



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

30
ZEJ

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Fritz Lang Expresionista
(Rastreo Biográfico)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

Julieta Antoni Fairclough Reyes

México, D. F.

1995

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 esta 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.

INDICE

CAPITULO I

1. ANTECEDENTES

1.1 El advenimiento del Expresionismo.....	1
1.2 La pintura.....	8
1.3 La literatura.....	17
1.4. La arquitectura y la escultura.....	25

CAPITULO II

2 EL EXPRESIONISMO EN EL CINE

2.1 antecedentes.....	30
2.2 Elementos estéticos	
2.2.1 Iluminación.....	47
2.2.2 Escenografía.....	48
2.2.3 La feria y la calle.....	49
2.3 Elementos psicológicos	
2.3.1 El horror.....	50
2.3.2 La doble personalidad.....	51
2.3.3 El destino.....	54
2.4 temas del cine alemán más usuales.....	56
2.5 El Kammerspielfilm.....	59

CAPITULO III

3 FRITZ LANG Y SU CINE ALEMAN

3.1 Sus primeras tres décadas.....	64
3.2 Su trayectoria.....	71

3.3 Sus películas 1921-1925.....	82
Conclusiones.....	119.
Bibliografía.....	125
Filmografía.....	128

I N T R O D U C C I Ó N

El objetivo de esta tesis es hacer un rastreo biográfico del momento expresionista de Fritz Lang en Alemania. Y esto no solamente nos ocupa su obra, sino también el ambiente en el que se desarrolló su vida artística involucrado en esta corriente, surgida primero como rebeldía y posteriormente como arte de evasión y protesta.

Los ojos de Lang captaron los sucesos surgidos en Viena, su ciudad natal y en los lugares donde se estableció, como ahora es el caso, en Alemania, despertando un interés muy especial por la situación que le rodeaba.

El matiz que tenía la capital austríaca a principio del siglo XX, provocó sus primeros brotes artísticos. El bullicio del Art Noveau que rondaba los cafés, bares, teatros, centros de arte e incluso las mismas calles, le dio una visión y una perspectiva nueva del camino que quería seguir.

Las Sessesion vienesa, las exposiciones pictóricas de Schiele, Klimt, Kokoschka, Kandinski, las construcciones arquitectónicas de Otto Wagner y todo lo que podía ver de los artistas vanguardistas marcaron directamente su gusto por la

pintura y las artes estéticas encontrando posteriormente una relación con el cine.

El escape de su casa en busca de nuevos horizontes lo llevó a la Alemania del Emperador Guillermo II, una Alemania completamente militarizada, la más fuerte del mundo en ese momento. Todos los aspectos de la sociedad contemplaban esa idea, los uniformes abundaban por doquier y los civiles eran despreciados por los oficiales. Esta Alemania creció con miedo y bajo el yugo de la casa que la formó y la abandonó: La familia Hohenzollern. La cultura vivía bajo el influjo de una lucha contra la civilización occidental y una conservación cultural aria. La división Este-Oeste que existía en la preguerra dio como característica un antiliberalismo, la causa: el implacable capitalismo y su falta de humanidad anímica. El miedo hacia el poder de expansión económica anglosajón y ruso, orilló a los alemanes a planear la formación de un imperio continental basado en la conquista. Deseaban una raza pura que fuera nacional, auténtica, espiritual y alemana principalmente, porque los enemigos del Este no tenían estas características. A los germanos esto les propiciaba una confusión de ideas y odios.

Crecía en Alemania el bullicio por el arte. El país tenía sus imanes culturales que competían en ese nivel con París como fue la Alexanderplatz y el Kurfürstendam, el Jungfernsteg en Hamburgo, la Kaiser-Strasse de Francfort y

muchos otros más. Se desarrollaba el Bauhaus en la arquitectura, pululaban las galerías de Dresden. Todo Alemania estaba inmersa en un ambiente cultural que envolvió a Lang.

El estallido de la guerra sorprendió a Fritz Lang en Francia de donde pudo huir a Austria pero para los germanos era el momento de utilizar todo su poderío militar y llevar a cabo sus planes de conquista y colonización económica, desplazándose primero hacia el Este de Europa y posteriormente al Oeste y después, la historia es conocida.

La población germana en 1917, ya manifestaba abiertamente su hostilidad hacia una lucha ya perdida porque se sentían engañados, pues en un principio se alinearon con la idea de una victoria rápida que su emperador les había prometido. Alemania salida de la gran derrota fue humillada y despojada al ser obligada a someterse a los "bárbaros eslavos" como les llamaban a los rusos. La enorme y torpe concentración de energías humanas que se utilizó en la contienda, desgastó la vida de toda la población y los llevó a su marginación bajo el tratado de Versalles. El odio hacia lo extranjero como una ende autosuficientes, les hizo racistas y en contra totalmente del poder aplastante y capitalista del Oeste. La explosión de huelgas por todas partes aumentaba de una manera exorbitante, manifestando el descontento y la crisis en la que se sumergía sin salida aparente la

República, porque el poder industrial germano iba cayendo sin poder contrarrestar la potencia de los Estados Unidos de América.

La República de Weimar, redactada su constitución bajo la guía del sociólogo Max Weber, trató de rescatar la esencia teutónica involucrando y uniendo todo lo que surgiera en Alemania, en ciertas ocasiones no importaba su origen, adoptó nuevas vanguardias culturales, las artes estéticas deformadas como llamaban algunos conservadores se impusieron. La impresión que tuvieron los alemanes después de su derrota, fue el ver a la República de Weimar occidentalizada, ejerciendo el poder. La vida cultural que vivió Lang en este país fue la causa de una preparación que mucho tiempo atrás se había ido formando, pues Alemania era el país mas educado del mundo por su sistema tan completo y eficiente. El crecimiento de universidades en las ciudades más importantes tomaron fama mundial, elevándola así como un centro cultural.

En el teatro Max Reinhardt, colaboró, no sólo en la creación de un estilo de puesta en escena, sino que inicio a gran parte de los actores, iluminadores, directores, decoradores, escritores y muchos mas que posteriormente trabajarían en el cine.

Aparte del teatro, existía la ópera y el incipiente arte cinematográfico, que produjo más películas que cualquier otro país de Europa, por ejemplo en 1922 se filmaron 646 cintas.

La chispa que prendió la República de Weimar con el acercamiento del modernismo, levantó los ánimos de los germanos al creer que podían reconstruir su cultura mancillada, porque a diferencia del Imperio que también apoyó la identidad aria en una cultural netamente nacional y que se regía bajo el principio de pureza y autenticidad; la República permitió la inmigración de extranjeros que adoptaron la corriente expresionista conforme lo permitía su cultura, involucrándose en varios sectores, pero principalmente en el cine, ocupando en muchas ocasiones lugares de sus anfitriones, provocando en ellos un resentimiento idiosincrásico al ver esta invasión. Fritz Lang ya pertenecía a este grueso de población no originaria del país.

En esta tesis abarcaremos los primeros años de la formación del expresionismo. En el primer capítulo nos concentramos en mostrar la corriente expresionista ya formada, las implicaciones que tuvo en la sociedad contemporáneo dentro de las ramas del arte y modos de expresión, por lo tanto hemos contemplado sus influencias y características. Así, en el capítulo I los antecedentes de esta corriente están definidos desde los primeros rasgos

expresionistas y como se fue desarrollando a través de diferentes artistas y grupos que se involucraron de una manera definitiva.

Observamos las facetas del expresionismo como una corriente formalmente estructurada antes, durante y después de la guerra, tomando en cuenta las modificaciones que se tuvieron en este lapso hasta su llegada al cine y así podremos detectar elementos de esta vanguardia en las artes plásticas para entender porque Lang se involucró con ella.

La llegada al cine del Expresionismo alemán esta plasmado en el capítulo II, puesto que hemos ubicado sus elementos desde sus inicios, ahora podemos distinguirlos en la cinematografía alemana y porque floreció en ella, si después de los años de guerra pareció debilitarse. El rastreo que hacemos es de las primeras películas con matices expresionistas, el porque son consideradas así, sus características e innovaciones, que Lang posteriormente usó, depuró y transformó para crear su cine

Tomamos también en cuenta la evolución de la cinematografía y el de la sociedad paralelamente al igual que la importancia y el gran auge que tuvo el cine, no solo en Alemania sino en toda Europa, desglosado los rasgos de este fenómeno cinematográfico.

Continuamos con el capítulo III, es importante mencionar que este trabajo se elaboró con la inquietud de recordar y revalorizar el trabajo de Lang dentro del Expresionismo como una corriente que ha colocado las bases para la formación de un cine como género.

El rastreo biográfico de la vida y obra de Fritz Lang en su periodo Expresionista está en este capítulo, después de habernos introducido en esta corriente podemos detectar la inquietud de este gran realizador por transmitir sus vivencias y la pronta evolución de cine alemán que tuvo mucho que dar al mundo.

Nos concentramos también en la obra expresionista de Lang, localizando los rasgos que mencionamos en el capítulo II del cine alemán y como fueron adaptados por él y como creó muchos otros.

CAPITULO I

1. ANTECEDENTES

1.1 EL ADVENIMIENTO DEL EXPRESIONISMO.

La gran ebullición que se estaba gestando a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX en Alemania, era el producto de una serie de cambios dentro de la estructura socio-política, económica y cultural del país.

La Era Guillermina (1871-1918) encabezada por el emperador Guillermo II, dejó un mal sabor de boca en la juventud germánica de cambio de siglo, que estaba deseosa de manifestar sus inquietudes.

Este período Guillermino inmerso en un relativo momento de paz (1871-1914), tenía como características, las alianzas de nobles con burgueses y los conglomerados capitalistas nacientes que dominaban el panorama económico de las altas esferas sociales, mientras que las bajas esferas estaban descontentas de su mala y deprimente situación económica.

La acelerada industrialización trajo consigo la sobre población y el crecimiento incontrolado y muy acelerado de las principales ciudades (como Dresden, Berlín, Munich, entre otras) por la emigración de la gente del campo hacia estas en busca de una mejor forma de vida, trabajando en las fábricas (al principio del siglo XX ya se habían reducido las horas laborables y se

prohibía el empleo de menores de 14 años), el abandono del campo en varios territorios del país y el empobrecimiento de los sectores menos privilegiados.

La juventud se sentía presa de la continua represión. El sistema autoritario representado en la casa por el padre y fuera de ella por todas las instituciones gubernamentales, hacía que los jóvenes se percibieran en un gran campo militar, donde se reprimían sus inquietudes propias de su adolescencia.

El esplendor en que vivían los nobles y burgueses era un motivo de rechazo para la juventud, porque los primeros manifestaban su desarraigo a la cultura germánica ignorando las fronteras nacionales y se sentían lo mismo en Berlín que en alguna otra ciudad del mundo moderno.

La carrera capitalista que habían emprendido los grandes conglomerados económicos son el resultado de la fusión del capital financiero con los "Junkers", grandes terratenientes que deseaban expandirse. Sobrepassando sus límites territoriales.

