Para la concreción de sus objetivos, UFA debió elevar el nivel de la producción interna, pues sólo películas de alta calidad podían estar en condiciones de competir con las cintas extranjeras. Alentada por ese interés, UFA reunió a un equipo de productores, artistas y técnicos talentosos; además organizó el trabajo de estudio con la minuciosidad de que depende el éxito en cualquier compañía productora de películas.

Entonces viene la derrota en la Primera Guerra Mundial y la revolución en casa; la UFA, entre tanto cambió de propietarios, el Reich renunció a su participación y el Deutsche Bank comenzó a adquirir la mayoría de las acciones, incluyen-

do las de la Nordisk, pequeña compañía filmadora; pero a pesar de este giro económico de la UFA, no hubo un cambio en su conducción.

Toda vez que los nuevos dueños de la UFA, apenas diferían de los anteriores, se sintieron los ahora propietarios, inclinados a perpetuar en la pantalla el programa nacionalista y conservador usado por el régimen anterior; que fue el de la guerra.

Sólo era deseable un leve retoque con vistas a la situación doméstica real, los filmes que se produjerán dederían establecer de manera absolutamente clara que la Alemania soñada por UFA no era de ninguna manera igual a la Alemania de los socialistas; ahora en el poder político.

A causa de la transformación de la UFA en una compañía privada, su concentración en la propaganda fue parcialmente desplazada por consideraciones comerciales con miras a la exportación. El cine atrajo energías creadoras que ansiaban una oportunidad para expresar adecuadamente las nuevas esperanzas y temores que saturaban a la sociedad alemana.

Al propiciar este desarrollo, la Guerra aseguró que los materiales básicos para una ruptura estética estuviesen realmente disponibles; en los primeros años de la década de los veintes la UFA absorbió rápidamente las numerosas empresas pequeñas de producción de películas.

Tal fue el caso de la Decla-Bioscop, motor fundamental del movimiento, adjuntada a la UFA en 1921; evidentemente el mando de la UFA fue controlado centralmente, como un monopolio, y todos los que laboraban en ella tenían que guardar homogeneidad ideológica con la UFA, y sino los hechaban,

el caso de los guionistas Mayer y Janowitz muestra la rigidez con que la UFA trabajaba.

Es decir, junto a las condiciones materiales para la producción a gran escala, las instalaciones de la UFA, como un gran monopolio, no tenían parangón en toda Europa y no les pedía nada a las de Hollywood, se buscaron las condiciones organizativas para su control; este provenía de la nueva dueña de la UFA, la derecha política-económica más reaccionaria.

Erich Pommer, productor de los filmes Caligari (1919), Mabuse (1922), Varieté (1925) y Metrópolis (1926), dice: "Alemania estaba derrotada ¿ cómo podía hacer películas que compitiesen con las demás ?, habría sido imposible intentar imitar a Hollywood o a los franceses; por eso ensayamos algo nuevo, los filmes expresionistas. Esto fue posible porque Alemania contaba con abundancia de buenos artistas y escritores, una sólida tradición literaria y teatral; y esto suministraba una base de actores buenos y expertos".(7)

Las condiciones sociales, culturales y comerciales conducían hacia la evolución; las instalaciones técnicas de la UFA estaban allí, como estaban los técnicos para manejarlas. Los ingredientes sociales y cinematográficos estaban claramente establecidos: el escenario a punto.

Los filmes que enseguida se comentan se dividen en las tres escuelas mencionadas del movimiento cinematográfico alemán: expresionística, cine-teatro y realista.

1. Escuela cinematográfica expresionística

En los filmes de esta escuela, que son: El gabinete del doctor Caligari (1919), Nosferatu, el vampiro (1922) y El doctor Mabuse (1922), no hay héroes, aunque si ciertos criterios en la elección de protagonistas. Evidentemente, las figuras autoritarias ocupan en esta escuela un lugar destacado, tanto si se trata de psiquiatras, como de vampiros o de criminales. A esta escuela expresionística corresponde el foco narrativo del tirano.

El gabinete del doctor Caligari (1919) es dirigido por Robert Wiene. Este filme es el parteaguas de la cinematografía alemana moderna, del año 1920; porque antes se hacía un cine artesanal. Se escogió a Caligari como una de las películas representativas de la escuela expresionística, (no confundir con el término expresionismo, que contiene a las tres escuelas) este filme es su mayor obra, y uno de los más importantes de todo el movimiento expresionista. (para la ficha de las películas ver la filmografía)

La narrativa de Caligari trata sobre la autoridad ilimitada del poder en una Alemania derrotada; la tiranía es un tema muy tratado por esta escuela y por todo el movimiento con diferentes matices. Es también la primera gran producción de la cinematografía alemana expresionista. Caligari triunfa donde se presenta, fuera y dentro de Alemania.

El cuento original de Caligari era una suma de horrores, veamos: la narración está ubicada en el norte de Alemania. El doctor Caligari llega a la feria del lugar para presentar su espectáculo con un sonámbulo de nombre Cesare. Caligari a fin de poder trabajar en la feria solicita permiso, como se

le es negado mata al funcionario.

Francis y Alan, estudiantes, están enamorados de Jane, los tres asisten al espectáculo del doctor Caligari, donde Cesare le anuncia a Alan que morirá muy pronto. Y así sucede, al otro día amanece Alan muerto. Entonces, Francis decide espiar a Caligari; entre tanto Cesare rapta a Jane, al ser perseguido por el padre de ésta, deja a Jane y exhausto muere.

La policía va a pedirle cuentas a Caligari por lo sucedido, se da cuenta Caligari y huye al manicomio donde trabaja, pero lo sigue Francis, decide averiguar en el manicomio: el director y Caligari son una y la misma persona. La policía le comprueba a Caligari que es culpable, al presentarle el cadáver de su medium Cesare enloquece Caligari.

Este es el libro cinematográfico original que no llegó a filmarse. La versión que se filmó, dirigida por Wiene, queda transformada en una proposición imaginaria como posible, no siéndolo, es narrada por un trastornado Francis; así es alterado el nudo de la historia original.

Janowitz y Mayer, guionistas de Caligari, tenían razones para quejarse por el cambio de su historia, la que decide filmar la UFA pervertía e inclusive invertía las intenciones de los escritores.

Mientras que el guión original exponía la locura inherente a la autoridad, el Caligari de Wiene, modificado, glorificaba a la autoridad y condenaba al que estuviera en contra de ella como loco. De tal manera, un filme vanguardista se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de

declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio. En suma, era una película con la que se pretendía estar dócilmente en armonía con los sentimientos y deseos de los espectadores, acostumbrados a la irracionalidad de los militares en el gobierno.

El productor Pommer de la UFA, era un peón de la derecha política-económica, (cuestión tratada en el capítulo cuarto) a los guionistas de Caligari los acallaron y se filmó bajo las condiciones impuestas por la UFA. La película aco- plaba una realidad en la cual la autoridad del doctor Cali- gari triunfa, pero también la alucinación del loco de Fran- cis, en donde esa misma autoridad es derrotada.

Janowitz y Mayer, guionistas del filme, sugirieron que los escenarios para Caligari fueran diseñados por el pintor e ilustrador Alfred Kubin; pero Wiene, director de la cinta, apeló al recurso de telas pintadas, no de Kubin, sino de tres expresionistas: Warm, Röhrig y Reiman. Ellos eran miembros del grupo Sturm de Berlín.

Para un público revolucionario, el expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la socie- dad y la naturaleza; por tales virtudes pudo el expresionis- mo en el cine haber significado un hechizo para tantos ale- manes perturbados por el desorden de la sociedad.

Los decorados alcanzaron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales. Como ele- mento esencial de los decorados fueron introducidos los le- treros, que eran adecuados si se toma en cuenta la íntima relación entre letreros y dibujos. La incorporación a esos decorados de los actores con sus movimientos era difícil.

De todo los actores de Caligari, sólo los dos protagonistas principales parecían realmente ser creaciones de la imaginación de un dibujante; Werner Krauss, en el papel de el doctor Caligari, tenía el aspecto de un mago fantasmal, entrelazando él mismo las líneas y sombras por las cuales andaba.

Veidt, interpretaba a Cesare, cuando este se desplazaba a lo largo de una pared, era como si ella lo hubiera creado; un viejo enano y los anticuados ropajes de la multitud contribuían a arrancar la película de la realidad y hacerla participar en la vida extraña de las formas abstractas.

Caligari inaugura una larga procesión de filmes hechos totalmente en estudio; esta cinta explica el papel preponderante de la arquitectura después de ella. Las fachadas y habitaciones hechas por el arquitecto no eran meros fondos para ambientar, sino jeroglíficos que expresan la estructura del alma en términos de espacio.

También Caligari pone en juego la luz. Es un recurso luminoso lo que permite al espectador percibir el asesinato de Alan sin verlo, lo que ve sobre la pared del desván es la sombra de Cesare apuñalando a la de Alan; esos recursos llegaron a ser una especialidad de los estudios alemanes.

Se les reconoce a los alemanes haber inventado una iluminación fantástica de laboratorio, como del manejo de la luz, su máxima contribución técnica al cine; indudablemente Max Reinhardt, con su teatro introdujó esos efectos de luz, para ser fiel al estilo del drama expresionista.

El intento realizado en Caligari, de coordinar decora--

dos, actores, luz y acción es sintomático del sentido de organización estructural que desde ésta película en adelante se manifiesta en la pantalla alemana. La UFA, productora de Caligari, presentó la película en 1920 en Berlín; la crítica periodística la consideró como la primera obra de arte de la pantalla alemana.

Mientras los alemanes estaban demasiado cerca de Caligari como para valorar su carácter sintomático, los franceses comprendieron que esa película era algo más que un filme excepcional; ellos acuñaron la palabra caligarismo, y la aplicaron a un mundo de Posguerra también transformado, como en Alemania.

El estreno de Caligari en Nueva York en 1921, consolidó decisivamente su fama mundial; el tema de Caligari -el alma enfrentada con la inevitable tiranía- ejerció influencia entre 1920 y 1924 en la producción filmica alemana, elaborándose en diferentes formas.

Otro filme de la escuela expresionística fue Nosferatu, el vampiro (1922), dirigida por F. Murnau. Escogida porque fue la que inició los vampiros en cine en todo el mundo y en Alemania en la época expresionista. Tema retomado luego para crear el género cinematográfico del terror. Contrariamente a lo que sucedía en la mayor parte de las películas alemanas de la época, en Nosferatu, los paisajes, la ciudad, el castillo, se rodaron al aire libre, contrariamente a los preceptos expresionistas que alejaban los filmes de la naturaleza.

La trama es sencilla: un comerciante de bienes raíces envía a su empleado, Alfred, con Nosferatu, a su castillo en los bosques carpáticos, para venderle una mansión. Al llegar

Alfred al castillo descubre a Nosferatu en su sarcófago, pero no se espanta. Por la noche, Nosferatu intenta chuparle la sangre al visitante: en ese mismo instante Nina, esposa de Alfred, despierta en su casa en Bremen, llamando a su esposo. Después de lo cual, Nosferatu abandona a su víctima.