Era el esplendor de Alemania en el comercio y la industria, porque florecían a pasos agigantados. La ciencia alemana había alcanzado grandes proporciones a nivel mundial, por ejemplo, "Ernst Ruhmer descubre la grabación y reproducción foto sonora, El Ingeniero Wilhelm Maybach, construye para la fábrica de automóviles Daimler un nuevo automóvil que después se le denominaría <Mercedes>. El neurólogo Oskar Vogt localiza

determinadas funciones cerebrales y prueba que existen centros cerebrales organizados. El oficial mecánico Ernst Sachs, lanza al mercado el piñón libre <torpedo> para bicicletas. El piñón libre esta combinado con un freno de contrapedal. El zoólogo Theodor Boveri, descubre que los cromosomas del núcleo celular son los soportes materiales de los factores hereditarios. El químico Fritz Stolz obtiene por vez primera una hormona, la adrenalina por vía sintética¹. Entre muchos otros descubrimientos e inventos durante la primera década del siglo XX.

Este era el panorama que se observaba en la Alemania del principio del siglo XX. Pero el panorama cultural era otro. En la cultura se denotaba la influencia de artistas muy característicos de generaciones anteriores, como Nietzsche, Kafka Ensor, Hoffman Dostoievsky, entre otros.

Fue entonces que los jóvenes más inquietos se reunían en los cafés para dar lectura a las obras de Nietzsche, por ejemplo, pues aquellos sentían con este último, la liberación de su alma atada por los lazos inflexibles de una sociedad hostil y decadente de valores humanos.

Influenciada esta generación por el "Super hombre" de Nietzsche, que asumía todo, el bien y el mal, la vida y la muerte, que tomaba la vida con todas sus fuerzas y la asía con todo su amor y todo su odio sin postergarla por la de otros, él

¹Jörg Jünker, historia de la cultura alemana de los últimos cien años. pp.88.

logró despertar en sus lectores el deseo de crear para ellos mismos y de vivir intensamente su época sin escabullirse de nada, enfrentarlo todo y dejar vestigios de uno.

Nietzsche propuso a los jóvenes un hombre nuevo, desvinculado de la vieja moral que los aterraba. Expuso y certificó la muerte de Dios y con él, la desaparición de esta moral, porque sus leyes injustas y absolutas aplicadas por medio de las instituciones como son la familia, la iglesia, Estado no tomaban en cuenta que cada hombre es auténtico y único dentro de estos organismos institucionales y con la relación que tiene con el mundo que les rodeaba.

Con la lectura que ofrecía Nietzsche, el espíritu aventurero de los jóvenes comenzó a despertar y a buscar nuevas formas de manifestarse. Así estos jóvenes inquietos, fueron descubriendo artistas que habían dejado su obra a la contemplación del mundo. Como Van Gogh, Gauguin, Munch, Ensor entre otros, en la rama de la pintura, a Dostoievsky, Poe, Kafka, John Don en la literatura y sucesivamente en las demás artes plásticas, como comentaremos más adelante.

En 1899, ya en la revolución de ideas de los receptores de su tiempo, aparece *Die Insel* (La isla), fundada por "Alfred Walter Heymel, un joven de Bremen, que poseía una inmensa fortuna y que escribía el mismo poesía, dando forma a su apasionamiento

con la fundación de esta revista, juntamente con Rudolf Alexander Schröder, primo suyo y con el polifacético y original escritor Otto Julius Bierbaum".²

El propósito de esta revista era la publicación de poemas, pinturas, grabados, cuentos, etc. de artistas que no siguieran la línea impresionista ni romántica que estaba en boga, sino de lo que se estaba gestando como arte moderno, teniendo como base estas corrientes, el reencuentro con la sencillez y la naturaleza, la creación de algo propio que mostrara la verdadera concepción del mundo que los rodeaba.

El primer número que salió de esta innovadora revista, tuvo lugar el 15 de octubre de 1899, y logró reunir a artistas debutantes como es el caso de James Ensor.

Esta misma revista, que gracias a su enorme interés en la nueva estética modernista, no solo reconoció el legado de las almas melancólicas y solitarias de Van Gogh, Gauguin, sino también de El Greco, El Bosco y Goya.

Este fue el principio del nacimiento de otras revistas consagradas a la publicación de la nueva forma de arte que germinaba, primeramente como modernismo o *jugendstild* (Jugendstild denominado modernismo, que a finales del siglo XIX se había producido como oposición a la mendicidad y a la

²Jörg Jünker. Historia de la cultura alemana de los últimos cien años. pp.

hipocresía estéril de la sociedad europea. El *Jugendstil* procede de la revista *jugend* que en 1896 comenzó a publicar el muniqués Georg Hirth) y que posteriormente fuera bautizado con el nombre de Expresionismo.

En el año de 1900, el arquitecto y pintor Otto Wagner funda en Viena una organización llamada la *Sezession* junto con su gran amigo y pintor Gustav Klimt, este grupo encontrará en la arquitectura su desarrollo tanto como en la pintura. La "Sezession" vienesa siguió el ejemplo de la Berlinesa, al tomar como objetivo el montar exhibiciones de sus miembros como Schiele y Kokoschka, pues el contenido que tienen sus obras era difícil de aceptar por la pulcra y conservadora sociedad vienesa de esa época, la cual no admitía que Klimt se sitúe en la era de la razón y libere al alma de la presión, dejándola mostrarse tal cual es, con sus fantasías y realidades. Con sus mujeres tan encantadoras como perversas. Representa en sus óleos la represión y el castigo por infringir las leyes. El adorno de Klimt es básico en sus composiciones pictóricas, porque la suntuosidad ornamental atenúa la carga erótica de la cual estaban llenos sus cuadros, sin pasar por alto la atracción que tenía hacia la muerte

La opulencia de sus personajes terminó fascinando a toda la burguesía vienesa, porque muy en el fondo, les importaba más estar dentro de la vanguardia mundial de las artes que en las reglas de la moral.

Dentro del mismo grupo vienés, encontramos a Schiele, que posteriormente realiza lienzos con trazos y composiciones muy similares a los usados por Klimt. Pero este primero abandona la opulencia ornamental que caracteriza al segundo siendo por lo tanto más austero, buscando lo básico de un sentimiento. En toda su obra se aprecia la continua danza de espectros distorsionados e irreales, tal pareciera que su concepto de la vida se concretara a la procesión de seres fantasmales o un carnaval abominable donde sus personajes solo quieren acabarlo. Lo "inmoral" de Schiele para su época, radica principalmente en la sexualidad masculina un poco rayando en el exhibicionismo.

Kokoschka, fue otro de los jóvenes que la sociedad vienesa obstaculizó con respecto a sus obras pictóricas. El logra penetrar tanto sus personajes, que lo esencial de cada uno es mostrado sin timidez. El alma y los sentimientos estaban totalmente expuestos y traspuestos a los cuadros con imágenes fenoménicas y deprimentes.

Las facciones más singulares de cada uno eran sobresaltadas de modos extraños, como él los veía desde el fondo de su alma turbada.

Continúa corriendo el siglo XX, y en Berlín, la capital del Imperio Guillermino, la gran ebullición de los contravalores que se estaban produciendo en la juventud, hacía que esta ciudad

tuviese un encanto para los nuevos artistas que incursionaban en el expresionismo, lo que dio como resultado, que existiera una gran población flotante de artistas.

Con esto el panorama de principio del siglo XX para Alemania era muy alentador, pero en el área cultural se estaba gestando con fuerza nuevas expresiones, como veremos en nuestro siguiente capítulo.

1.2 LA PINTURA

En 1905 la aportación científica del estudio mental basado en el psicoanálisis del Doctor y psiquiatra Sigmond Freud, que determinaba los estados anímicos y las actitudes por medio del análisis del subconsciente y que tuvo gran influencia sobre los artistas que se estaban formando en la corriente expresionista.

El primer grupo expresionista que se constituye de manera formal, y que erige el detonador de este movimiento, fue *Die Brücke* (el puente) iniciado por 4 jóvenes estudiantes de arquitectura en la ciudad de Dresden. Ellos eran Ernest Ludwig Kirchner, Fritz Breyl, Karl Schmidt-Rottluff y Erick Heckel y posteriormente se les unió Otto Müller y Emil Nolde.

❖

❖

El propósito del grupo era la formación de exposiciones conjuntas, su estilo de trabajo era en común deseaban la integración del arte con lo cotidiano. Ellos compartían la misma visión del mundo, deseaban crear y solo crear, tomando a la creación como una vivencia plena, la más magnánima experiencia. Salir de las reglas sociales y abrazar la naturaleza representándola como el punto máximo de creación.

La característica de las pinturas del *Die Brücke* eran, personajes extraños y distorsionados que no estaban acorde a la escenografía que eran inmersos, los colores oscuros y los trazos violentos abundaban, la desnudez de la mujer era uno de los temas favoritos del *Brücke*.

Así estos primeros pintores ya llamados expresionistas, alteran, deforman y coloran sus imágenes, dependiendo de la intensidad de sus pensamientos o sufrimientos. *Die Brücke* tuvo en exceso la influencia de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Edward Munch, James Ensor, y de cada uno toma algo con lo que enriquecían su obra constantemente.

El primer pintor del que toman elementos es de Gauguin. La exaltación de colores provocó en los integrantes de *Die Brücke* una visión cromática más amplia. La utilización de elementos exóticos, africanos y orientales los llevo a la apreciación del arte primitivo con su negativa absoluta de la noción del progreso, esto parecía ser la promesa de un nuevo despertar, un nuevo arte basado en el reencuentro con la naturaleza. Gauguin

fue una figura inalcanzable para los jóvenes de principio del siglo XX.*

Paul Gauguin, vivió dándole prioridad a la búsqueda de la libertad del alma, esto lo trasladó a diversas partes del globo terráqueo, llegando hasta lugares donde prevalecían costumbres aún primitivas. Gauguin abrió una página en la composición pictórica de los pintores expresionistas y esta fue la consolidación del Estado subjetivo en el objetivo y el valor de cada color como entes independientes. Él siempre trató de vivir a su ideal de libertad del espíritu que era el regreso al estado natural.

Vincent Van Gogh, fue el que detonó la válvula de escape de su espíritu, trastornado y violento que se manifestaba en sus lienzos frenéticos sobrecargados de crisis emocionales, proyectando toda su excitación psíquica, la saturación en sus óleos era motivo de sus críticos estados anímicos.

La noche estrellada con sus astros luminosos y circulares, que persiguen a la luna en cada nerviosa pincelada, la vía láctea sobrevuela el cielo festivo de Van Gogh bajo un solitario y oscuro poblado. La intimidad de los azules piden desesperadamente paz interior. Y su *Jarrón de Girasoles amarillos* igualmente luminosos pero temerosos de morir. Los autorretratos

*Visión cromática más amplia es la oportunidad y facilidad de usar una gama más extensa de colores personalizándolos y dándoles un valor sentimental.

donde su cara joven pero demacrada, con rasgos exagerados expresa su infinita soledad y toda su preocupación de inutilidad ante este mundo que corre de prisa, ante la presencia social, ante él mismo y ante su querido hermano Theo que durante toda su vida le prestó apoyo. Van Gogh expresaba más a menudo su sentir ante la inservible lucha contra el destino.

El noruego Eduard Munch fue también uno de los representantes de la naciente pintura innovadora que manifestaba claramente la incertidumbre del futuro, la pérdida del tiempo sin razón, la soledad y no sólo del alma nada más, sino también de la individualidad del hombre con respecto al pensamiento social. En la última década del siglo XIX, Munch en Berlín, ya hacía propuestas para mostrar el alma desnuda. En su óleo, denominado *El grito*, muestra macabramente su personaje visto desde su espíritu desesperado, inmerso en un ambiente desolador y onírico, el grito tan fuerte como se pueda hacer es inútil porque nadie en este mundo lo escuchará. El grito fantasmal del personaje contiene toda la carga de depresión psíquica que rondaba en este tiempo en Alemania.

Sus seres irreales, descarnados y fantasmales, estaban sumergidos en un ambiente aterrador en el que él presentía habitar, siempre pesimista. El estado de tensión de sus obras produjo admiración, interés y escalofrío en los jóvenes de *Die Brücke*.

James Ensor, fue otro ídolo de la agrupación *Die Brücke*, que los cautivó con su procesión de seres mortuorios y esqueletos festivos. Sus carnavales de muerte donde los fantasmas se disputaban la vida, la muerte y los cuerpos de los que no tenían protección ni cobijo a una sociedad indiferente a los sentimientos de los jóvenes. Pareciera que para James Ensor, la vida es una continúa feria trágica donde esencias lúgubres desean sacarte de tu soledad, pero lo hacían en el último momento, cuando tu vida se ha escapado de las manos.¹

Con todas estas influencia *Die Brücke* fue alcanzando madurez sobre su propósito al adoptar los elementos de estos artistas antes mencionados, que hacían vibrar sus hilos de sensibilidad. Estos jóvenes confiaban en el arte como el medio para la salvación del alma oprimida. Logrando en sus cuadros el estado natural del hombre con la vida cotidiana. El psicoanálisis de Freud, donde expone la histeria propia de la mujer derivada de una represión e insatisfacción sexual, sirvió para que las figuras femeninas de los jóvenes pintores de este grupo, notaran esa tristeza y ese hastío de una cotidianidad insoportable de las eran presa las mujeres de esa época. La represión de sus instintos y la poca facilidad que se les daba para su participación activa en la vida social, política y cultural.

La fascinación por la gran urbe, es uno de los temas también más usados en sus composiciones pictóricas, porque a pesar del

CRF. #1 Josep Casals "El expresionismo" pag. 42.

rechazo al progreso y al esplendor de la ciudad, se sienten atraídos y poseídos por ella que los maneja como seres insensibles y carentes de toda identidad. De esta forma ellos manifiestan su encanto por su demoniaca y mágica ciudad.

Los cuatro jóvenes iniciadores de *Die Brücke* eran excesivamente celosos de su individualidad creativa, pero dentro de este grupo ellos compartían absolutamente todo, desde el material que usaban hasta el lugar en el que habitaban, sus momentos de esparcimiento los dedicaban también a convivir con sus modelos, así que visitaban y deambulaban los mismos bares y sitios de reunión.

Uno de los pintores más coherentes que se integró al grupo *Die Brücke* posteriormente, fue Emil Nolde.

La vida de este pintor estuvo sujeta a la soledad y a las crisis nerviosas que lo sobreexcitaban. Por esta razón sus lienzos eran espontáneos y naturales pero estáticos. Sus imágenes al igual que los demás pintores de esta corriente expresionista, denotaban miedo y se enfrentan a lo trágico. Nolde trató de buscar los elementos naturales más apropiados para darle vida a su obra, y lo logra, siguiendo el ejemplo de Gauguin, al darle autonomía a los colores y hacerlos propios, todo el color esta recargado y regado por todo el lienzo. Sus imágenes diversificadas y adaptadas eran característico de Nolde. La

usanza oriental o africana en sus composiciones religiosas, eran el fruto de sus profundas dudas sobre la religión. El no evadió la censura que había acompañado a todos los artistas de la corriente expresionista; y Nolde fue calificado de blasfemo.

En el año de 1908 la ciudad de Berlín capital de imperio se convirtió en el centro del mundo cultural expresionista alemán. Una de las peculiaridades de la forma de vida alemana durante la corriente expresionista, eran las calles con los cafés al aire libre y los bares estos abundaban al igual que los cabarets. La forma bohemia de la vida berlinesa contrastaba con el espíritu aventurero de los artistas absortos por la gran urbe, que dejaba sonar en cualquier rincón de su cuerpo ciudadano, el sonido melancólico de alguna canción.

Esta forma de vida tan peculiar de la Alemania expresionista, donde el centro de reunión de los jóvenes artistas, era en los cafés y bares. Allí, manifestaban, compartían y discutían ideas que los inquietaban e inspiraban.

En este mismo año, tiene lugar una gran exposición que consagra al modernismo vienés y en la cual Oskar Kokoschka obtiene reconocimiento a su espléndida labor artística, que fue calificada de espontánea e infantil.² Al hacer alguna composición pictórica, él primero mantenía una estrecha relación anímica con su personaje, deseaba exprimirle el alma para beber

su jugo y así poder digerir su dolor o angustia, sus alegrías y miedos, todo lo que estuviera dentro del alma atormentada de los hombres. Logrando con ellos una técnica abstracta y muy geométrica, donde las partes del cuerpo estaban distorsionadas por tratar de provocar un equilibrio en los personajes, en su escenario (que era realmente austero), en los significados de los representados y en lo que él sentía, al realizarlos. Porque la presencia de cada gesto te podía expresar todo un sentimiento escondido; y parte de estos sentimientos eran las alucinaciones adolescentes que despertaban vivamente a la sexualidad, encontrándose con la ausencia de amor. Apreciaba y compadecía el dolor de la mujer en el enclaustramiento de las que eran presa, imaginándolas deseosas de un affair.

■

La hostilidad de la crítica que censuraba su arte, lo obligó a abandonar Viena, pasando primero por Suiza hasta llegar a Alemania, donde estuvo relacionado con las revistas y los grupos más representativos de ese momento en la corriente expresionista. Estos grupos fueron *Die Brücke (El Puente)*, *Der Blaue Reiter (El jinete azul)* y *Der Sturm (La tormenta)* principalmente, que era una de las primeras revistas que servían para la difusión de las ideas expresionistas, y no sólo las escritas sino también se publicaban grabados y pinturas. Esta revista tuvo como propósito reconocer los nuevos talentos, y en 1912 para confirmar su apoyo a la difusión del arte expresionista, funda una galería en la cual, la primera exposición es dedicada al genio Kokoschka y a los integrantes de *Blaue Reiter*.

Wassili Kandinsky, llega de Rusia a Alemania en el año de 1896. Deseoso de alimentarse de la cultura alemana, crea pinturas simbólicas en un principio, siendo este un artista internacional, pues pintó primero en Rusia, después estuvo inmerso en la corriente pos impresionista francesa, expuso con los Fauves en París. En 1908, expone con la Sezession Berlinese y con la segunda exposición de Die Brücke y se une a los fundadores de Der Blaue Reiter que son: su compatriota Alexei Von Jawlensky. A. Kubin, Franz Marc, Le Fauconner, Paul Klee entre otros. Esta organización se crea en el año de 1911 y era diferente al Brücke, pues ellos deseaban abarcar internacionalmente la nueva estética y la innovación de ver al mundo desde un punto de vista más subjetivo. Der Blaue Reiter al igual que el Brücke rechazaban toda imitación, deseaban unificar en un solo escenario el movimiento corporal y la conjunción armónica y aplastante de los colores. La característica de este grupo, era la obsesión por la muerte, imágenes apocalípticas de la ciudad, seres huyendo de la catástrofe que trajo consigo la evolución y la civilización del hombre. Ciudades principalmente en destrucción y en llamas, era lo que más plasmaban situándose en ese ambiente inhóspito, que no les permite movilidad alguna de sus cuerpos desnudos para salvar su alma y algunos de los valores que tiene el hombre. A diferencia de el Brücke que distorsiona su realidad y sobresatura sus óleos a manera de manifestación sensorial, Der Blaue Reiter busca la armonía de los colores para lograr representar sus visiones, sin distorsionar la realidad, esa realidad monstruosa que los acecha, pero que estaba allí, palpable, la vida y la muerte van tomadas de la mano, la ciudad les esta devorando tan

lentamente que les permitía observar sus trozos destruidos, les permite gozar de su placentera agonía, es fin del mundo. Para los expresionistas miembros de *Der Blaue Reiter* este final estaba vivido por ellos, y por sus personajes sin rostro.

1.3. LA LITERATURA.

La influencia que tuvieron los escritores expresionistas provino de una serie de autores y no sólo alemanes, como lo fue Nietzsche, sino también de escritores rusos como Dostoiewsky, del cual tomaron los rasgos de sus personajes mentalmente enfermos, características de una inadaptación social como la que los jóvenes artistas expresionistas sentían. La realidad la manifestaban trágicamente sin ninguna esperanza y nuevamente encontramos a sus sujetos absorbidos por un destino del cual no podían escaparse.

Partiendo de este escritor, podemos apreciar las características que tienen los artistas posteriores, como Georg Trakl. Nacido en Austria, considerado como uno de los escritores que más desarrolló su obra sobre el horizonte expresionista. Trakl tuvo una gran obsesión delirante por su hermana; ella estuvo presente en toda su literatura. Sentía un rechazo a su padre, que después de muerto, aún lo acechaba y lo seguía

apareciéndose en cada rincón de la vida de Trakl. Por lo tanto la figura paterna era odiada y no sólo fue característica de este escritor sino de todos los artistas expresionistas.

Georg Trakl, fue un hombre sencillo y muy sensible, tanto que logró literalmente darle vida propia a los colores. Dentro de sus poesías los colores hablaban del estado de ánimo del escritor. Durante la Primera Guerra Mundial, él fue uno de los pacifistas desafortunados que enviaron al frente; ésta experiencia apocalíptica lo acabó y en un centro sanitario austríaco donde laboraba, después de verse completamente sólo sin el amor de su hermana que se había suicidado y envuelto en la pesadilla de la guerra, da fin a su vida.

Las figuras de Trakl, son dantescas, él recurrió mucho a la podredumbre, a las visiones mórbidas, sus imágenes literarias eran tormentosas, huracanadas, que arrancan miedo y suspiros desoladores. Sus poemas contenían las alucinaciones terroríficas que producían su adicción a las drogas y al alcohol.