Haora sí huye el empleado; el vampiro deja el castillo para viajar. Dondequiera que aparece Nosferatu la muerte está presente. El vampiro llega a Bremen, donde conoce a Nina, y en vez de escapar de él, le da la bienvenida, al hacerlo ocurre lo inesperado: aparece el sol y el vampiro se disipa en el aire.

La genialidad del director de Nosferatu, Murnau, queda ratificada, apunta Eisner, en el uso que hace de tiras de película negativa para presentar esos bosques carpáticos como un laberinto de blancos árboles fantasmales en contraste con el cielo oscuro; la naturaleza participa en el drama mediante un montaje lleno de sensibilidad, el empuje de las olas deja prever la proximidad del vampiro, la inminencia del destino que va a golpear a la ciudad de Bremen. Es de notar que tanto el sentido cinematográfico, así como el ingenio técnico estaban al exclusivo servicio del horror. La cámara emplea ángulos imprevistos que confieren al castillo del vampiro un aspecto siniestro.(8)

El episodio más impresionante era el que presentaba al barco donde viaja Nosferatu deslizándose por aguas fosforescentes con su terrible carga de muerte. La arquitectura de Nosferatu, típicamente nórdica -fachadas de ladrillo con su frente curvo- se adapta perfectamente a la insólita acción.

El tercer filme es El doctor Mabuse, el jugador (1922), lo dirige Fritz Lang. Durante la filmación pierde su ojo, de-

recho. En 1922 la vida en Alemania era muy inestable y confusa; el filme en cuestión refleja esos años.

En la película el doctor Mabuse es tratado como superhombre, el encabeza una pandilla de asesinos y falsificadores, con ellos aterroriza a la sociedad, ávida de placeres fáciles. Mabuse se disfraza de psiquiatra, marinero o magnate para engañar a cuanto se deje. Pero Wenk, procurador, sospecha de las actividades de Mabuse. Se realiza un duelo en un garito frecuentado por hampones, durante el mismo, Mabuse secuestra a la condesa Told.

Parece que Mabuse ha triunfado, porque después de los fracasados intentos de asesinar a Wenk, lo hipnotiza ordenándole que maneje su auto hacia un barranco, pero la policía logra impedirlo, al recuperarse el procurador invade con la policía la casa de Mabuse. Matan a los miembros de la pandilla y liberan a la condesa. ¿ Dónde está Mabuse ? .Días después lo encuentran maniático en un sótano.

Este filme de Lang está considerado como un antecedente serio del género cinematográfico de ganster; en Hollywood Lang con toda su experiencia y habilidad contribuye decididamente a desarrollar el género ganster, ya que tenía conocimientos en este tipo de filmes.

A causa de que tiene dos partes El doctor Mabuse es extenso, como una enciclopedia de horror. No está ubicado en ambientes comunes sino en escenarios de marcada artificialidad. Salones y calles con sombras y claros, formas decorativas muy acartonadas que evocan a El gabinete del doctor Caligari (1919); a fin de cuentas ambos pertenecen a la misma escuela, la expresionística; curiosamente Lang había sido designado en un principio para dirigir Caligari.

La anarquía latente de la sociedad alemana de Posguerra se manifiesta en el episodio de El doctor Mabuse cuando la policía y Wenk atacan la casa de Mabuse: "son imágenes que evocan con toda intención los meses tumultuosos de la Posguerra, con las peleas callejeras entre espartaquistas y las tropas del gobierno; el supervillano Mabuse, en la historia, representaba a los espartaquistas", palabras del productor Erich Pommer.(9)

En estas revueltas es cuando matan a Rosa Luxemburgo.

El folleto programa publicado por la productora UFA para El doctor Mabuse dice: "después de la guerra y la revolución, la humanidad, vapuleada y pisoteada, se venga de años de angustia entregándose a pasiones elementales; activa o pasivamente, entrando en el mundo del crimen".(10) El caos genera tiranos como Mabuse que a su vez se aprovechan del mismo desorden. El folleto termina diciendo que Mabuse es un retrato más que real de la vida alemana.

La cinta en cuestión es prohibida a los menores de 18 años; la Comisión Superior de Censura estima que "la orgía no queda fijada en el ánimo del espectador, pero juzga el combate de un realismo exagerado". Después de los disturbios acarreados por la Guerra, se estabiliza, "esa representación puede alterarla de nuevo, además en las películas anteriores a Mabuse los combates callejeros no tenían lugar sino en un clima político, pero en este caso es para hacer que un criminal escape de la justicia del Estado".(11)

La escuela expresionística cuenta con las siguientes características: lo fantástico y el crimen dominan a esta escuela, sus temas son sobrenaturales y épicos, el empleo ex-

presivo de la luz se convirtió en la marca del cine alemán, expresionista o no. Todo se hacía en los estudios, condenándose los exteriores.

A través de todo el movimiento cinematográfico del expresionismo alemán y más allá de él, destacaron fuertes personalidades que rebasaron la normalidad de sus compañeros, ellos fueron: Carl Mayer, Fritz Lang y Friedrich Murnau.

Todo se subordinaba en la escuela expresionística a una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas y la arquitectura. En aquel universo deformado, el hombre corría el riesgo de ser una mancha, y para poner en igualdad lo fantástico de los lienzos pintados con los actores se disfrazaban a éstos en ropas extravagantes y maquillajes exagerados, se les inmovilizaba en posturas forzadas y rebuscadas.

Así se obtenían imágenes impresionantes: el prisionero acurrucado en el centro de una garra formada por triángulos agudos, el raptor titubeante en el extremo de un tejado rodeado de chimeneas estiradas, entre el negro y el blanco un sonámbulo detenido sobre la mancha blanca que aparece en la perspectiva deformada de una gran pared.(12) Estas imágenes son del filme El gabinete del doctor Caligari.

El concepto de la escenografía obligó a los actores a acelerar sus movimientos cuando estaban fuera de las líneas reguladoras y a movilizarse cuando sus posturas armonizaban con las del cuadro escénico. En el plano técnico, el expresionismo evolucionó sin perder su principio: su visión subjetiva del mundo.

2. Escuela cinematográfica del cine-teatro

Las películas que contiene esta escuela son: Escombros (1924) y El último de los hombres (1924); ambas tienen las siguientes características: los personajes no tienen nombre, no hay títulos, su trama es sobre la gente humilde en un tono realista. Los filmes de esta escuela se hacían en los estudios, la utilería está cargada de símbolos.

El foco narrativo que predomina en esta escuela es el de la inevitabilidad del destino, junto con el de las pasiones e instintos. La pequeña burguesía aparece, en estos dos filmes, como personas oprimidas y atormentadas que son incapaces de controlar sus instintos.

Escombros (1924) es dirigido por Lupu Pick, en total afinidad con las intenciones de Carl Mayer, guionista del filme. Su sinopsis: un guardavías vive con su mujer e hija en el campo. A la llegada de un inspector ferroviario, la monótona calma se ve alterada; se aman el inspector y la hija del guardavías, pero son sorprendidos en su intimidad por la madre, desconsolada se interna en el bosque para rezar frente a una imagen de Dios y allí muere congelada.

La hija implora al inspector que la lleve con él a la ciudad, proposición que éste rechaza. Humillada se venga revelando a su padre lo que ha pasado, el guardavías va en busca del inspector y lo estrangula. Luego, como si nada, vuelve a patrullar las vías, moviendo su linterna de señales para detener el tren que se aproxima. "Soy un asesino", dice el guardavías al maquinista. La hija enloquecida observa la partida obligada de su padre.

Escombros es un buen ejemplo del filme representativo de la escuela de cine-teatro: en su narrativa, que es la de instintos, (emociones descontroladas) la reverencia que se le tiene a las autoridades, se observa en el guardavías, cuando éste va a reclamarle al inspector las relaciones con su hija; toca la puerta prudentemente, pero de repente los prejuicios morales (representados en las relaciones ilícitas de una muchacha soltera con un hombre casado) dan como consecuencia los instintos paternos de deshonorra y lo impulsan a estrangular al seductor de su hija.

La violencia de Escombros se subraya por símbolos, el vaso que se rompe cuando el padre humillado va en busca del inspector para pedirle cuentas, representa la fragilidad humana ante la muerte. En la linterna de señales del guardavías se utiliza por primera vez el recurso del color, expresando la turbación de que es presa el hombre al cometer actos fuera de la legalidad establecida.

Hay un sólo título en todo el filme ("soy un asesino"), los personajes no tienen nombre, (el guardavías, la hija, el inspector ferroviario); estas carencias, de títulos y de nombres, son características llamativas y muy particulares de la escuela del cine-teatro a la que pertenece Escombros. Con esta producción se consolida su director Lupu Pick, ya que es un trabajo bien acabado, como también lo es el equipo integrado por Carl Mayer, el guionista especializado en los filmes de esta escuela y su fotógrafo preferido K. Freud.

El último de los hombres (1924) es dirigido por F. Murnau, este filme trata del autoritarismo que protege a la sociedad de la descomposición, es un éxito la película gracias, al equipo integrado por C Mayer, F. Murnau (uno de los grandes directores con F. Lang) y el eficiente operador de cámara

ra K. Freud. También, hay un sólo título en todo el filme.

El último de los hombres es la historia de un portero de hotel, donde su uniforme juega un papel central, con él lo respetan. El gerente del hotel se da cuenta que el portero está ya viejo, al no poder levantar un baúl; entonces le ordena que cambie su uniforme por una blusa blanca de cuidador de baños.

Esta medida desencadena una catástrofe, porque la autoridad que da el uniforme une a diferentes clases sociales, sin el uniforme viene el caos. Aparece el único título del filme, se dice al público que por lástima al portero, se le llevará hacia un futuro mejor, aunque irreal: un millonario estadounidense le deja una gran fortuna al portero.

El cine alemán en 1924 estaba ya muy influenciado por su omónimo de Hollywood, esto implicaba la necesidad de un final feliz. El carácter farsesco del final de El último de los hombres corrobora la advertencia que se hace en el filme expresando el descreimiento de un final feliz, que implique la buena suerte. Las grotescas escenas de la baja clase media son reflejo de las corrientes realistas en boga para 1924, año de producción de esta película.

El éxito mundial de El último de los hombres le dió fama y dinero a la cinematografía alemana; este filme ha sido usualmente considerado por expertos, como el francés Sadoul, como innovador en el lenguaje cinematográfico mudo, a nivel de todas las cinematografías.

Entre las innovaciones sugeridas por Mayer, una llamó la atención del público: la falta de títulos; casi todos los

argumentos de esta escuela del cine-teatro están exclusivamente relatados en imágenes, en una trama deliberadamente simplificada. Son desarrollos de sucesos esencialmente mudos; en ellos los letreros no sólo serían superfluos sino que interferirían con la continuidad visual.