Debemos de tomar en cuenta la gran influencia que tuvieron en ese momento las revistas que se publicaban con el propósito de divulgar el movimiento expresionista y de hacer una denuncia por la injusticia de la guerra. En el año de 1910, Herwarth Walden, funda *Der Sturm* (la tormenta), esta revista se convierte en una de las plataformas de difusión expresionista más importante, albergando a personalidades pertenecientes a *Die Brücke* y a *Der Blaue Reiter*. La directriz de la revista era apolítica y

pacifista, así que cuando comenzó la Primera Guerra Mundial, ésta se declaró en contra de la barbarie, porque consideraban que los objetivos de la guerra eran completamente ajenos al espíritu, y la revista fue clasificada como izquierdista. Walden, en el año de 1913, abre una exposición llamada Primer Salón Alemán de Otoño, en Berlín, donde da a conocer a artistas como Kokoschka, Klee, Marc, Macke, Kandinsky, Feninger y Chagall.³

Continuando con los artistas expresionistas que encontraron su forma de manifestarse por medio de la literatura, nos dirige la investigación a la ciudad de Praga.

En la última década del siglo XIX en Praga, una ciudad obscura, gris, de angostas y tenebrosas calles, adornadas por edificios de diversos tamaños, se desarrollan dos grupos dominantes en el ámbito social. Dos grupos que con el paso de los años estarían contrapuestos. Me refiero a los judíos y los alemanes, que se interrelacionaban en la capital de Checoslovaquia.

Estos dos grupos tenían algo en común, su elitismo respecto a las relaciones sociales. Pero dentro del círculo judío existía el sentimiento de ausencia y decadencia de los elementos que los arraiguen a ese país. Los jóvenes eran llevados a las escuelas alemanas, así que ellos rechazaban el legado cultural que se les imponía por sentirse ajenos al mismo.

Dentro de éste círculo judío-alemán, encontramos a Franz Kafka, un joven de clase media, con un padre muy dominante y una madre abnegada. Kafka, siempre enfermizo y preocupado por escribir, termina odiando todo lo que no se relacione con la literatura.⁴

Dentro de sus obras, él quería, exponer su inseguridad ante la vida, su temor al avance de esta, que tiene como fin la muerte a la que siempre negaba por miedo. Podemos detectar en sus personajes principales, la representación de una parte muy significativa de él, cada uno era el hombre tímido con la frente baja que se dejaba aplastar por los demás. La cotidianidad fue otro tema que trató en su literatura; ésa cotidianidad que los pintores expresionistas ya denotaban en sus lienzos.

Para Kafka, la vida era una dolencia momentánea, una dolencia que no se podía sofocar. Él siempre se cuestionó, por qué se nacía para morir, por qué el paso fugaz de la vida, que no se detiene para que se pueda saborear y disfrutar.

Ya era el año de 1913, la vida urbana con su exacerbante agitación despertó aún más el interés por cada elemento que conformaba la característica de la gran ciudad. El apasionamiento por los ruidos, y la gente de los cafés, la iluminación de las calles más transitadas y llenas de cabarets y bares, la

CFR. #4 Franz Kafka "Metamorfosis" Prólogo.

circulación de los automóviles, los tranvías, la moda, hacia de la ciudad algo magnífico, inigualable, no antes vivido por ninguno de los jóvenes, la ciudad los aprisionaba con su esplendor engañoso. Esto inspiró a los artistas expresionistas a lograr plasmar en sus obras la fascinación hipnótica y terrorífica que sentían por ella. Porque aunque les atrajera demasiado, temían ser devorados por ese monstruo que era la ciudad, y sentirse sumidos en los brazos de una hermosa y perversa mujer.²

En el principio del año de 1914. La euforia de las revista que ya se habían formado, era grande, la anunciación de la nueva forma de ver al mundo era aceptada por la mayoría de los jóvenes que vivían la misma situación. Los centros de reunión para los artistas seguían siendo los bares y los cafés, incluyendo los cabarets, los cuales les permitía un intercambio de ideas e impresiones con respecto a su vida "precaria" como artistas reformadores de la plasticidad estética de las bellas artes.

Dentro de éste grupo encontramos a Walden (fundador de la revista *Der Sturm* y a su esposa Else Lasker-Schüller (esta poetisa, por su desordenada vida, logró comprender el espíritu fatigado, inadaptado, afligido y tormentoso de Trakl, ella también estuvo dentro de la búsqueda de una relación más estrecha con la naturaleza, buscó el amor perfecto, un amor que envolviera al mundo para protegerlo), también a Marc, a Benn sólo por mencionar algunos.

Nota #2 Sacado del libro "Utrillo" de Stephen y Ethel Longstreet.

Como hemos citado anteriormente, el mundo expresionista esta lleno de padres represivos que crecieron bajo el yugo del imperio, por lo tanto su educación fue autoritaria y la educación que ellos dieron lo fue también. Pero esta nueva generación no deseaba ocupar el lugar que dejara el padre, jamás, no querían seguir los pasos de la pasada generación con todos sus prejuicios, ellos deseaban vivir la vida al cien por ciento de todas sus sensaciones, experimentar cosas nuevas, sensibilizarse ante todos los problemas de la sociedad y del mundo por medio de sus obras.

Y en la literatura expresionista, es donde más se denota esta negación a la casta filial, el odio, el rechazo rotundo a su progenitor, tenemos el ejemplo de escritores como Kafka en sus *Cartas al padre* y en *El proceso*, a Dostolevsky con *Los hermanos Karamazov*, entre otros. El parricidio literario fue ejecutado y practicado en las obras con mucha frecuencia. Tenemos el caso de Georg Heym, muerto a los 25 años de edad en 1912. Él nos describe la pesadilla de vivir bajo la asfixiante sombra encarceladora del padre. La descripción de sus textos es oscura, para él la luz del alma estaba extinta, sentía que vivía en un eterno invierno, helado, solitario y desgraciadamente murió congelado en un río. La vejez le obsesionaba tanto como la vida y la muerte, que aparecen constantemente en su literatura. El color utilizado es obscuro, no es tan vigoroso como el de Trakl.

El fin del mundo fue un título muy utilizado entre los poetas que deseaban expresar la agonía del mundo. Sus visiones

presajantes de la guerra que estaba por venir, no fueron erróneas, pues la mayoría de los artistas tuvieron que ir al frente y los pocos que regresaron, tuvieron como "souvenir" traumas y trastornos mentales a causa de los horrores de esta guerra.

El ascenso en la obra de los artistas expresionistas es coartada por la gran guerra, que en 1914 a causa del asesinato del príncipe heredero austríaco, Francisco Fernando y su esposa, el día 28 de junio, Austria declara la guerra a Serbia, comenzando a entrar en su territorio y en poco más de un mes estalla la guerra.⁵

El ejército alemán estaba compuesto de jóvenes provenientes de todos los estratos sociales, había estudiantes, obreros, artistas, campesinos y comerciantes. Todos ellos fueron movilizadas y de todos los que comenzaron a marchar hacia el campo de batalla, la suerte de regresar fue de pocos.

La fuerza que alimentaba el espíritu alemán, era la idea de libertad para el pueblo, ideológicamente creían que esta guerra sería el principio de una democracia en Alemania y de una Europa unida cultural y políticamente. Cientos de jóvenes entusiasmados y con la esperanza de la victoria se enlistaron al igual que grandes personalidades de la vida social y política de Alemania,

CFR. #5 Jörg Junker, et. al Historia de la cultura alemana de los últimos 100 años. pag. 119.

pero desgraciadamente, muchos fueron los que quedaron en el frente y algunos más quedaron con la mente trastornada por la vivencia tan atroz y espantosa para los jóvenes alemanes. Entre éstos jóvenes encontramos a artistas como Oskar Kokoschka, que después de ser herido, no deseo regresar al mundo normal, quedando recluido en un centro psiquiátrico. Absorto por un amor imposible con una muñeca de tela y creándose un hijo inexistente.

La lista de los artistas caídos en la primera guerra mundial es realmente larga. Actores como Victor Arnold perteneciente a la compañía de Max Reinhardt, que había puesto en escena obras como "El sueño de una noche de verano" en 1904. Max Reinhardt, funda una academia de teatro en Austria. Alfred Lichtentein, poeta alemán cayó al igual que August Macke, Franz Marc, Johannes Sorge, Ernst Stadler y muchos más.

A causa de la insensatez de la guerra, comienzan a publicar en las revistas llamamientos a lo absurdo que resulta esta situación. Los artistas como todos los que son llamados al frente, se sienten empujados a la muerte, ya no tienen ese entusiasmo que al principio los emocionó, sino que mientras veían como la guerra empobrecía a su país, y que dejaba a la flor y nata de la juventud regar con su sangre los campos de batalla, pensaban que era inútil seguir imaginando una Alemania

victoriosa. Nadie sabía lo que podía pasar el día de mañana, pensar eso los angustiaba, y esta angustia se denotaba en todos los aspectos de la vida alemana, siendo imposible el tratar de pasarlos por desapercibidos. En las calles abundaban desocupados merodeando en busca de alguna esperanza para sobrellevar su miserable existencia.

1.4 ARQUITECTURA Y ESCULTURA.

Estas dos vertientes del arte también estuvieron influenciadas por la corriente expresionista como todas las artes plásticas. El inicio de la arquitectura expresionista la podemos encontrar en la organización que cinco jóvenes arquitectos de la Universidad Tecnológica de Dresde formaron, con referencia a *Die Brücke* en 1905. Esta agrupación a pesar de que su trayectoria se enfocó a la pintura, tenía dentro de sus miembros, artistas que se dedicaban a otra rama del arte, como es ahora el caso, en la arquitectura y la escultura.

Pero tuvo esta rama del arte sus antecedentes. El arquitecto Otto Wagner, en el año de 1894, remodela la ciudad de Viena, se deseaba que conservara el esplendor de la tradicional cultura europea y esto se estaba perdiendo, así que Warner comenzó a remodelarla. El tipo de urbanización que Wagner tenía en mente, era el de lograr espacios más confortables y mucho más prácticos, dejando a un lado el sentido ornamental de la vieja arquitectura.

La nueva combinación de lo viejo y de lo nuevo (lo modernista) hacían de la arquitectura de Wagner, realmente innovadora, él deseaba proyectar un gran tren tanto subterráneo como aéreo, pero como fue lógico en esta época, el rechazo tomó parte importante para evitar la realización y el desarrollo de esta nueva forma de vivir.⁷

Debemos de tomar en cuenta que los arquitectos expresionistas deseaban la desaparición de todo ornamento, que las calles parecieran ladrillos cortados de igual tamaño, ya no deseaban el escondijo de una casa, pensaban que no todo lo bello es práctico.⁸

Otro gran arquitecto que aportó mucho al nuevo arte, fue, Adolf Loos. Loos encontró en una serie de materiales no antes utilizados, el "confort", pero de igual forma que Wagner, sólo usando lo estrictamente necesario para poder vivir. Su arquitectura fue muy clara, muy lisa, recta sin ninguna columna o arco, fue cúbica. Empleó para el recubrimiento de paredes y techos materiales como madera, mármol, acero, cobre. El uso de estos elementos tenían como fin que el habitante experimentara con sensaciones nuevas, que el olor de la madera le trajera relajación, recuerdos y que produjera el sentimiento de calor, de protección.⁹

CFR. #7 Peter Gössel "La arquitectura del siglo XX" pag. 79

CFR. #8 Ibid pag. 84

CFR. #9 Ibid pag. 91

En el año de 1907 en Munich, se funda la Liga Alemana de Diseño donde la nueva forma de habitar era uno de los temas principales, a los cuales pertenecía Bruno Tout, J.M. Olbrich, Peter Behrens, Theodor Fischer entre otros.

Para Bruno Tout la arquitectura tenía que ser funcional, de espacios abiertos y grandes cúpulas donde todo lo que estuviese en el exterior se intercomunicara con el interior, era un refugio. El cristal era parte fundamental en sus estructuras, porque el reflejo de la luz permitía admirar la grandeza interior del edificio. Recordándonos esto a Nietzsche con su "super-hombre", aseverando que la sabiduría (luz en este caso), descubre la belleza interior del hombre. Las ambiciones de B. Tout, al querer multiplicar la luz que emanaba el cosmos (junto con toda la energía que esta representaba, puede ser el principio de la utilización de la luz solar) no fueron posibles, por el alto costo que tenían sus proyectos. En el, las cúpulas altas demostraban la grandeza del hombre y la cercanía con Dios.

Peter Behrens, fue formado en la Colonia de artistas de Darmstadt construida en 1900*, por el Duque E. L. von Hassen, es considerado como uno de los iniciadores de la nueva objetividad³ al tratar de combinar los materiales utilizados y la técnica funcional que permita la apreciación armónica del espectador.

* Tomado del libro de Peter Gössel Ob. Cit. pag 195.

La utilización del Cemento, se vuelve muy común en 1908, y arquitectos como Fischer, lo utilizan, y no solamente para los exteriores sino también para los interiores.

Podemos decir que la arquitectura expresionista, tiene rasgos muy característicos, los símbolos sexuales aparecen constantemente. Las cúpulas y las cavernas, se asocian al retorno de la fuente de la creación, el falo y la vagina. Los picos y las estructuras redondas. De estos elementos tenemos ejemplos como el Teatro que el arquitecto Poelzig levantó el *Grosses Schauspielhaus* conocido como el "Teatro de los 5.000".³

Otra de las inquietudes que tenían los arquitectos expresionistas era el regreso a lo natural, a las cosas que parecían provenir de la naturaleza; como fueron las superficies abruptas y ásperas. Se inclinaron también por lo gótico, encontrando una relación justa y funcional entre los elementos como era la utilización de los arcos apuntalados para dar mayor estabilidad estructural al lograr una altura uniforme. Acentuaron los impulsos de la arquitectura con sus mismos contraimpulsos, repartiendo el peso. Las estructuras orientales se convirtieron en parte importante para la atracción del espectador hacia el edificio. Por esto entendemos que la arquitectura expresionista no tiene una línea uniforme, todo es ocupado y empleado a favor del uso práctico y funcional.

En el campo de la escultura, podemos mencionar las aportaciones que tuvieron miembros del *Novembergruppe* (Grupo de noviembre), formado en el año de 1918. Este grupo nació de las aspiraciones de los jóvenes de tener una Alemania, como la imaginaban al principio de la guerra, libre. Y con la caída de la monarquía Hohenzollern, el espíritu alemán renació con la esperanza de poder alcanzar autonomía en cuanto a la rama cultural. Entre los escultores que participaron en este grupo, encontramos a: Otto Freundlich, Rudolf Belling, Gerhard Marcks, Mueller, Beckmann, Kirchner entre otros.¹⁰

La búsqueda que tenían los escultores expresionistas distaba un poco de las demás artes plásticas. La influencia del cubismo fue muy marcada, figuras abstractas y agresivas, a veces cae en lo brutal y grotesco. El juego de los volúmenes, desde una escultura pequeña hasta enormes bloques de figuras como en la pintura, deformadas, ansiosas de una paz espiritual.

CFR. #10 Palmier, J.M. L'expressionisme et les arts pag. 74.

CAPITULO II

EL EXPRESIONISMO EN EL CINE

2.1 ANTECEDENTES

Después de ver a grandes rasgos el surgimiento de la corriente expresionista, sus elementos y todo el panorama en la que estaba envuelta, podemos continuar con la llegada de esta vanguardia al cine, mencionando primero las producciones cinematográficas, realizando una sinopsis de estas y refiriendo partes de su elaboración, al igual que algunos elementos expresionistas que se vislumbran.

Posteriormente continuamos con las características encontradas que enmarcan estas cintas en el cine expresionista. Así los apartado de los elementos estéticos y psicológicos que mostramos, han surgido de la apreciación de cada cinta de esta corriente. Este apartado nos proporcionará la base para observar las películas de Fritz Lang en el siguiente capítulo y distinguir en ellas los elementos halladas que son en la parte estética: la iluminación, escenografía, la feria y la calle, y en los

psicológicos, el horror, la doble personalidad, el destino, los temas del cine alemán mas usuales y la fase final del expresionismo que se denomino Kammerspielfilm.

La primera película que citamos es el *Estudiante de Praga* de Paul Wegener (1913), filmada precisamente en la Ciudad de Praga. El guión fue elaborado por Hanns Heinz Ewers en conjunto con Wegener, y basado en la novela de Peter Schlemihl.

SINOPSIS:

EL ESTUDIANTE DE PRAGA

La historia se basa en el pacto que realiza el joven estudiante Balwin con el hechicero Scapinelli. Este promete a Balwin un matrimonio conveniente y una gran fortuna, pero el pago a este favor, era su imagen reflejada en un espejo. Balwin acepta el trato. Scapinelli rescata la imagen del espejo y mágicamente le da vida.

En la nueva vida del joven pactado, conoce y se enamora de una hermosa mujer que era condesa, el prometido de ésta lo desafía por cortejar a su novia. El padre de la involucrada pide a Balwin que desista de este duelo pues conocian su gran habilidad en el manejo de armas, el joven estudiante acepta, pero su imagen cumple con el duelo, dando muerte al prometido de la condesa y aunque Balwin trata de darse prisa para evitar esta desgracia, la magia del brujo le impide llegar. Todos creen que

él había faltado a su palabra, y trata de hacer todo lo posible para probar su inocencia, pero su doble se encarga de deshacerle sus intenciones; así que Balwin decide ponerle fin a este trato, matando de un balazo al impostor, pero en realidad a quien mata es a él mismo, en el lugar donde cobró vida su imagen, entonces, llega Scapinelli a romper en trozos el papel donde habían firmado el trato y los deja caer encima de su cuerpo.¹¹

La imagen que ocupa el lugar del joven estudiante no es más que sus sentimientos negativos aflorados. Balwin en su reflejo frente al espejo, deja la avaricia, ambición, la perversidad y todo lo malo que había en él, llevándose la parte más noble. Pero su fantasma lo seguía, no podía permitir que un hombre viviera con sólo una mitad de su ser.

Los efectos usados en el estudiante de Praga, fueron homenajeados durante su aparición, la técnica utilizada impactó al público con el realismo con que estaba manejada y principalmente la sobreimpresión de otras imágenes y la división de la pantalla.

Paul Wegener, que había pertenecido al grupo de la compañía de Max Reinhardt, logró asimilar la maravilla que es el cine, las posibilidades de recrear un mundo soñado, imaginario, de conseguir tomar fragmentos de historia y colocarlos en la pantalla para recrearlos. El cine daba la expectativa de formar historias y no sólo documentarla, me refiero con esto a hacer de

¹¹CFR #11 sacado de sinopsis del libro publicado por el Instituto Goethe op.cit.

este medio una forma de expresión, *El estudiante de Praga*, inicio en cine con la utilización de elementos teatrales, como la iluminación que provocaba la creación de sombras ajenas al actor, con movimientos independientes.¹²

Debemos destacar que *El estudiante de Praga* contiene elementos expresionistas, como es el caso de la dualidad de la personalidad, la afloración de sentimientos, en pocas palabras, la demostración del espíritu.

Esta película se realizó un año antes de la primera guerra mundial, en donde una población joven angustiada por la falta de humanidad de toda la sociedad alemana fue enviada a la guerra con el ideal de ayudar a su patria.

La siguiente película que se realizó fue *El Golem* también de Paul Wegener, filmada un año después. Pero mencionaremos la cinta realizada en 1919, por este mismo director, pues no fue posible poder apreciar la producida en 1916.

EL GOLEM

SINOPSIS

En *El Golem* Wegener hace uso del ghetto de judíos que habitaban en la vieja Praga. El rabino Loew, construye una figura de arcilla de dimensiones exageradas para que le ayude a evitar que los judíos sean echados de esa región por el rey. Lo hace

vivir siguiendo las instrucciones de un libro, y poniéndole una piedra en el corazón le da vida y quitándosela, queda completamente inmóvil. El rabino, cumple su cometido con los judíos, volviendo al Golem en su sirviente, pero la gente lo ve con horror, y tras saberse no aceptado por los demás, se enfurece y no quiere que le quiten nuevamente la vida porque se ha enamorado de la hija del rabino. Así que atenta contra la vida del novio de esta, lo cual tiene como consecuencia que lo persigan los hombres del pueblo. El golem llega hasta una paraje donde están unos niños jugando y uno de ellos le quita la piedra del corazón dejándolo sin vida.

Los orígenes anormales de *El Golem*, producen sus características y actitudes, también anormales. Para Wegener en la producción artificial de sus personajes se encontraba lo fantástico de sus películas, como casi todos los aspectos de la sociedad y del arte, el psicoanálisis de Sigmond Freud, influyó determinadamente en el cine de Wegener. Es obvio ver que los problemas de los personajes son producto de ellos mismos, porque dejan aflorar los instintos y su otro yo había existido dormitando en el fondo del alma de cada uno.

Como podemos apreciar en la película *Homunculus* (1916) de Otto Rippert se echa un vistazo al futuro que deparaba a Alemania con el ascenso del Nacionalsocialismo. *Homunculus* es un historia similar al del *Golem*, en cuanto a lo irreal en el argumento. Porque los dos personajes, desean venganza al no saberse aceptados por los demás al saber su extraño origen,

considerándolos anormales. En la época en la que se dio a conocer <Homunculus>, el gran filósofo alemán Max Scheler daba conferencias en reuniones públicas acerca de la causa del odio que Alemania despertaba en todas partes del mundo. Los alemanes se parecían a Homunculus: tenían el complejo de inferioridad a causa de la evolución histórica que fue en detrimento de la autoconfianza de la clase media. A diferencia de los ingleses y franceses, los alemanes no han podido llevar a cabo su revolución y, en consecuencia, nunca pudieron establecer una sociedad verdaderamente democrática. En Alemania no existe una unidad social, las capas de la clase media estaban en un estado de inmadurez política contra la cual tenían que luchar por miedo a que luego peligrara su condición social ya insegura. Esta conducta retrógrada produjo un estancamiento psicológico⁴ en la población alemana

SINOPSIS: HOMUNCULUS

Homunculus (1916) es un producto de un laboratorio, creado por el Dr. Hensen y Rodin, un asistente. Esta creación artificial, llega a enterarse de sus orígenes y a pesar de ser un individuo brillante, le afecta, sintiéndose solitario e inadaptado, así que opta por huir a lejanas tierras, pero su secreto lo sigue desgraciadamente para él. Descubriendo la gente su secreto, se asusta ante este. La humanidad tan cruel e indiferente, hace que Homunculus la odie. Su amigo Rodin, trata de persuadirlo, pero la gran pena que tiene lo ciega y sólo desea

CITA #4 S. Kracauer Op. Cit. pags. 38.

vengarse para apagar sus sufrimientos. Así que decide volverse dictador de un país y hace de las suyas, levantando revueltas para luego sofocarlas con la mayor represión. Sus monstruosas actitudes hacen que la gente le tenga miedo y odio a la vez, valiéndose de esto los tortura con amenazas que después cumple. Todo lo que mal empieza mal acaba. Y así acaba Homunculus con el toque de un rayo inesperado.