Mayer es el primero que asume el mundo de los objetos - hasta entonces sólo explotado por las comedias de baja calidad- a favor de la acción dramática. Mayer se convirtió en el teórico de la escuela del cine-teatro; ésta se presentó, aparentemente como una vuelta al realismo. Dejó los fantasmas y los tiranos, sus filmes se orientaron hacia la gente humilde.

La intriga de las películas de esta escuela podía reducirse a un suceso de actualidad, su acción estaba concentrada según el modelo de las trágédias clásicas de las cuales se había tomado la regla de las unidades tiempo y lugar.

La unidad tiempo no se limitaba siempre a 24 horas, por el contrario, la acción tenía una unidad tan deliberadamente lineal que los filmes no necesitaban subtítulos. La unidad de lugar se caracterizaba por la permanencia de los mismos detalles o de la misma utilería; en ella se reconoce la influencia sueca.

Mayer prefería en sus filmes una escenografía de significación social que hacía construir en el estudio; la simplicidad del drama y la del medio social condicionaban en Mayer la sobriedad en el trabajo de los actores y el rechazo de la grandilocuencia, de los efectos y de lo sensacional.

La escuela expresionística estaba superada, más no olvi-

dada, (ya que entre 1924 y 26 se retomaron elementos de ella, un filme ejemplificador es Metrópolis (1926)) la trama de la escuela del cine-teatro peca con frecuencia de una sobre carga simbólica; la pesada exposición y el ritmo dosificado de la progresión dramática, cansan a veces tanto como las películas de la escuela expresionística. No olvidemos que estas comparaciones evidencian la intensidad alemana, gracias a la cual nació este revelador estilo expresionista.

La escuela del cine-teatro no deja nada al azar, está guiada por una estilización de los personajes y de las cosas su realismo es una apariencia; la utilería en Mayer se convierte en símbolos cargados de significados. Los decorados casi se anteponen a los actores; en El último de los hombres la puerta giratoria del hotel es símbolo de la ruleta del destino que lanza a los personajes.

La inexorabilidad del destino domina a la escuela del cine-teatro, como dominó a la escuela expresionística el salvajismo frenético. Colocada sobre un carro la cámara se desliza, se eleva, busca o se coloca en todas partes donde la intriga la necesite, ya no estaba fija en un pie, se convertía en personaje del drama.

Flexibilizando así el lenguaje cinematográfico, dándole una tonalidad que podía ser la del autor; Mayer, Murnau y Freud elaboraron la evolución cuya importancia en el plano técnico es comparable a la generalización del cine hablado. (13) Y que paso a Hollywood y al resto del mundo proveniente de Alemania.

La calle (1923) es una película dirigida por K. Grüne; lo peculiar de este filme es que combina las tres escuelas

del movimiento expresionista, en la concepción del personaje central del filme aún predomina la mentalidad de la escuela expresionística, él se mueve como un sonámbulo y siempre que expresa alegría, asombro o terror sus gestos parecen dictados más por alucinaciones que por experiencias reales.

La calle fue hecha sin títulos, siendo particularmente rica en fotografías significativas, los personajes no tienen nombre, correspondiendo a la escuela del cine-teatro esa característica. Lejos de ser pura fantasía o una abierta construcción psicológica, el argumento de La calle es un episodio de todos los días, manejado de un modo realista.

La calle es la historia de un hombre perteneciente a la mediana burguesía, casado, deseoso de experimentar la vida nocturna de la ciudad; una noche lo intenta: entra en un cabaretucho donde hay prostitutas, ladrones, etc.; en ese lugar se siente el ambiente pesado, él y un provinciano son candidatos a ser asaltados. Dos criminales matan al provinciano e intentan culpar al burgués del asesinato, en la delegación de policía, el hombre culpado no reclama su inocencia; entonces, es encarcelado e intenta suicidarse, no lográndolo, prepara fugarse del penal, pero la confesión del verdadero asesino lo pone en libertad. Camina al salir del penal por la desierta calle en el amanecer. El hombre se somete al régimen doméstico y la calle ya no le atrae.

Por vez primera en esta película del cine alemán mudo expresionista los arreglos de los escaparates participan en la acción.

En lugar de aceptar los valores de la vida anárquica la película desprecia esa forma de vida calificando a la calle

como el lugar de la jungla, pero también de la felicidad, que se persigue en juegos y aventuras sexuales; este veredicto sobre la anarquía va de la mano con la glorificación de la policía.

Comparando los cambios habidos desde El gabinete del doctor Caligari (1919), él se burla de la policía para señalar a la autoridad oficial; en La calle (1923), la autoridad justa y sabia se realiza mediante la policía que controla a las siniestras fuerzas de la anarquía.

El 1919 que vive Caligari es de revolución y de guerra, el 1923 de La calle la sociedad necesita ser fuertemente reprimida por todos los medios al alcance del gobierno para controlar el desorden en que se vivía.

3. Escuela cinematográfica realista

Para 1925, estaba en gestación una nueva escuela del movimiento alemán llamada realista; empezándose a manifestar con el filme Bajo la máscara del placer (1925). Pero la acción conjunta de Hugenberg, magnate reaccionario alemán, y Hollywood impidieron el florecimiento de la escuela realista y la conclusión prematura de todo el movimiento expresionista.

El filme Bajo la máscara del placer (1925) es dirigido por G.W. Pabst. El año de producción (1925) es decisivo para todo el movimiento expresionista, porque es cuando se debate entre seguir nutriéndose de elementos cinematográficos y sociales nuevos, como fue la gestación de esta nueva escuela, y la paulatina, pero firme, invasión desde 1924 de Hollywood con la consiguiente desnacionalización del cine alemán; se tenía que filmar bajo las condiciones de las compañías de Estados Unidos, que se habían posado sobre la empresa productora del expresionismo: la UFA.

La acción de la película Bajo la máscara del placer, transcurre en la Viena de la Primera Posguerra Mundial, durante el período de la brutal inflación, poniendo, el filme, especial énfasis en el empobrecimiento de la clase media, se contrastan a duros usureros con gente desamparada.

La sinopsis: rodeado de tristeza, el viejo Rumfort, consejero en la Corte, ve desvanecer sus ahorros, sufriendo hambre con su familia; pero su hija, Greta, empieza a trabajar

en un cabarete, pero termina prostituyéndose. Finalmente, es redimida por un oficial de Estados Unidos.

La vida diaria en la película se descubre cuando una multitud en harapos al borde de la desesperación hace cola frente a una carnicería, acompañado por su perro blanco, el brutal carnicero se aleja en busca de un policía; esta fue la primera vez que se vió en una escenografía de estudio influida por la escuela expresionística aparecer un espectáculo lamentable pero común desde hacía diez años en toda Europa central: la pobreza y la desesperación como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y sus secuelas.

El vigor realista de el filme Bajo la máscara del placer se observa en la larga cola de la puerta de la carnicería, el mutilado de guerra que no encuentra trabajo, el negocio de prostitución de la costurera Greifer, la mujer mantenida que demuestra que el amor apasionado es probable que aparezca en una sociedad en que los valores mercantiles suplantaban a los esenciales: era lo que ocurría en Alemania.

Sin embargo, el valor realista de la cinta quedó empañado por las concesiones melodramáticas del director Pabst - como la redención de Greta Rumfort a manos del norteamericano, Hollywood gustaba de esas situaciones- y por influencia de la escuela expresionística, que hizo que los exteriores urbanos de la película fuesen reconstruidos en el estudio; para que el manejo de los significados quedaran bien precisados y no se escaparan del objetivo que era la salvación de la mujer fatal.

Kracauer(14) comenta: a pesar de su gusto por el melodrama Pabst introdujó un estilo directo, objetivo, todo se

subordinaba al relato. En una conversación Pabst dijo: ¿ Qué necesidad hay de untratamiento romántico ?, la vida real es demasiado romántica, demasiado horrible. Sólo la vida real era su verdadero interés.

Bajo la máscara del placer pronto ganó fama en Alemania y en el extranjero; Inglaterra prohibió su exhibición, en Italia, Francia y Austria la cinta fue severamente censurada. Cinismo y resignación son el lado negativo del realismo, el lado positivo se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata, como el resultado de tomar las cosas en forma totalmente objetiva sobre una base material sin implicaciones ideales.

El rasgo principal de la escuela realista es su disgusto por formular preguntas y por tomar partido.

El filme Metrópolis (1926), fue un himno profético a la Alemania futura; la ciencia ficción era allí la expresión de un gran designio político. Esta cinta fue el fin y la coronación del movimiento expresionista alemán; así como de la obra muda de Fritz Lang, su director.

En la ciudad futura de Metrópolis los obreros trabajan bajo tierra mientras los ricos se divierten en la superficie. Uno de ellos es Freder, hijo del gobernante de la metrópoli, que siguiendo a la bella Maria, la descubre consolando a los obreros, pero Freder se confunde contándole a su padre que Maria organiza a los obreros para la revuelta.

El gobernante para combatir a Maria, ordena a Rotwang que haga una mujer semejante a Maria, para que confunda a los obreros. Así lo hace, rapta a Maria y coloca a la impostora

ante los trabajadores para que los confunda, lográndolo la ciudad es un caos.

Los obreros se dan cuenta que la Maria que siguen es una impostora, la atrapan y la queman. El sabio Rotwang trata de uir con la verdadera Maria, pero Freder enamorado de ella lo persigue, ambos pelean ante los ojos del gobernante, que pide clemencia ante la catedral para que su hijo no muera; finalmente Freder vence a Rotwang. El gobernante y los obreros se reconcilian diciendo: "entre el cerebro y el brazo es necesario un punto de enlace: el corazón".

Con colosales recursos para la producción, Lang ofreció una película impresionante, muy imaginativa pero al mismo tiempo opresiva porque refleja el mundo subterráneo de la metrópoli, con sus máquinas y el relevo de turno de los obreros. El filme está dominado por un gusto plástico expresionista; el sentido arquitectónico y volumétrico de Lang encontró eficaz cooperación en los operadores y decoradores.

Eisner(15) comenta que en Metrópolis, el sabio realizará todavía esos movimientos espasmódicos y esa gesticulación de fantoche; del mismo modo los obreros que van en masa a la revuelta muestran caras deformadas por muecas salvajes, la boca entreabierta como la herida de un cuchillo y sin la menor expresión natural. La deformación expresionista de los gestos es la contraparte de la deformación de los objetos.

En esta película se utilizó por primera vez el trucaje denominado procedimiento Schüfftan, que era un ingenioso artefacto de espejos que permite substituir con pequeños modelos estructuras gigantes. Metrópolis es una escalofriante aventura y fantasía técnica sintomática del entonces común culto hacia la máquina.

Metrópolis se filma durante todo el año de 1925 y se monta en 1926, estrenándose en 1927. Originalmente, los decorados para la ciudad del futuro 2026 (un siglo después de que se hizo) con sus carreteras suspendidas y sus coches aerodinámicos, muy parecidos a los de hoy, son miniaturas fotografiadas por medio del procedimiento Schüfftan.