El sentimiento de venganza, partía de cada uno de los alemanes, al ver su interior conmocionado, primero por la represión del Imperio Guillermino y después por la guerra. Max Mack en 1913, presenta su film *Der Andere* (El otro 1913), basado en la obra teatral de Paul Lindau. En esta cinta se muestra la personalidad dividida del Dr. Hallers. Su otro yo actúa sin que él se percate de ello, todo esto a consecuencia de un golpe. Su impostor al emerger se asocia con un ladrón, pero interviene la policía, arrestando al ladrón; el Dr. nuevamente se vuelve a golpear regresando a su primera personalidad, o sea la del Dr. Hallers.¹³

La intranquilidad masificada de la sociedad alemana, se ve plasmada en estas producciones, pues, a pesar del optimismo que sentían los germánicos, el miedo y la inseguridad de la victoria de la guerra los trastornaba. En los hospitales se podía apreciar parte de las consecuencias de la guerra en la población. Así que para la gente de estratos bajos que regresaba del campo de

CFR. #13 S. Kracauer Op. Cit pag 39.

batalla o que permanecía en las ciudades, el cine se volvió un medio momentáneo de distracción y muy accesible para todos, aunque en un principio las salas cinematográficas se llenaban con películas extranjeras, tanto de países que estaban en el conflicto armado, como de países neutrales.

La mayoría de las cintas extranjeras contemplaban la propaganda antigermánica, cosa que al gobierno agredido no le gustaba, pero dentro de Alemania también se producían películas con propaganda antiaria.

"Para remediar esto, el Reich decidió darle apoyo a la industria cinematográfica para utilizarla como medio de difusión de la ideología naciente alemana, tanto al interior del país como al exterior. Fue así como se dio origen a la formación de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) el proyecto fue hecho bajo la dirección del general Ludendorff. La UFA fue la fusión obligatoria de las compañías cinematográficas existentes más importantes. (Mediante una resolución el Alto Mando Alemán de noviembre de 1917, en contacto estrecho con prominentes financieros, industriales y armadores, la Master Film, la unión de Davison y las compañías controladas por la Nordisk -con el apoyo de un grupo de bancos- se fundieron en una nueva empresa: la UFA. El total de sus acciones sumaban alrededor de veinticinco millones de marcos, de los que el Reich se quedó con casi un

tercio: ocho millones). Aparte de la propaganda política se deseaban implementar programas educativos"⁵ . todo esto bajo la dirección del político Alfred Hugenberg.

Debemos de tomar en cuenta que durante el nacimiento de la UFA se ignoraba la derrota de Alemania en la Guerra y se desconocía la reacción del pueblo ante esta situación. Pero ya se había planeado la estrategia para la propagación de la ideología germana, utilizando el cine por supuesto. Al finalizar la contienda, la implantación del Tratado de Versalles, donde obligaba a Alemania a indemnizar a los países involucrados en la guerra haciendo que la economía germánica se viniera abajo, y le fue imposible continuar sosteniendo a la UFA, cediéndola al Deutsche Bank, convirtiéndose esta compañía cinematográfica en privada. "Resulta muy curioso que precisamente en una época de derrumbamiento y de toda clase de calamidades, el cine alemán hubiese podido adquirir un empuje comercial y artístico que nunca había conocido anteriormente. Las causas de un hecho tan importante fueron, en principio, las siguientes: todos los países aliados de Alemania u ocupados por estos aliados sólo podían exhibir películas de las cuatro naciones que luchaban contra el mundo entero. Además, ni Bulgaria, ni el Imperio Otomano, ni el Autro-Húngaro contaban con industrias cinematográficas capaces de suministrar películas a ese inmenso mercado mundial surtido en otros tiempos por italianos,

CITA #5 Ibid. pag. 42.

franceses, daneses y americanos. Solo el Reich poseía los medios necesarios para producir cada vez más material fílmico. Mientras que en los frentes tronaban los cañones y cientos de miles de seres humanos iban ofreciendo sus vidas por una causa ya perdida, iba naciendo en la retaguardia ese nuevo cine alemán, en cuyas creaciones eran factores predominantes, el escepticismo y el pesimismo frente a los problemas de importancia vital. Esta doble tendencia correspondía a una doble reacción natural del ser humano que se ve avasallado por el mundo: el deseo de huir ante la realidad en que vive y la renuncia a un análisis de la situación real, todo ello consecuencia inevitable de la inferioridad del hombre dispuesta por el destino"⁶.

La finalización de la Primera Guerra Mundial y la frustrada revolución (Noviembre de 1918), hicieron parecer que el expresionismo también finalizaba, pero fue lo contrario, pues el auge de las revistas era mayor que al principio de la guerra, la gente ya había aceptado el expresionismo como una corriente cultural. Pero cambió, ahora ya no se veía este movimiento como

el medio para la salvación del alma. Los alemanes estaban sumidos en una terrible pobreza y decepción frustrante, por todos los acontecimientos pasados. Este shock en el que vivían, los volvió introvertidos y temerosos. Los artistas sobrevivientes del horror bélico, se acercaban al cine, visitaban los estudios, porque se

CITA #6 Méndez Leith Von Hafe "Fritz Lang" pag. 33

dieron cuenta que el cine envolvía todas las artes. Ahora el cine era la extensión del expresionismo.¹⁴

En el año de 1919, se exhibe la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El Gabinete del Dr. Caligari*) de Robert Wiene. La historia fue creada por Carl Mayer y Hans Janowitz, como apunta Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler*, estos dos autores tenían experiencias similares.

El gabinete del Dr. Caligari fue la que marcó el inicio formalmente del cine expresionista alemán, porque contenía elementos de las artes influenciadas por este movimiento como fue: la arquitectura, la pintura y sobre todo la denuncia que tenía como fin el guión de Carl Mayer y Hans Janowitz.

Janowitz de origen checo, de la ciudad de Praga, que también participó en la Primera Guerra Mundial como oficial de infantería, regresó siendo un pacifista. Ya teniendo antecedentes literarios recreo una experiencia que en una feria de Hamburgo había tenido, donde buscando a una joven de la que se había enamorado, llegó hasta un oscuro bosque siguiendo una risa incitadora, pero al acercarse vio fugazmente a un burgués que seguía también la misma risa de la joven. La intensa obscuridad le impidió continuar. Al día siguiente un encabezado de periódico anunciaba "Horrible crimen sexual en el Holstenwall, la joven Gertrude asesinada". Pensando Janowitz, que posiblemente era la

CFR. #14 Josep Casals Op. Cit. pag. 97.

misma Gertrude de la que se había enamorado, desistió de la búsqueda. Cuando asistió a la ceremonia mortuoria, creyó ver al mismo burgués de la otra noche y este pareció reconocerlo.¹⁵

"Carl Mayer, de origen austriaco, tuvo una infancia terrible y una juventud muy dura. Su padre, comerciante y jugador, vendió todos sus bienes para ir a probar suerte a Múnaco. Después de unos meses de ausencia, regresó a Graz, su hogar sin un centavo. En su desesperación, echó a la calle al pequeño Carl y a sus tres hermanitos, para después suicidarse. Carl viajó por Austria. Para mantener a sus hermanos, trabajó en todo, desde la venta de Barómetros, dibujante y hasta extra de teatro. La huella que había dejado el suicidio de su padre y la guerra, fueron suficientes para que se le creyera un poco desequilibrado emocionalmente."⁷

El encuentro de estos dos personajes crearía una obra que en su momento causó sensación y mucha impresión. Carl Mayer joven con grandes excentricidades coincidía con la aberración de Hans Janowitz hacia las autoridades y hacia la inutilidad de mandar a los jóvenes a la guerra.

La algarabía de la feria que se presentó en varias cintas expresionistas de la década de los veinte y posteriores, fue motivo para que estos dos jóvenes disfrutaran fascinados sus

CFR. #15 S. Kracauer Op. Cit. pag. 63

CITA #7 Ibid. pag. 64

paseos a estos centros de diversión y magia deslumbrante; y fue en la feria de Kantstrasse, donde al ver un espectáculo de fuerza con un hombre que parecía hipnotizado visualizaron el argumento de Caligari.

El nombre de Caligari lo obtuvieron de un libro que Janowitz localizó, era "Cartas desconocidas de Stendhal" y el protagonista había conocido a un oficial de nombre Caligari.]

El gabinete del Dr. Caligari fue presentada a Erich Pommer, productor de la DECLA (Deutsche Eclair) por sus autores. Pommer al ver el argumento le interesó, así que lo tomó y pidió a Fritz Lang, un joven director debutante (del que hablaremos en el siguiente capítulo) que lo dirigiera, desafortunadamente la filmación de una serie llama *Die Spinnen* (las arañas), le fue imposible a Lang dirigir Caligari, pero dio ideas para modificar la historia. Pommer decidió cederla a Robert Wiene y retomando las ideas de Lang, agregó dos escenas más, una al principio y otra al final, muy a pesar de los reclamos por los cambios en el guión de sus autores, porque así se modificaba todas las intenciones de la historia.

Estos dos autores deseaban en Caligari exponer la presión y el autoritarismo del Estado, que mandó a la guerra a jóvenes inocentes a matar, sin saber realmente por qué lo hacen. Este

autoritarismo, busca mantenerlos encuartelados en campos de ininamovilidad intelectual, ni participación activa, ni nada. Así la protesta exacerbante de Mayer y Janowitz fue clara y justa pero no fue escuchada.

SINOPSIS: EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI

La historia comienza con la narración de un enfermo mental a otro donde le cuenta la historia que él había vivido. El Dr, Caligari un hipnotizador que iba de feria en feria, mostrando a un sonámbulo de aspecto macabro llamado Cesare con la habilidad de predecir. Dentro del pueblo llamado Holstenwall, ocurren dos crímenes de forma similar y uno de ellos es Alan, el amigo de Francis, así que este investiga con la ayuda de la policía a Caligari, sospechando que él cometía los crímenes por medio de Cesare. Al ser descubierto el hipnotizador, se resguarda en un hospital psiquiátrico, de donde era director. Al entrar Francis al hospital y pedir ayuda de los demás doctores se enteran de el director había adoptado la personalidad de Caligari, un hombre que tenía el mando mental de Cesare y lo capturan, pero, al terminar la narración, Francis está en el Manicomio y Caligari es el director.

Al agregarle a la historia un prólogo y un epílogo, se trastorno todo. La pretensión de los autores, era mostrar que Cesare era el pueblo alemán y Caligari la autoridad que a pesar de todo triunfa dejando trastornados a todos los que tratan de

enfrentársele. El guión estaba impregnado de experiencias vividas por los autores, tanto de la guerra, como de la sociedad. Así como quedó el pobre Francis, así quedaron cientos de jóvenes que regresaron y no podían adaptarse.

Caligari fue el principio del expresionismo en el cine alemán. La conjugación de varias artes (literatura, pintura, escultura) despertó el interés de muchos artistas pues la escenografía era delirante. Janowitz deseaba que Alfred Kubin se encargara de la decoración (deseaba esto, pues los dos eran originarios de Praga, la ciudad donde su obscuridad misteriosa los intimidaba, ellos habían sobrevivido en un ghetto, en cual estaba inmerso en un mundo al cual no pertenecían. Las calles tenebrosas y espectrales hacían mas ajena su estancia), pero Wiene prefirió que fuesen tres artistas expresionistas: Herman Warm que junto con sus amigos Walter Röhrig y Walter Reinmann se hicieron cargo, todo a solicitud de Erich Pommer, pues la pasada y frustrada revolución, y la crisis de postguerra habían resentido también a la industria cinematográfica, el productor no deseaba que se gastaran cantidades exorbitantes.

La decoración se hizo gracias a la utilización de alucinantes pinturas de ciudades, con falsas perspectivas, claroscuros muy triangulares, todo esto se logró a base de dibujos. Los edificios en un contorno ajeno a la realidad, pero muy acertado a la alucinación de un demente. El abstraccionismo utilizado es característico del arte expresionista. Las calles,

los árboles, la arquitectura, los objetos del interior humano afluían como un sueño, las paredes oblicuas y la utilería fantástica, extraída de otro mundo, del subconsciente.

Warner Kraus en el papel del desalmado Dr. Caligari, realiza un papel conforme lo requiere el escenario al igual que el estilizado Cesare, interpretado por Conrad Veidt. Sus gestos son exagerados como sus movimientos, cayendo a veces en lo brusco, como cuando se derrumba exhausto, sólo ellos son los que marcan sus movimientos, porque los demás actores a excepción de Jane (Lil Dagover) no lo hacen.

Debemos de mencionar que Cesare mataba sin voluntad de hacerlo y Caligari lo hacía como una obsesión. El maquillaje muy marcado de Cesare describía el horror de vivir sometido a la voluntad de otra persona. Y el rostro del Dr. Caligari denotaba su desequilibrado estado psicológico.

El Gabinete del Dr. Caligari fue el inicio formal del expresionismo en el cine y el parámetro para determinar el grado de tendencia expresionista que tenían películas posteriores.

Las escaleras usadas en *Caligari* fueron utilizadas posteriormente para jerarquizar a sus personajes, desde donde dictaban sus órdenes y caprichos. "*Caligari* es una premonición de Hitler en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad

a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicarla gran escala"⁸

El uso de la iluminación es una herencia del director teatral Max Reinhardt, usada ésta en sus puestas en escena (principalmente sacada a de la obra de teatro El mendigo 1917, porque las formas se configuran una y otra vez de acuerdo al lugar donde caiga la luz y según su dirección y fuerza. Al iluminar unas superficies, otras se vuelven débiles paralelamente, así con esta regulación de la luz aparece fluidamente una nueva imagen del escenario. La luz tiene posibilidades inagotables porque su eficaz manejo, puede producir el efecto plástico y espacial de los cuerpos del espacio.¹⁷

La iluminación tiene la cualidad de volver a los objetos concretos, existentes y otros fantasmales, imaginativos que se desvanecen. La luz de las lámparas de vapor hacen los objetos a la vista, blandos y los conos luminosos no partidos de los grandes reflectores. Ubican partes duras y las luces llamativas, proporcionan efectos que distribuyen el espacio. Así todo el modelado de las formas de los películas expresionistas es obra del manejo de la luz, ella es el alma de este cine. Los claroscuros pintados sobre las superficies de las paredes y pisos ofreciéndole un contenido ambiental, mas que imaginativo, fantasmagórico.

CITA #8 S. Kracauer Ob. Cit. pag. 74

CFR. #17 "La pantalla diabólica" pag.19

2.2 ELEMENTOS ESTETICOS.

2.2.1 ILUMINACIÓN

En 1917, Max Reinhardt, puso en escena una obra llamada El mendigo de Sorge.. En esta obra fue donde su utilizó por primera vez la luz para dar sentido muy marcado a la dramatización de los movimientos y los gestos de los actores. La fuente de iluminación de objetos y personajes, con rayos de luz estridente permitió la concentración del espectador en el sujeto alumbrado.¹⁸

La crisis que atravesaba Alemania por la gran guerra obligó a Reinhardt a limitar el decorado de sus representaciones optando por un decorado fijo, muy austero, así que la luz, resultó ser más importante, y de esta manera se le restaba más atención del espectador hacia éste. Partiendo de la técnica en iluminación de Reinhardt los directores de cine expresionista (Tenemos el ejemplo de "La mujer del Faraón" de Ernest Lubitsch) utilizaron, para aumentar el volumen de las multitudes, el tomarlas en penumbras, sólo alumbrando las primeras filas.

Homunculus (1916) de Otto Rippert, fue precursora a la puesta en escena de "El mendigo" y se pueden observar contrastes

CFR #18 IBID. pag. 19

en blanco y negro. sombras sin personajes, luces con el objetivo de chocar entre ellas mismas y muchos de los elementos clásicos del cine alemán (como el manejo de la multitud), desde 1920 hasta 1926.

"La aterradora soledad que muchos de los alemanes experimentaban, se podía apreciar dentro de las cintas proyectadas en las salas cinematográficas, estas películas, cargadas de angustia donde la penumbra escondía alguna alma vagabunda, fue un elemento que acompañó a todo el cine alemán expresionista. Lo místico del claroscuro, podía proporcionar suspenso, porque pareciera ser que en cada esquina uno podía encontrar algo que acechaba. El juego de luces pudo insinuar hechos, como por ejemplo en *Nosferatu* el vampiro entrando a la habitación de Nina o Cesare, asesinando a Alan. Se pretendió iluminar el escenario de forma sobrenatural, como si fueran reflejos de los miedos humanos y de las fantasías ocasionadas por la tan nombrada soledad"⁹.

2.2.2 ESCENOGRAFÍA

Dentro de esta rama el cine expresionista utilizó una ambientación más subjetiva. Se deseaba la extensión de los objetos, remarcarlos tanto que su figura no pasara desapercibida. Las superficies planas eran muy comunes. La visión que se tenía

CITA #9 Instituto Goethe Ob. Cit.

en la pantalla de las cosas no eran estáticas como cualquier escenografía, sino que poseían vida propia. Siempre la trama condicionaba a la estructura arquitectónica. Las formas de los objetos hacían que siguieran anhelos equivalentes al espíritu

Siguiendo la técnica de la arquitectura expresionista, el decorado del cine tuvo por herencia el llamamiento al origen creador, o sea la existencia de líneas oblicuas en punta, profundas y cóncavas, trazos de intimación que chocan entre sí.

Los decorados (casas, calles, muebles y objetos) eran cotidianos pero en muchas ocasiones deformados.

2.2.3 LA FERIA Y LA CALLE

El elemento "Feria" en el cine expresionista denota, el estado del alma y de la sociedad, en que se encuentran sumergidos los alemanes. Donde gracias al juego y la diversión que ofrece la feria, se olvidan por unos momento del caos en que viven, hombres, mujeres, niños, pobres y ricos, todos se conjugan tienen las mismas ilusiones. Cada ilusión envuelve al personaje hasta perderlo. La alegría de la feria contrasta con la tristeza y la miseria. Este recurso simbólico donde se une el mundo fantástico y deforme con el mundo real y cruel. La decadencia de valores está expresada aquí, de la forma más precisa, Porque la feria es una organización independiente. Cada miembro inmiscuido en ella, es ajeno completamente al mundo externo de la feria. Cada uno tiene un pasado misterioso o triste, así que esta sirve para

ocultarse. El traga fuego, el payaso, el extraño hipnotizador, el pobre enano, el hombre fuerte pero tonto, la mujer mas hermosa y perversa, los fenómenos, todos ellos tienen fe absoluta en que la feria los va a proteger del resto del mundo, allí ellos podrán echar a andar sus más ocultos deseos como lo hizo el Dr. Caligari.

Las calles con gruesas piedras que dificultan el paso veloz cuando es necesario, por ejemplo en *Nosferatu*, el vampiro. Mas que una estructura arquitectónica, las calles resultan ser una parte del espíritu de los expresionistas una vía de escape, parecen ser las venas por donde la sangre, líquido vital, transita, debemos de tener en cuenta que las calles fueron una obsesión para los alemanes y para algunos de los nativos de la Capital Austro-Húngara. Porque el verlas tan ajenas a su verdadera naturaleza, el verlas fuera del alcance y no poder tocarlas les producía ausencia de identidad. Existían tantos problemas en Alemania de postguerra que la calle ya no era un escape, el verlas llenas de lisiados entristecía, poderlas observar los hacía sentirse en una prisión a la que pertenecían.

.3 ELEMENTOS PSICOLÓGICOS

2.3.1 EL HORROR

Caligari, *Nosferatu*, *Las tres luces*, son formas repulsivas y son el claro ejemplo de las almas perturbadas. En especial la técnica de Murnau, para crear terror se basa en hacer que la cámara sea la víctima (puede ser un principio de la cámara

subjetiva), pues las acciones van directamente al objeto. Los temores son sacados de los miedos de los alemanes y estos miedos fueron de la guerra y del vivir en la miseria. El cine de horror realmente comienza con *Nosferatu*, donde los espectros pueden estar en cualquier lado de la ciudad en cualquier momento atacar, sin pensar en quién es el atacado. Pueden rondar en rincones y la soledad del alma alemana, llama a su depredador, la muerte.

2.3.2 LA DOBLE PERSONALIDAD

Personalidades ambiguas o múltiples, dentro del cine expresionista alemán son muy comunes, los personajes son hombres enmascarados, cada uno tiene sentimientos ocultos que concuerdan con su aspecto exterior. La ambigüedad fue el punto de arranque de la trama del cine expresionista y que se utilizó en películas posteriores de los años veinte e inicios de los treinta.

Podemos apreciarlo en *El estudiante de Praga* (1913) de Paul Wegener, donde su otro "Yo" está causándole problemas pero ciertamente, ese otro "Yo" es parte de su personalidad, que está recluida, limitada y reprimida en lo más hondo de su alma. Lo mismo sucedió con *Homunculus*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *El Dr. Mabuse* y *M, el maldito*. Cada uno protegiéndose del mundo y vengándose también de él, pero con la presión y la ayuda de su otro "yo" para realizarlo.

Los elementos psicológicos están estrechamente relacionados con los elementos estéticos. Los cuatro elementos que estamos trabajando se refieren únicamente a los inicios formales del cine expresionista, del *Gabinete del Dr. Caligari* hasta mediados de los años 20.

Como apunta Kracauer en su libro "De Caligari a Hitler" y como podemos nosotros apreciar. La procesión de tiranos fue producto de una protesta hacia la tiranía que había vivido Alemania.