Para utilizar de manera adecuada un elenco numeroso y multitudes de extras, Pommer, el productor de la cinta, construye sectores de la ciudad superior e inferior de la metrópoli en los terrenos de la UFA.

Metrópolis necesita 620 mil metros de negativo y un millón 300 mil de positivo, ocho papeles principales, 250 papeles secundarios, la participación de 25 mil extras masculinos y 11 mil femeninos; hacen falta 3 mil 500 pares de zapatos, 75 pelucas y 50 automóviles de modelos especiales. La filmación dura 310 días y 60 noches. Se gastan 400 mil marcos para el alumbrado y los decorados. Cifras proporcionadas por la UFA y recogidas por Eibel.(16)

Pommer cuenta a este respecto: "pronto hubimos rebasado el millón de marcos y presenté a la administración una petición por otro millón".(17)

El consejo de administración de la UFA decide conceder el presupuesto complementario y ayudar a que la película de Lang obtenga un gran éxito en Estados Unidos y adelantos importantes bajo el patronato formado por la UFA.

Palabras de Lang: pero personalmente no me gusta Metrópolis, porque me parece que la película trata de resolver un problema social de una manera pueril, debo aceptar la res-

ponsabilidad de eso, aunque quizá no sea sólo mía; tal vez logré en Metrópolis probar algo que ha sido a menudo puesto en duda: que el cine es capaz de poner al descubierto procesos mentales, dando así un fundamento psicológico a los acontecimientos.(18)

Metrópolis es una producción ambiciosa del movimiento cinematográfico del expresionismo alemán, siendo con Caligari, las más conocidas fuera de las fronteras alemanas. Es tan cierto lo que dice Lang sobre la capacidad del cine de descubrir procesos mentales que en la exhibición de Metrópolis en 1927 en los Estados Unidos, es irremediablemente censurada.

Lo siguiente es un justo reconocimiento a la arquitectura, porque sin ella ese mundo fantástico y fantasmal de las películas expresionistas en sus decorados no hubiera sido posible. Se hace este abundamiento ya que la lógica de la investigación lo permite ahora y no hubiera encajado adecuadamente en el momento de los comentarios de los filmes porque en ese lapso hubiera resultado poco práctico y muy tedioso.

Durante los primeros cinco años (1919-24) del movimiento cinematográfico del expresionismo alemán la arquitectura cinematográfica ofreció algo más que la oportunidad de dar una realidad provisional a ideas arquitectónicas que de otro modo no hubiesen tenido nunca la posibilidad de ser llevadas a cabo.

Lo que hacía tan interesante la construcción de decorados para películas mudas a ojos de los arquitectos expresionistas era el hecho de que en ausencia de la palabra hablada los directores confiaban en esos decorados para transmitir el

dramatismo en términos pictóricos. Los objetos, señalaba Ta-
ut (19), arquitecto expresionista, sirven psicológicamente
como espejo de las emociones y de los gestos de los actores.

Los filmes expresionistas se rodaban, en su mayoría, en
decorados interiores que excluían todo posible incidente y
permitían sólo lo que era significativo; en algunos decora--
dos incluso se representaban gráficamente las sombras y las
luces para eliminar completamente todo naturalismo.

La estilización de la arquitectura en los filmes expre-
sionistas iba acompañada de una estilización correspondiente
en los vestuarios y en las técnicas de actuación; los mismos
toques gráficos utilizados para los decorados se empleaban a
menudo para el vestuario y el maquillaje de los actores.

La interpretación actoral formaba parte del decorado,
ésto era un índice de las demandas que la arquitectura ex--
presionista hacía en los actores, pero también la arquitect-
tura fílmica pedía esa compenetración en sus espectadores;
tanto en el cine como en la realidad, el éxito estético de--
pendía de una congruencia absoluta entre el habitante y su
entorno.

El cine expresionista produjo un sistema de metáforas
en el que los motivos de la arquitectura expresionista adqui-
rían significados fijos; usualmente tenían una connotación
negativa: callejuelas góticas y estrechas calles de altas ca-
sas y muy juntas, con tejados ruinosos que denotaban lugares
donde la calamidad era inminente como en Nosferatu (1922).

En Metrópolis (1926), donde Rotwarg vivía en una vieja
casa en medio del mundo técnicado de la era de la máquina,

laberintos de cavernas eran habitados por las masas obreras, los rascacielos eran emblemas de orgullo babilónico.

A partir de 1925 la arquitectura de los decorados cinematográficos se convirtió cada vez más en terreno propio de especialistas y dejó de tentar a los arquitectos establecidos.

En adelante, su relación con la industria cinematográfica no se refirió a los edificios en los que las películas eran rodadas sino aquellos otros en que eran exhibidas: las salas cinematográficas; se diseñaron salas que en lugar de filas de butacas tenían graderías donde los espectadores podían acomodarse recostados.

Enseguida hablo un poco del gran maestro Fritz Lang, como parte de la profundización de lo más sobresaliente de la realización cinematográfica, que incluye a la arquitectura; Lang, fue el director que tuvo el mayor éxito, como parte decisiva en el movimiento cinematográfico del expresionismo alemán.

A Fritz Lang se le encargó dirigir El gabinete del doctor Caligari (1919), pero finalmente es dirigido por Robert Wiene. Erich Pommer había designado originalmente a Lang como director de Caligari, el plan fracasó porque Lang trabajaba en otro proyecto. La contribución de Lang a esa película fue importante, Eibel(20), dice que Lang comentó: "el expresionismo hasta el punto que ustedes lo quieren no es posible, asustaría demasiado al público".

Además de asustar al público, no se entendería. Fue entonces cuando Lang propuso la acción en varios pisos; acep--

taron e hicieron desarrollarse el principio y el final de la película en un manicomio. "Si yo hubiera dirigido la película, hubiera tratado el prólogo y el epílogo sencillamente de una manera completamente realista, para expresar que ahí se trata de la realidad, mientras que la parte principal describe un sueño, la visión de un loco".(21) Palabras de Lang.

El de la locura es un tema que le interesó mucho a Lang y que reaparece en Mabuse (1922). La novela Mabuse, el jugador, de Norbert Jacques, aparece en el Berliner Illustrierte Zeitung, propiedad de los hermanos Ullstein, ellos invirtieron en la sociedad de cine UFA, que filma las novelas publicadas por el Berliner..., el más leído en Alemania.

Lang emprende la filmación de El doctor Mabuse, antes de empezar el rodaje, Lang se reúne con el autor de la historia Jacques. Las primeras fotos de la película aparecen en el Berliner... . Mabuse es presentado a partir del 27 de mayo; es un gran éxito: en Munich la exhiben tres salas al mismo tiempo.

Es la primera vez que una película es proyectada en tres salas al mismo tiempo, informa el periódico berlinés Der Film, y prosigue: "no puede haber prueba más evidente del inmenso éxito alcanzado por la película de Fritz Lang. La crítica en su conjunto fue particularmente elogiosa de los alardes técnicos y de las actuaciones".(22)

Mabuse llega a Austria en 1922, a Gran Bretaña en 1923. Allí, como en otros países (en los Estados Unidos, por ejemplo) la acogida que se le da es muy favorable. En Alemania, Mabuse es prohibida a menores de 18 años.

Eibel(23) comenta: Mabuse explotada en la URSS, fue montada de nuevo en 1923 por Eisenstein con la colaboración de Esther Szub, bajo el título de La podredumbre dorada. Ese nuevo montaje estaba destinado, como en todas las producciones extranjeras, a conferir a la película una significación política.

La URSS y Alemania eran dos sociedades muy distintas, en la primera se había hecho una verdadera revolución, en cambio en la segunda fue una farsa revolucionaria; por esto Mabuse tuvo que ser adaptada al medio soviético.

Pommer y Lang pasan un mes en Nueva York y Hollywood, en 1925, año en que se filma Metrópolis, para estudiar los métodos de producción norteamericanos (para entonces la influencia Hollywudense es una realidad en el cine alemán); cuando el barco en que viajaban entra al puerto por la noche, los rascacielos de Manhattan fue lo que les dió la idea de Metrópolis.

Las realizaciones de Fritz Lang no siempre eran buenos negocios, pero siempre resultaban interesantes y daban lugar a discusiones: Metrópolis, particularmente, sufrió una pérdida de varios millones. Como sucede a menudo en sus películas, el contenido intelectual no se armonizaba del todo con las imágenes filmadas.

Podemos interrelacionar a todos los filmes en un modelo de significado; los numerosos tiranos son la síntesis de la autoridad absoluta. Totalmente inflexibles, injustos y crueles, se los suele ver como bastiones inevitables y esenciales contra la caída en el caos. Como todo el sistema de filmes sugiere un mundo precario que se encuentra constantemente

te al borde de tal colapso, estas figuras autoritarias tienen una importancia vital.

El orden es posible gracias a sus manos de hierro (Caligari, Iván el Terrible, Haroun-al-Raschid, Mabuse, La Muerte) y procede de un destino inevitable, los dos (tirano y destino) están invariablemente entrelazados y con mucha expresividad en Las tres luces (1921) de Lang, donde la Muerte es al mismo tiempo tirano y representante del destino.

Cualquier intento de luchar contra esa combinación sólo sirve para minar su precario mundo, la consecuencia es la caída en el caos y el renacimiento definitivo de la autoridad; esto sucede en El golem (1922) de Wegener, donde los intentos por defenderse de los oprimidos sólo sirven para desencadenar fuerzas irracionales y destructivas.

Por eso el modelo de este tipo de cine alemán expresionista, considera siempre que la autoridad inexorable y cruel es una fuente de orden precario; el mundo creado por el expresionismo se ve acosado por la miseria y la opresión pero no existe ninguna alternativa. El destino arrastra a los hombres a un sistema que gira en torno a un patriarca, todo poderoso, las personas tienen que reprimir sus deseos para no provocar una destrucción inevitable.

Escombros (1924) de Pick y La calle (1923) de Grüne, muestran personajes que se ven amenazados muy a la manera de los vuelos más románticos de Fritz Lang, por ejemplo; naturalmente, talentos y afinidades varían de un director a otro, Robert Wiene sobrestimado por la fama de El gabinete del doctor Caligari (1919) se inclinaba intensamente hacia las extravagancias del diseño de la escuela expresionística.

Lang muy especialmente en El doctor Mabuse (1922), Las tres luces (1921) y Los nibelungos (1924), cargaba bastante más la mano que en sus posteriores películas en Norteamérica; insistiendo reiteradamente en la implacabilidad del destino y la necesidad de una autoridad enérgica.

En cambio, Murnau era más sutil que la mayoría de sus compañeros, dejando a un lado Fausto (1926), sus filmes estudiaban con más atención de la habitual el mecanismo de autoridad descubriendo muchas veces en él valores positivos; de hecho Nosferatu (1922) es derrotado, y el propio Murnau parece menos sometido a los extremismos del estilo alemán.

Aunque El último de los hombres (1924) tiene todo el aspecto de un filme mudo alemán, es más moderado que lo usual, tanto visual como moralmente; al ilustrar el colapso de la autoridad como consecuencia de la eliminación de sus símbolos externos, Murnau provoca al mismo tiempo el ridículo y la simpatía. Estos matices son insólitos en el cine mudo alemán expresionista.

Todas estas variantes alimentan un cuerpo básico de temas, los argumentos pueden mostrar la desintegración y la muerte de las personas (La calle o El último de los hombres), una lucha desesperada contra el destino (Los nibelungos, Las tres luces, El golem o El estudiante de Praga), o una lucha contra la autoridad tiránica condenada al fracaso en El gabinete de las figuras de cera.

El gabinete del doctor Caligari elogia claramente el autoritarismo bondadoso, oponerse a él es literalmente una locura. Las tres luces, se muestra ambivalente en sus actitudes hacia la autoridad, pero reconoce su inevitabilidad.

En cualquier caso es evidente que la temática general del movimiento cinematográfico expresionista se carga hacia la derecha política, sus temas son negativos y antiliberales llenos de un profundo pesimismo.

C I T A S

- (1) KRACAUER. De Caligari a Hitler, Argentina, Paidós, 1967, passim
- (2) EISNER. op.cit., passim
- (3) KRACAUER. op.cit. p.90
- (4) EISNER. op.cit. p.25
- (5) ibid p.27
- (6) ibid p.29
- (7) TUDOR. Cine v comunicación social, España, Gili, 1975, p.188
- (8) EISNER. op.cit. p.41
- (9) TUDOR. op.cit. p.182
- (10) KRACAUER. op.cit. p.100
- (11) EIBEL. El cine de Fritz Lang, México, Era, 1968, p.20
- (12) EISNER. op.cit. p.50
- (13) SADOUL. op.cit. p.26
- (14) KRACAUER. op.cit. p.199
- (15) EISNER. op.cit. p.115
- (16) EIBEL. op.cit. p.26
- (17) idem
- (18) ibid p.27
- (19) PEHNT. op.cit. p.167.
- (20) EIBEL. op.cit. p.14
- (21) ibid p.14
- (22) ibid p.19
- (23) ibid p.21

C U A R T O C A P I T U L O

IV. FIN DEL MOVIMIENTO Y SU TRASCENDENCIA

A. Decadencia

La decadencia del movimiento cinematográfico expresionista sobrevino por fuentes de control de la sociedad alemana: una fuente surgió del control de la derecha política-económica, otra fuente nació de la tremenda inflación que comenzó en 1923, provocando en parte el fin efectivo del movimiento expresionista.

En 1924, el Plan Dawes intentó resolver los peores problemas de la economía alemana, este plan provocó cuantiosas inversiones norteamericanas en la industria cinematográfica alemana; con esta oportunidad se infiltró Hollywood y minó el terreno de su serio competidor alemán.

El Acuerdo Parufamet de 1926, es un buen ejemplo de la planeada demolición del estilo alemán expresionista por la industria de Hollywood: según las cláusulas del Parufamet las compañías productoras fílmicas Mayer y Paramount controlarían el cincuenta por ciento de la exhibición en Alemania y además -y esto sí que fue fatal para el movimiento expresionista- precipitó la emigración masiva de cineastas alemanes hacia Estados Unidos.

En 1924, después de la estabilización del marco (moneda oficial), Alemania aceptó el Plan Dawes, que obligaba al pago de las reparaciones de guerra, e hizo efectiva la incorporación de Alemania al sistema financiero de los aliados. La abundancia de préstamos de Estados Unidos provocó la reducción de la desocupación obrera y un momento de febril actividad.

A fines de 1924, las exigencias económicas (inflación) afectaron el desarrollo del cine alemán directamente más que en los años previos; para comprender esto, son indispensables algunas observaciones retrospectivas.

Durante la inflación de 1923, la industria cinematográfica se las arregló para continuar sin perturbaciones serias; el mercado interno sólo redituaba un diez por ciento de los costos de producción de un filme. Sin embargo, dos circunstancias compensaban esa situación ruinosa; en primer lugar, las salas cinematográficas estaban llenas y se construyeron más, en segundo lugar, la exportación de películas resultó ser un buen negocio.

Así, por ejemplo, la distribución de filmes en Suiza, que en épocas normales había sido muy insignificante llegó a representar casi el monto de una película. (no doy cantidades por la distorsión que provocó la inflación)

Tan pronto se estabilizó el marco, la industria cinematográfica experimentó un severo revés, motivado por la repentina discontinuidad de todas las exportaciones; a esta situación se le llamó la crisis de estabilización. En 1924-25, muchas compañías de reciente creación fueron a la quiebra, y los figurones se retiraron dejando una estela de accionistas arruinados.

Más que por nadie el golpe fue sufrido por los distribuidores, con las taquillas en mengua y los bancos que exigían intereses exorbitantes, las compañías cinematográficas sobrevivientes no atinaban a encontrar socorro; ante tal desesperación surgió Hollywood como el salvador.

La gran industria de Hollywood se dió cuenta de que, después del restablecimiento -en Alemania- del patrón oro, ese mercado les ofrecería excelentes dividendos; estaban decididos a introducirse en él e inundaron a Alemania con películas norteamericanas. Durante esta invasión a gran escala, no sólo establecieron sus propias agencias de distribución, sino que compraron importantes salas cinematográficas alemanas y hasta llegaron a construirlas.

A fin de contener el alud, el gobierno alemán decretó que por cada filme extranjero que se exhibiera, debía producirse uno alemán; pero este decreto tuvo una consecuencia inesperada: dio origen a la difundida especie del filme de cuota.

Muchas fueron las películas de cuota que jamás se presentaron, siendo su única razón de existencia el logro de un certificado de cuota, que autorizaba a su titular a importar una película extranjera; los certificados de cuota llegaron a traficarse como acciones. Por supuesto que los norteamericanos tenían interés en obtener tantos certificados como pudieran, por lo tanto, produjeron sus propios filmes de cuota en Alemania y además financiaron o adquirieron gran cantidad de compañías filmadoras alemanas.

Indudablemente, esos métodos de infiltración eran inescrupulosos, pero habilitaron a la industria alemana para superar una crisis peligrosa, comenta Kracauer.(1)

La habilitaron, sí pero también la hicieron desaparecer más tarde, y con ella a el movimiento expresionista alemán. En este sentido el caso de la UFA es ilustrativo, en 1923 la

situación de la UFA era tan lamentable que de no haber sido por la Paramount y la Loew Inc. (hoy Metro-Golwynmayer) hubiera quebrado.

Las dos compañías de Hollywood urgieron a la UFA para que firmara el Acuerdo Parufamet, que establecía: a cambio de un importante préstamo, la UFA debía de poner a disposición de sus acreedores norteamericanos tanto sus certificados de cuota como sus numerosas salas cinematográficas.

Estas condiciones resultaron desastrosas, puesto que con los millones que obtuvo la UFA no sólo debió hacer frente a sus nuevas obligaciones, sino también liquidar su vieja deuda con un banco alemán.

Como resultado tanto de la presión externa como de los desarreglos internos, la UFA -en 1927- se encontró nuevamente al borde de la ruina; fue entonces cuando apareció para salvarla Hugenberg, el prusiano conservador y reaccionario, que por medio de la prensa en su poder controlaba un basto sector de la opinión pública, y con serias aspiraciones a aumentar su influencia absorbiendo las principales compañías cinematográficas alemanas.

Después de la revisión del Acuerdo Parufamet, La UFA fue libre para transformarse en instrumento de propaganda en manos de Hugenberg; pero en cuanto la república de Weimar parecía firmemente estabilizada, Hugenberg no utilizó a la UFA en todas sus posibilidades, como instrumento político, por ejemplo; ni tampoco espero que los dirigentes de la UFA compar-tieran con él sus opiniones.

Era un hombre de negocios, con intereses muy claros (el

Nazismo), la UFA de Hugenberg se puso la máscara de la neutralidad; ocasionalmente, se le descubrió actividades reaccionarias.

En 1927, cuando quebró la Phoebus, el público se enteró de que esa importante compañía cinematográfica había sido financiada y dirigida por un tal capitán Lohmann; la prensa de izquierda y republicana revelaron que el dinero había proveni-
do de los fondos secretos del ejército del Reich.

El caso Phoebus se transformó en un escándalo del ejército alemán y momentáneamente la latente conspiración de los militares contra la república de Weimar se vió seriamente comprometida; aunque no paso nada, el presidente alemán Hindenburg echó al demócrata Gessler, hasta entonces ministro del ejército, y designó en su lugar al general Groener, y así termino el asunto.

El control por parte de la derecha política-económica estableció rígidos límites a lo que se permitía o no se permitía en toda la sociedad alemana; al cine le controlaba cuidadosamente sus productos, se revisaban argumentos, actuación, todo; para así enmarcar perfectamente los significados de un filme, esto sucedía en los momentos decisivos de la Alemania de fines de los años veinte, cuando el nazismo intentaba tomar el poder.

Para 1926, las compañías filmicas Mayer y Paramount pudieron plantar firmemente ambos pies en la puerta de entrada de casi todas las salas de exhibición de filmes en Alemania; y esto no fue lo peor, lo más grave es que precipitó el fin del movimiento expresionista, al promover Hollywood la emigración masiva de cineastas y técnicos alemanes a Estados Unidos.

Hubo un éxodo de artistas y técnicos de la industria cinematográfica alemana muy prominentes que marcharon hacia Hollywood; entre los primeros en responder a la oferta figuraron: Jannings, el actor más importante del movimiento, Krauss, Veidt y en mujeres Negri.

En el renglon de los directores, desfilaron enseguida: Berger, Dupont, Leni, Lubitsch, Pick y Murnau; de las grandes figuras, Lang fue el que resistió más tiempo, él fue uno de los que contribuyó a que se consolidará el género de gaster en la industria fílmica de Estados Unidos.

En 1927, el propio Erich Pommer no fue capaz de rechazar una oferta de Hollywood; acababa de producir en Alemania Metrópolis. Tal como había sucedido con otros talentos extranjeros, Hollywood compró a los alemanes; es indudable que la cinematografía estadounidense no llevó a cabo esta importación masiva, sólo para levantar su calidad y cantidad.

El objetivo fundamental era eliminar a un competidor que para entonces (1926) se había tornado demasiado peligroso.

Estos hechos constituyen el final simbólico de todo el fructífero y revelador episodio del movimiento cinematográfico del expresionismo alemán.

B. Trascendencia del expresionismo en dos géneros filmicos

El cine expresionista alemán de la Primera Posguerra Mundial legó a la cinematografía mundial el tipo de iluminación inventada en ese período que va de 1919 a 1926, se les reconoce a los alemanes haber inventado una iluminación fantástica de laboratorio, como del manejo de la luz, una de las contribuciones al mundo del cinematógrafo.

Las innovaciones técnicas fueron: colocar sobre un carro la cámara donde se desliza, se eleva, indaga o se colocaba por todos los rincones necesarios para la intriga; ya no estaba fija en un pie, se convertía en personaje importante de la trama fílmica.

Este avance técnico flexibilizó el lenguaje cinematográfico, dándole al producto filmico el sello propio de su director; se cree que esta evolución cuya importancia en el plano del estilo técnico expresionista es comparable a la generalización del cine hablado, y que paso a Hollywood enriqueciéndolo en gran medida, y de allí a todo el mundo.

Pese a lo efímero de su duración el movimiento cinematográfico expresionista influyó sobre el cine norteamericano por haberse incorporado a él los más importantes directores, operadores y actores; como ejemplo de esa influencia en la manera de hacer cine, podemos citar El demonio y la carne (1927) de Clarence Brown, Frankestein (1931) de James Whale, y El ciudadano Kane (1940) de Orson Welles.(2)

La hábil e inescrupulosa política de los norteamericanos interesados en acabar con la hechura del cine alemán que competía fuertemente e incluso superaba a las películas hechas en Hollywood determinó su finalización, pero ni entonces esa actitud ruin pudo impedir que el estilo de cine alemán trascendiera a la cinematografía mundial en dos géneros cinematográficos: ganster y terror.

Al contrario que los movimientos, los géneros cinematográficos se han interpretado habitualmente fijando la atención en sus consecuencias para la sociedad; según esto los géneros atendían cierta necesidad de catarsis, de extroversión, de diversión y de afirmación de valores ampliamente aceptados. Los géneros como parte del cine popular, pertenecen a la cultura de masas, en cambio los movimientos son considerados como arte.

No obstante, existen mejores razones que esta para la distinción, por simple que sea; por ejemplo la popularidad, los géneros de Hollywood constituyen una de las formas culturales más extendidas del mundo. De ahí que parezca un descuido no preguntarse qué consecuencias pueden tener formas tan populares para las sociedades donde aparecen; los movimientos no gozan de tanta popularidad, su atracción es más restringida.

También caben distinciones substanciales: las películas de género rara vez son inquietantes, innovadoras o abiertamente atípicas; y ello por evidentes razones comerciales, la misma exigencia de un conjunto de parámetros convencionalizados en los géneros empuja a las películas hacia la norma.

Un género es un modelo cultural relativamente fijo,

define un mundo social y moral, así como un entorno físico e histórico, por su propia naturaleza, por su misma familiaridad, estimula la seguridad de uno mismo. Desde luego, los buenos cineastas pueden utilizar un género de manera insólita.

Los movimientos, aunque también se convierten en modelos culturales establecidos, existen gracias a su desviacionismo; son algo nuevo, suelen considerarse radicales, una especie de experiencia cinematográfica nueva. Sin embargo, esto no impide que su dinámica social sea parecida a la de los géneros, desarrollan un modelo cultural concreto y un público educado en sus características especiales.

En 1918 todos los estudios hollywoodenses planeaban parte de su producción basándola en películas de fórmula: filmes de acción, western, historias de miedo, comedias y similares; los productores experimentaban para encontrar temas populares, categorizarlos y utilizar esas categorías en la definición de sus esfuerzos futuros, que finalmente daban a las complicadas clasificaciones de los estudios que sobre el público se hacían en Hollywood.

Se basaban en el principio según el cual lo que da buen resultado en una ocasión lo da en otra, desembocó en una tendencia cíclica hacia los géneros cinematográficos. El esquema se repite a intervalos regulares cuya dimensión se considera comercialmente juiciosa, de esta manera los géneros se desarrollaron con el cine mismo; no tuvieron un origen único e identificable, por lo que es aconsejable preocuparse más de sus consecuencias que de su génesis.

Las películas de ganster nacieron de la conciencia pública basadas en hechos históricos, pero la construcción del género fue casi contemporánea de los hechos mismos; es el caso de Hampa dorada (1930) de Leroy; también filmes que presentan a Lon Chaney como criminal, entre los que figuran La falta (1920) y Noche rosa (1921) ambas de Worsley, y Fuera de la ley (1921) de Browning.

Chaney se movía con soltura pasando de estas primitivas películas de ganster a las muy afines películas de terror de esa época, relación que es de por sí bastante significativa.(3)

Como veremos, los filmes de ganster y terror están relacionados; sin embargo, los que hoy se recuerdan mejor son los filmes de Sternberg sobre el hampa, que aparecieron en rápida sucesión entre 1927-29: La ley del hampa (1927), La redada (1928) y Los muelles de Nueva York (1929); las películas muestran los desolados entornos urbanos.

El realismo iba a ser una característica fundamental para el florecimiento de la película de ganster, crecimiento que fue estimulado por la chispa publicitaria que sobre las actividades de los ganster se produjeron en los últimos años veinte.

La fama de Al Capone y la notoria matanza del día de San Valentín de 1929, provocaron una tormenta de publicidad; los estudios, viendo hábilmente las posibilidades del género ganster reaccionaron, y en la cresta de esta ola llegó Hampa dorada (1930) de LeRoy.

Estas películas clásicas de ganster rara vez alcanzaron gran calidad, ninguna alcanzó la profundidad y la maestría de por ejemplo, su equivalente alemán M o El vampiro de Düsseldorf (1931) de Fritz Lang. Las convenciones son muy simples en la película de ganster, es un mundo urbano desolado, su característica más destacada es precisamente su contexto urbano, el ganster es ante todo un hombre de la ciudad; este escenario resultaba deprimente. (el propósito es fijar los géneros ganster y terror, no hacer su desarrollo histórico)

Los personajes centrales procedían de la calle y volvían a ella para morir, los filmes abundan en calles mal alumbradas y bares mugrientos, en reuniones para beber clandestinamente y habitaciones llenas de humo, con los indispensables anuncios de neón; y en esa arma móvil de la ciudad: el coche.

Se trata a menudo de un mundo de sombras profundas de una ciudad mal alumbrada, los contrastes extremos de luz y sombras son fundamentales, y cuando es posible ver algo más que estos borrosos perfiles, la ciudad aparece sórdida, raída y extravagante.

Significativamente, muchos efectos de cámara e iluminación de las películas de ganster son idénticos a los de terror, ambos géneros comparten los mismos orígenes en la tradición del cine mudo alemán; en realidad, si las películas de terror se desarrollan en un mundo dominado por lo sobrenatural, las de ganster están localizadas en un universo subnatural, en un auténtico submundo. Lo que en unas es bestial -Drácula y Frankenstein- en las otras -El hampa dorada y Fuera de la ley- está brutalizado; el ganster apenas si es humano.

Este cuadro explica en gran parte la fuerza emocional de las películas de ganster, crean un mundo espantoso que en el mejor de los casos trasmite malevolencia; los ganster parecen marionetas manipuladas por su mundo, y el propio entorno sugiere tenebrosas e inexplicables fuerzas que condicionan y destruyen a sus personajes, igual que ocurre en las películas de terror y en el cine expresionista alemán, de donde éstas proceden.

Comenta Tudor(4), es interesante especular con la posibilidad de que la película de ganster, de no haber sido por la influencia del estilo alemán expresionista, tal vez hubiera desembocado en algo parecido al neorrealismo italiano; pero no fue así, porque su impulso básico seguía siendo más mistificador que socialmente realista.

El género ganster tiene un entorno despiadado, fatalista, obsesivo y amoral, no existe pues lugar para la libertad de acción, esto se refleja en la limitada variedad de argumentos. "El esquema más simple y más repetido es el de las tres primeras películas definitorias del género: Hampa dorada, Enemigo pequeño y El terror del hampa, numerosos filmes han girado en torno a este artificio simplista".(5)

Evidentemente, la narrativa se incorpora fácilmente al mundo de la película de ganster: los personajes se proponen siempre triunfar a cualquier precio, que supone tratar canallaescamente a sus antiguos socios, a las mujeres y hasta los amigos íntimos, el todo poderoso individuo es glorificado por sus logros.

Las películas de terror es uno de los pocos géneros ci-

nematográficos cuyos orígenes no son predominantemente norteamericanos, y ello por dos razones: una, se desarrolló por primera vez en Europa, concretamente en Alemania, y cuando la industria norteamericana penetró en el género del terror conservó los escenarios míticos y centroeuropeos. Su desarrollo en el período clásico, en los estudios de la Universal durante los años treinta, se mantuvo fiel a los mitos de Transilvania y sólo desplazó ocasionalmente los escenarios a un contexto norteamericano.

La segunda razón, la falta de especificidad ha hecho que el género sea mucho más móvil geográficamente, el centro de gravedad de la producción de terror no se ha fijado en ningún país; mientras que únicamente los franceses se han acercado a las películas de ganster y sólo los italianos a los wenster, todos han aportado algo a las de terror: desde Alemania en la época expresionista, hasta la explotación metódica de la productora Hammer Film en Inglaterra, pasando por el pintoresquismo italiano y el sadismo japonés.

La simplicidad básica del género compensa esta variedad de fuentes, las reglas del terror son muy sencillas; en este sentido sí fue muy importante la aportación de Hollywood de los años treinta, los años de apogeo de la Universal contribuyeron decididamente a definir el género de terror.

Es evidente que el movimiento cinematográfico del expresionismo alemán suministró muchos materiales, sobre todo en el campo de la técnica, menos en el de la caracterización y poco en los argumentos.

Murnau, director expresionista, realizó una versión

de la historia de Drácula, Nosferatu, el vampiro (comentada en el capítulo anterior); el estilo visual del cine expresionista contribuiría mucho al desarrollo en los años posteriores a 1922, tanto de las películas de terror como de las de ganster.

Lon Chaney, hizo una gran carrera en los años veinte saltando de la película de ganster a la de terror, él marca el comienzo real de ese talentoso trabajo cimentado en el maquillaje grotesco, que posteriormente se utilizaría con tanto provecho, su vampiro de La casa del horror (1927) de Tod Browning, este filme sigue siendo una de las imágenes antológicas del género de terror.

Todo esto fructificó en los primeros años treinta, las influencias estilísticas de Alemania, los elementos tomados de la literatura gótica-romántica y del terror, la línea de brillante actuación individual iniciada por Chaney, se combinaron en el crisol de la Universal; lo único que faltó al final fue el propio Chaney, muerto prematuramente en 1930.

Pero fue sustituido pronto por dos nombres que luego se convertirían en los pilares del género de terror: Béla Lugosi y Boris Karloff; fue Lugosi quien protagonizó la primera salida importante ante el público: la versión que hizo Browning de Drácula en 1931, este filme fue la principal fuente de ingresos de la Universal durante ese año.

En esa misma fecha (1931) se estrenó El doctor Frankenstein de James Whale, para esta película el artista del maquillaje Jack Pierce y el inmortal Karloff crearon un monstruo extraordinario; este filme es aceptado incluso hoy, lo

lo cual no puede decirse de muchos contemporáneos suyos.

Tudor(6) comenta, resulta muy clara la influencia del cine expresionista alemán, en la primera escena de la fosa en el filme El doctor Frankenstein (1931), con sus cruces y árboles sin hojas, enmarca inmediatamente el estilo de terror expresionista. Drácula y El doctor Frankenstein son las películas definitorias del filme de terror.

Es un género limitado y éstas empiezan en el mundo mismo de la película clásica de terror, claramente inspirado en la novela gótica, encontramos al señor y al campesino, el castillo y la aldea, el bosque y la montaña, en suma, Transilvania; esta es la esencia del mundo de terror, cualquiera que sea su geografía.

La pequeña ciudad decimonónica, el Londres del siglo XX, el Egipto antiguo y moderno son en cualquier caso el marco de su sobrenaturalismo, por ello es tan importante el estilo alemán expresionista: sus misteriosos juegos de luces y sombras resultan muy eficaces, aunque el paisaje gótico ayuda a ello, el cine expresionista es capaz de infectar cualquier tema con su tono fantasmagórico.

La sensación de misterio, de seres que acechan en la sombra es el factor constante, el estilo del género del terror crea su propia atmósfera; la profundidad de caracterización es poco frecuente en el filme de terror y mucho menos que en el género de ganster. Los principales actores de la película de terror -Lon Chaney, Béla Lugosi, Boris Karloff, Christopher Lee, Peter Cushing y Vince Price- no suelen ser estrellas carismáticas.

La implicación emocional del espectador se da por la forma del esquema narrativo del género de terror, que es el del misterio y el impacto. En teoría, nos dice Tudor(7), este método funcionará en cualquier entorno, sea urbano o rural, antiguo o moderno, en la práctica la película de terror resulta mejor en un marco semirural y en una época no especificada.

Dentro del modelo narrativo del terror, la estrategia consiste en una simple acumulación de intensa emoción; la tensión aumenta, se disipa gracias al choque y vuelve a aumentar, manos sobre un barandal, figuras que emergen de la sombra, voraces vampiros en rápida aproximación, todos los clichés tienen lugar aquí.

Los esquemas narrativos simplistas, unidos a una evocación predominantemente visual de una atmósfera mediante la iluminación, la fotografía y el decorado, constituyen el estilo de la película de terror, concluye Tudor.(8)

Como descubrió el cine mudo alemán en este universo cinematográfico cuanto más se deja sin explicar y explicitar, tanto mejor; las películas de terror comienzan y acaban con algo que no se conoce, cabe la posibilidad de luchar contra ello, de mantenerlo a raya, incluso derrotarlo.

C I T A S

- (1) KRACAUER. op.cit. p.160
- (2) LABOR. op.cit. p.49
- (3) TUDOR. op.cit. p.229
- (4) ibid p.233
- (5) ibid p.234
- (6) ibid p.237
- (7) ibid p.248
- (8) ibid p.249

QUINTO CAPITULO

V. CONCLUSIONES

Después de la Guerra Prima la economía alemana se derrumbó, los conflictos de clase se intensificaron, el éxito soviético estimuló la presión revolucionaria en Alemania, el Partido Socialista subió al poder. Unidos los espartaquistas y el Freikorps (tropas del gobierno) asesinaron en 1919 a Rosa Luxemburgo.

En suma, la sociedad capitalista alemana atravesaba una etapa de aguda inestabilidad que se apoyaba en la desarmonía característica de los filmes producidos en los años veinte; dominada por los reaccionarios, la industria cinematográfica patrocinaba películas que deploraban el estado caótico de la sociedad alemana.

Cuando los autores de los filmes expresionistas no compartían las mismas intenciones que los productores, caso de los guionistas de El gabinete del doctor Caligari (1919) (comentado en el capítulo cuarto), la industria se aseguraba que las películas fuesen modificadas según sus conveniencias; el cine expresionista se convirtió en una arma conservadora de influencia de la derecha política-económica en el medio social y en un fenómeno atrayente para el espectador.

Las enfermedades del capitalismo podían hallarse en bastantes sociedades de la época y sin embargo, sólo Alemania produjo el cine expresionista; ¿La razón?, su respuesta está en la relación de los filmes con su sociedad, en el período 1919-26.

¿Qué elaboró el cine alemán expresionista?, la sociedad alemana se precipitaba hacia un caos inminente, los extremismos políticos entraban en abierto conflicto, la vieja

estructura social se había derrumbado, un elaborado sistema de dominación feudal había dado paso a un desafortunado intento de democracia; fracasado por la Guerra Mundial.

Alemania se enfrentaba a los problemas de una sociedad que experimentaba un rápido cambio social, se produce una inadecuación drástica entre las nuevas formas y las creencias todavía muy arraigadas sobre lo permitido socialmente; la gente continúa creyendo en lo viejo aunque lo nuevo esté cada vez más vigente.

A la cultura tradicional alemana, Parson la caracterizó como un conservadurismo prusiano, en este conservadurismo se combinan la fe en el autoritarismo patriarcal y en un acusado énfasis para los formalismos legales; es muy importante la necesidad de un orden y de unas reglas fuertes, en este punto está presente la influencia del luteranismo.

Este mundo está dominado por el pecado, explica Parson(1), la influencia limitadora de la autoridad constituida es la única que puede mitigar el pecado, la sociedad no es ni puede ser un reino de Dios sobre la tierra; sino que es un valle de lagrimas.

Este esquema aplicado al papel de la autoridad favorece cierto realismo; por ejemplo, respecto a lo conveniente de una adecuada protección militar del país, pero el patriarcalismo bonachón de las autoridades se desliza enseguida hacia una especie de autoritarismo duro e incluso a una cínica aspiración del poder aún desafiando el bienestar de toda la sociedad alemana.

Todo esto se refleja en los símbolos del medio social de Alemania, que fotografía el expresionismo en el cine; en la película El último de los hombres (1924), vemos un ejemplo de la simbología utilizada, el énfasis sobre el uniforme del portero del hotel como base para definir las clases sociales, el complejo formalismo de los tratos en una conversación y los inacabables y pedantes títulos sociales.

Ese conjunto de usanzas estuvo al servicio de la estructura de la Alemania anterior a la república de Weimar y permaneció como un residuo mal encajado tras el colapso del viejo orden; si se hubiese puesto en marcha un nuevo sistema como en la Unión Soviética, tal vez se habría superado el desfase cultural de la sociedad alemana.

Pero la república de Weimar fracasó ostensiblemente: proliferaron las crisis económicas y políticas, la poca confianza que se tenía en el antiguo orden de cosas iba acompañado por los fracasos del nuevo.

En este contexto de aguda inestabilidad surge el cine expresionista, estos filmes reflejan la vieja cultura en el pecado y en el duro autoritarismo, también transmiten la desorganización social y la falta de armonía; todo ello aglutinado en las dislocaciones, ambigüedades y sombras del estilo alemán expresionista.

Es importante señalar que el caos social constituye un impulso muy especial para la utilización de la técnica expresionista en los niveles artísticos de la sociedad alemana; en poesía y pintura el expresionismo se desarrolló en forma antagónica a la sociedad burguesa y opuesto al estatus.

En el cine el expresionismo llegó a expresar lo contrario, se adaptó de modo que daba una sensación de desarmonía y caos que sólo podía evitar el gobierno militar autoritario.

El cine alemán expresionista mostró finalidades muy concretas, las cosas iban mal entre el individuo y su mundo, los aspectos fundamentales de la vida no encajaban unos con otros.

Los filmes combinaban los valores de la cultura tradicional alemana con una evocación emotiva al desorden general en que se vivía, la conclusión moral era clara; en ocasiones las asociaciones entre un concepto moral y la imagen fílmica resultaban más que reales.

Erich Pommer, productor de El doctor Mabuse, el jugador (1922), explica que la película estaba explícitamente destinada a retratar la lucha entre espartaquistas y moderados, el supervillano de la historia representaba a los primeros.(2)

El cine expresionista es la afirmación de las tradiciones alemanas frente a la desintegración sociocultural, las películas retratan ese convulsionado momento y constituyen al mismo tiempo, una respuesta a él mismo, son los filmes respuesta de sus creadores ante el mundo en que viven.

Los significados centrales del cine alemán son los que ya he comentado, sus personajes pertenecen a un mundo extraño y malevolente donde impera el destino, están sujetos por lo desconocido, aplastados por fuerzas poderosas, su mundo sufre una dislocación interna.

La desintegración personal, provocada por la licencia sexual está profundamente arraigada en todo el esquema cultural de las películas alemanas expresionistas. Los poderosos impulsos individuales de los que el deseo sexual es representativo deben reprimirse para que sea posible una vida ordenada.

El cine expresionista es en último término una respuesta a las dislocaciones radicales de una sociedad cambiante, la vieja cultura se levanta como soporte contra la desarticulación social y psicológica del individuo.

El factor precipitante que dió fuerza al cine alemán expresionista fue el impulso comercial; gracias a la perseverancia de Erich Pommer y a una hábil política de relaciones públicas El gabinete del doctor Caligari (1919) que fue un fracaso al principio, luego se convirtió en un éxito esplendoroso, incluso fuera de las fronteras alemanas.

Bastaba con un gatillo y lo proporcionó esa repentina demostración de las posibilidades comerciales del nuevo estilo. Se quitaron los seguros, y los intereses estéticos, morales, políticos y comerciales estrecharon sus manos para vencer a la mediocridad.

En 1919, Alemania estaba derrotada, no podía imitar a Hollywood o a los franceses, por eso los alemanes ensayaron algo nuevo: los filmes expresionistas, con base en buenos artistas y escritores, una sólida tradición literaria y una importante base teatral de actores buenos y expertos.

Eisner, apunta que ha comprobado en presentaciones retrospectivas de película alemanas expresionistas, que los gestos bruscos y excesivos de los actores desataban con frecuencia la hilaridad, "a esa exteriorización fácil, propia de una generación sobrecargada de significados, se suma en Alemania la exaltación de todo un pueblo al que la sobreexcitación expresionista lleva al paroxismo".(3)

Toda esa generación de actores, que intervienen en el movimiento expresionista exteriorizan las emociones y las reacciones psíquicas en la forma más exagerada. El cine es la expresión de una sociedad, su psicología es el reflejo de su rostro moral y económico; el cine expresionista captó ese particular mundo alemán caótico.

Las películas como parte de la cultura nos suministran una guía para que podamos interpretar el mundo, pero también como un proceso general por el cual las cintas se usan para justificar o legitimar creencias, actos o ideas.

Queda pues contestada la anticipación lógica; al anotar esa peculiar relación de los filmes del movimiento expresionista alemán con el contexto social de la época 1919-26 se contesta la interrogante de qué fue lo que produjo, el cine expresionista alemán mudo.

En un recuento de lo hecho, se considera que tenemos un panorama que cumple con el objetivo, que fue la recopilación histórica del fenómeno expresionista en el cine alemán. Para ello, se tomaron en cuenta trabajos de investigación sobre el expresionismo que han servido para desarrollar el tema lo más completo posible.

El presente trabajo final como pasante de Acatlán intenta aportar material documental de consulta en beneficio de la comunidad escolar universitaria y como base para futuros trabajos de investigación sobre temas aledaños al problema no contemplados aquí.

En Hollywood, la influencia expresionista fue directa debido al éxodo de sus creadores hacia la industria norteamericana, el resultado de esa influencia dió dos tipos de géneros cinematográficos: terror y ganster.

En México para 1934, sólo había diez productoras de películas, estas no eran filmadas como parte de un plan de producción, sino como obras únicas de aspiraciones excepcionales; ese fue el caso de El fantasma del convento (1934) de Fernando de Fuentes, película que retoma la forma de hacer cine por el movimiento expresionista alemán.

El filme se estructura como un cuento, consecuencia de una sola situación, todo lo que sucede es fantástico e irreal en un mundo fantasmal, imitando la atmósfera del estilo alemán; pero utiliza símbolos propios de la sociedad en México.

La búsqueda de Fernando de Fuentes estaba vinculada al movimiento general del cine y a la vez trataba de encontrar lo representativo de lo nacional, conocer aquel tipo de cine alemán y adaptarlo a la realidad mexicana.

El fantasma del convento coincide con el cine expresionista alemán y el cine de terror norteamericano en una tendencia común: esa imaginación fantástica, fantasmal, con suspenso y muy atrayente.

Otros ejemplos menores de esa influencia fueron Dos monjes (1934) de Bustillo Oro y La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler.

Boytler cineasta soviético, que en México conoció a Eisenstein, gran maestro ruso del montaje; los dos indudablemente ejercieron influencia sobre el cine mexicano, aportando sus puntos de vista, distinto y novedoso.

En La mujer del puerto, obra clásica pero excepcional del cine mexicano de la época, su director Boytler utilizó efectos heredados del expresionismo; Andrea Palma, la mujer del puerto, se inspiró en Marlene Dietrich. Esta fue la actriz central del filme célebre El ángel azul (1931) de Sternberg, consecuencia también del expresionismo.

En toda la década de los años treinta los productores mexicanos mantuvieron lo característico del cine mudo anterior: ofrecer de México una imagen civilizada y occidental con dramas mundanos y modernos.

Orol, intentó trasplantar el género ganster a México con películas hechas por él en los años cuarenta, y desde entonces son vistas como grotescas y risibles de tan mal hechas que están; hoy en día, no ha cambiado ese juicio.

No se podía tomar en serio la pretendida ubicación en Chicago de Los misterios del hampa (1944), cumbre del humor involuntario de Juan Orol, con él mismo como un ganster y María Antonieta Pons como su pareja; Chicago era ilustrado con imágenes del monumento a la Revolución de México.(4)

El caso de El vampiro (1957) de Fernando Mendéz, es muestra del género de terror, como herencia expresionista, hecho con dignidad en México.

Mientras el mérito de De Fuentes con El fantasma del convento (1934), consistía en partir de antecedentes literarios nacionales, enriquecidos con la imaginación propia y con la de su momento histórico cinematográfico.

En el caso de Mendéz con El vampiro (1957), fue recrear con acierto un trillado tema clásico de la cinematografía de los años treinta en Estados Unidos, los vampiros.

C I T A S

- (1) PARSON. Ensayos de teoría sociológica, Argentina, Paidós, 1967, pp.109-110
- (2) TUDOR. op.cit. p.182
- (3) EISNER. op.cit. p.116
- (4) GARCIA. Historia del cine mexicano, México, Sep, 1986, p.133

B I B L I O G R A F I A

ANDREW, Dudley: Las principales teorías cinematográficas
trad.D.Andrew, España, Gili, 1978, 274 p.p. .

AYALA, Jorge: La aventura del cine mexicano
2a.edi. México, Era, 1979, 422 p.p. .

BARNICOAT, John: Los carteles
trad.J.Beramendi, 2a.edi. España, Gili, 1972 (Comunicación
Visual) 280 p.p. .

BERTETTO, Paolo: Cine fabrica y vanguardia
México, Gili, 1977, 148 p.p. .

COLE, Richard: Del expresionismo al nazismo
trad.J.Elias, España, Gili, 1979 (Punto y Línea) 279 p.p. .

EIBEL, Alfred: El cine de Fritz Lang
trad.T.Segovia, México, Era, 1968 (Cine Club) 286 p.p. .

EISNER, Lotte: La pantalla diabólica
trad.L.Coco, Argentina, Losange, 1955 (Estudios Cinematográficos)
120 p.p. .

GARCIA, Emilio: Historia del cine mexicano
México, Sep, 1986 (Foro 2000) 356 p.p. .

GARCIA, Emilio: Historia documental del cine mexicano
(t. I) México, Era, 1969, 308 p.p. .

HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte
trad.Tovar y Varas (t. I) 16a.edi. España, Guadarrama
1980 (Punto Omega 21) 304 p.p. .

JEANNE, Rene: Historia ilustrada del cine
trad.Jeanne y Ford (t. I) España, Alianza
1974, 251 p.p. .

KAVOLIS, Vitautas: La expresión artística
trad.R.Pacheco, Argentina, Amorrortu,
1970, 272 p.p. .

KRACAUER, Siegfried: De Caligari a Hitler
trad.H.Grossi, Argentina, Nueva visión
1961 (Ensayos) 413 p.p. .

LABOR: Enciclopedia ilustrada del cine
España, Labor, 1970, III t. 821 p.p. .

PARSONS, Talcott: Ensayos de teoría sociológica
trad.R.Masera, Argentina, Paidós, 1967
(Psicología Social y Sociología) 378 p.p. .

PEHNT, Wolfgang: La arquitectura expresionista
trad.J.Beramendi, España, Gili, 1975, 235 p.p. .

ROJAS, Raúl: Guía para realizar investigaciones sociales
7a. edi. México, Unam, 1982, 274 p.p. .

SADOUL, Georges: Historia del cine mundial
trad.F.Torner, 5a. edi. México, Siglo XXI
1980 (Artes) 823 p.p. .

TABORGA, Huáscar: Cómo hacer una tesis
5a. edi. México, Grijalbo, 1985
(Tratados y Manuales) 220 p.p. .

TUDOR, Andrew: Cine y comunicación social
trad. J. Beramendi, España, Gili, 1975 .
(Comunicación Visual) 288 p.p. .

VERGARA: Enciclopedia de historia universal
España, Vergara, 1984, III t. 980 p.p. .

FILMOGRAFIA

:

Bajo la máscara del placer, de G.W.Pabst.

Productor: U.F.A.-1925 (Películas Universo S.A.). Guión:
W.Haas. Decorador: P.Colin. Fotografía: G.Seeber y C.
Oertol. Interpretes: G.Garbo, A.Nielsen, W.Krauss, G.
Chmara y E.Hanson.

Calle La, de K.Grüne.

Pro.: U.F.A.-1923. Guión: K.Grüne. Dec.: E.Kettelhut.
Fot.: G.Rittau. Ints.: E.Klöpfer, M.May y H.Marr.

Doctor Mabuse (jugador) El, de F.Lang.

Pro.: U.F.A.-1922. Guión: F.Lang. Dec.: O.Hunte y S.Urach.
Fot.: C.Hoffmann. Ints.: R.Klein, A.Abel, A.Egede y B.
Goetzke.

Escombros, de L.Pick.

Pro.: Decla Bioscop (sociedad teatral) U.F.A.-1924. Guión:
C.Mayer. Dec.: H.Warm y R.Herlth. Fot.: K.Freud. Ints.:
W.Krauss, G.Welcker y F.Larrinaga.

Estudiante de Praga El, de H.Galeen

Pro.: U.F.A.-1926. Guión: H.Galeen. Dec.: R.Pölzig. Fot.:
W.Hameister. Ints.: W.Krauss y A.Koch.

Fausto, de F.W.Murnau.

Pro.: E.Pommer U.F.A.-1926. Guión: H.Kyser. Dec.: K.
Vollbrecht. Fot.: K.Freud. Ints.: T.Loos y C.Müller.

Gabinete del doctor Caligari El, de R.Wiene.

Pro.: E.Pommer U.F.A.-1919. Guión: C.Mayer y H.Janowitz.
Dec.: H.Warm, W.Reimann y W.Rohrig. Fot.: W.Hameister.
Ints.: W.Krauss, C.Veidt, F.Feher y L.Dagover.

Gabinete de las figuras de cera El, de P.Leni.

Pro.: U.F.A.-1924. Guión: H.Galeen. Dec.: P.Leni y A.Junge.
 Fot.: H.Leski. Ints.: E.Jannings, C.Veidt y W.Krauss.

Golem El, de P.Wegener y H.Galeen.

Pro.: Decla Bioscop-1920. Guión: P.Wegener y H.Galeen.
 Dec.: H.Pölzig. Fot.: G.Seeber. Ints.: P.Wegener y L.
 Salmonova.

Metrópolis, de F.Lang.

Pro.: E.Pommer U.F.A.-1926. Guión: T.Harbou y F.Lang.
 Dec.: O.Hunte, E.Kettelhut y K.Vollbrecht. Fot.: K.Freud
 y G.Rittau. Ints.: B.Helm, A.Abel, G.Frölich y R.Klein.

Nibelungos Los, de F.Lang.

Pro.: U.F.A.-1924. Guión: T.Harbou y F.Lang. Dec.: O.
 Hunte, E.Kettelhut y K.Vollbrecht. Fot.: C.Hoffmann y
 G.Rittau. Ints.: P.Richter, M.Schoen, H.Ralph y H.Schlettow.

Nosferatu (vampiro), de F.W.Murnau.

Pro.: Decla Bioscop U.F.A.-1922. Guión: H.Galeen. Dec.:
 A.Kubin. Fot.: F.Wagner. Ints.: F.Unterkirchen y L.
 Salmonova.

Raskolnikoff, de R.Wiene.

Pro.: Decla Bioscop U.F.A.-1923. Guión: J.May. Dec.: P.
 Andreiev. Fot.: W.Hameister. Ints.: B.Goetzke y H.Schlettow.

Tres luces Las, de F.Lang.

Pro.: Decla Bioscop -1921. Guión: T.Harbou y F.Lang. Dec.:
 H.Warm y R.Herlth. Fot.: F.Warner y E.Nitschmann. Ints.:
 B.Goetzke y L.Dagover.

Último de los hombres El, de F.W.Murnau.

Pro.: E.Pommer U.F.A.-1924. Guión: C.Mayer. Dec.: K.

Vollbrecht. Fot.: K.Freud. Ints.: E. Jannings, M.Delschaft,
M.Hiller y E.Kurtz.

Varieté, de E.A.Dupont.

Pro.: E.Pommer U.F.A.-1925. Guión: E.A.Dupont. Dec.: K.

Vollbrecht. Fot.: K.Freud. Ints.: E. Jannings, E.Windmann
y I.Langust.