El Dr. Caligari logró someter a Cesare y obligarlo inconscientemente a matar, al igual que el imperio guillermino sometió a los jóvenes para ir a una guerra que no les pertenecía, ir a matar y morir por una causa que al final de ésta ya no tenía ningún vínculo con ellos.

El temor a la rebeldía, el temor de tomar el camino hacia la libertad se producía por el castigo que esto implicaba, pues el hombre alemán era introvertido y no deseaba las torturas físicas ni las psicológicas que ya había vivido en la lucha armada.

La procesión de tiranos en el film expresionista, es el reflejo de que la sociedad estaba sintiendo. Los hombres no sólo eran monstruos que devoraban gente o seres extraordinarios salidos del horror de estar en ultratumba, no sólo eran demonios que aterrizan sino que también personajes revueltos en la

sociedad y ocultos bajo el manto servil, bajo uno de poder, eran personajes ordinarios, con una obsesión enferma de más y de todo tipo de poder.

La amargura que dejó la gran guerra en los alemanes, sirvió para despertar el gusto por lo vano y por los placeres febriles que sólo los conducían al desasosiego momentáneo. El "yo" subconsciente alemán despertaba con sed de venganza por la humillación, despertaba con aires de conquista y como lo más cercano que tenían era su alrededor, lo usaron, surgiendo así los estafadores y toda clase de delincuentes; las películas mostraban la exquisitez del poder y la embriaguez de poseer la mente de los demás (Dr. Mabuse, Caligari, Nosferatu) proporcionando ilusión y calma a los espectadores.

Las torturas aplicadas por los tiranos representaban de alguna forma su derrota en la guerra, cada persona sometida, representó los años por los que pasaron los germánicos en esta contienda.

Por ejemplo en Caligari, el shock vivido durante y después de la guerra dejó a la juventud expuesta a la dominación de cualquier demente, que la utilizaba para fines propios. Y los muchachos al igual que Cesare obraban sin saber por qué y morían ignorando que vivían.

Nosferatu fue la imagen más cercana de la muerte que rondaba Alemania del principio de los años 20 y que quedó perfectamente clavada en la mente del pueblo. Este representaba la podredumbre, el hambre y por supuesto la muerte horrorosa como en la guerra.

El Dr. Mabuse (El jugador), el super hombre que no descendía de oscuros rincores sino de estratos prestigiados de la sociedad, pero gracias a su locura y poder hipnótico, manipulaba clases desprestigiadas, como eran ladrones, criminales, contrabandistas y falsificadores, este fue la representación de la vida contemporánea.

Fritz Lang se preocupó por mostrar todo el caos de la gente que por ganar libertad caía fácilmente en las manos de manipuladores que se encontraba en todas partes de la sociedad. La intromisión de ésta persona en la vida de sus víctimas es solamente para acabarlas, llevándolas a su propia destrucción por ellos mismos. Así fue pintada la sociedad de 1922 con esta película (*Dr. Mabuse*).

2.3.3 DESTINO

Otro de los aspectos que rigieron los temas de las películas expresionista fue el Destino⁴ que también manipulaba con una fuerza interminable a los humanos. La sumisión ante la tiranía trajo consigo la resignación al destino que a cada uno deparaba. Esta continua preocupación por la incontrolabilidad del camino de

NOTA #4 concepto tomado del libro de Kracauer Op. cit.

la vida, solamente el destino en sí, ya obsesionaba a toda la gente por la incertidumbre de lo que vendría después, el hambre asehaba, el desempleo rondaba las calles con visiones de hombres que regresaban de la guerra, mutilados, vagabundos, y demás. Este panorama lo retomaron los directores de cine, lo trabajaron y lograron plasmar la inquietud de la gente, de manera muy poética.

Este inciso destaca en el aspecto de destino, en parte de la obra cinematográfica de Fritz Lang. Primeramente *Der müde Tod* (Las tres luces o la muerte cansada, literariamente), donde los esfuerzos desesperados de la joven amante para salvar a su querido de las garras de la muerte son inútiles. Si el destino ya está escrito no hay mucho que se pueda hacer. Siempre la lucha contra el destino es para evitar la desgracia y esta es la muerte, porque está es la que tiene el control de la vida.

Entonces aunque la joven se sitúe en otro lugar y tiempo, el desenlace será el mismo. No importa que haga o deje de hacer la gente el destino golpea en su momento, y ni un minuto antes. La fingida persecución en una escena que corrobora ese significado. Cumpliendo una orden del emperador, su arquero, que no es otro que el representante del destino, monta en su caballo mágico que cabalga por el cielo y, en abrir y cerrar de ojos, alcanza a la pareja. Ahora es el momento en que el Destino quiere golpear; todos los artificios mágicos prueban su ineficacia: las flechas del arquero atraviesan al amante.

Debemos de destacar que el destino para los hombres es inaccesible y queda simbolizado en la inmensidad de la pared que rodea las tierra de la muerte, y tratar de retarla significa desligarse del mundo humano, o sea cayendo en un sueño, teniendo una alucinación, buscar objetos mágicos o citarse simplemente con la muerte, alias Destino.

Otra alusión a la lucha contra lo inevitable es *Die Nibelungen* aunque a nuestro criterio, no consideremos esta cinta como expresionista (La muerte de Sigfrido), donde la gran broma del destino no hace totalmente a Sigfrido inmune y la fatalidad le sigue los pasos que ya están marcados previamente por la ironía de la muerte.

Los decorados espectaculares son parte de la grandeza del sentido del destino. Escenográficamente brindan apoyo al propósito de disminuir al ser humano a una criatura despersonalizada sin individualidad e insignificante. Las enormes estructuras que aplastan al hombre, sólo tiene un propósito, hacerle ver cuan pequeñito, susceptible e indefenso es, comparado con toda la fuerza e infinidad de la muerte o el destino.

2.4 TEMAS DEL CINE ALEMAN MAS USUALES

La directriz de las películas expresionistas, estuvo salpicada de todo tipo de elementos, como hemos visto

anteriormente. La temática utilizada no seguía ninguna línea, era parte de las impresiones de sus realizadores, pero cada cinta representaba un fragmento muy característico de Alemania y de sus habitantes.

La pobreza no abandonaba a los germánicos a pesar de que la gente comenzaba ya a acomodarse en trabajos que no requerían de una ardua preparación. La búsqueda de la seguridad invadió el alma de las personas. El miedo a caer nuevamente en la tiranía de sus gobernantes era motivo de preocupación. Esta preocupación fue captada por los cineastas, que observaron las dificultades de la clase media y la pobre para sobrevivir a la crisis de la que aún no salía Alemania. Entonces, buscaron la forma de manifestar esta situación y lo lograron, mediante el cine al plasmar las visiones y parte del estado en que se encontraba Alemania de las primeras 3 décadas del siglo XX.

Esta parte de la cinematografía alemana ya no permanecía a la orden de la "procesión de Tiranos" o cuentos épicos de héroes que representaban el alma de los germanos. Ya no se hablaba de la sumisión, ni del sometimiento de las personas a alguna otra más poderosa o de la impotencia del hombre ante las grandes manifestaciones de poder divino. Sino de algo aún más palpable, algo objetivo. Ya no subjetivo como hasta entonces se había utilizado.

Los temas eran sencillos y mas reales. A esta manifestación o cambio dentro de la cinematografía germánica de los años 20, se le considera Kammerspielfilm que más adelante veremos.

Los elementos que tenían como propósito mirar hacia el interior del individuo y hacerlo reflexionar obedecían a aspectos muy específicos y estos aspectos fueron: La utilización de cuentos de hadas, cuentos rosas donde aparecieran chispas de romanticismo y que querían iluminar el oscuro camino de la población, para ejemplo tenemos una adaptación de la *Cenicienta*¹⁹.

Ambientada al estilo barroco de Alemania. Estas historias simplonas donde no existía nada de intrigas complicadas, eran un relajamiento para el público, pues veían la posibilidad en una joven vendedora de lograr la felicidad al lado de un príncipe, mejorando así su situación actual.

El amor al prójimo y el amor hacia Dios y la creación, fue otro de los temas utilizados. Este amor, podía superar la tiranía y el despotismo, al igual que la fatalidad y el destino. Este amor fue el que venció a *Nosferatu* en 1922 filmada por Murnau e *I.N.R.I.* de Robert Wiene, donde presenta el autosacrificio de Jesús por la salvación del hombre, pero Lang en *Der Müde Tod*, muestra también el autosacrificio de la chica para salvar al niño de las llamas. Y en *Fausto* donde Margarete es sacrificada por la ambición y el deseo de juventud de él, por mencionar algunas de las películas que contenían como columna vertebral el amor hacia lo divino, el amor inocente.

Continuando con los elementos psicológicos, es de vital importancia hacer mención del Kammerspielfilm, o cine de cámara, porque después de observar las cintas expresionistas e identificar sus características logramos concluir que estas películas envueltas en el Kammerspielfilm no pertenecen al expresionismo como tal, sino que es una fase terminal de esta corriente.

2.5 EL KAMMERSPIELFILM (Obra filmica de cámara)

El Kammerspielfilm es un término tomado del teatro de Max Reinhardt, y creado con la idea de que los espectadores apreciaron hasta los mínimos detalles de la escena, por lo tanto se enfocaba a grupos reducidos donde cada espectador, estuviera inmiscuido en todo el ambiente. Dentro del cine la idea era similar, al mostrar el espacio en que los personajes se desarrollaban, nos daban la idea del estado de su alma. Su mundo era muy limitado, no se mostraba más allá. El sentimiento de enclaustramiento es común en estas cintas. Los mismos decorados y lugares en toda la película aparecen, dándonos a entender la falta de libertad de movimiento en el mundo de la clase pobre alemana de postguerra

El Kammerspielfilm se inicio gracias a la inquietud de Carl Mayer por mostrar las turbaciones que existen en el alma. Su

visión primeramente fue enfocada al sentimiento de represión y autoritarismo, posteriormente plasmó las actitudes instintivas de la gente, generalmente de los desposeídos, que estaban tratando de sobrevivir a la crisis.

La película que inicio este ciclo de cintas pertenecientes al Kammerspielfilm fue *Scherben* (El Raíl, 1921), realizada por uno de los directores que más apoyo y difusión le dio a este movimiento, estamos hablando de Lupu Pick.

Por otro lado podemos destacar la importancia y las aportaciones que hizo Carl Mayer en cada uno de sus guiones pues gracias a él y a su ingenio se fincaron las bases de la dramaturgia cinematográfica del expresionismo alemán. Creó formas nuevas y distintas para lograr un lenguaje cinematográfico propio, basándose en la dramaturgia del teatro. Su principio teórico fue: exponer la historia en un lugar, tiempo y acción en un mismo escenario. Otro aspecto importante dentro de las aportaciones de Mayer, fue la composición cinematográfica, me refiero a la utilización de objetos y elementos que ayuden y den fuerza dramática a la escena.

En el *Rail*, (1921) (primera cinta del Kammerspielfilm) Mayer destaca en su guión los elementos decorativos que se convierten en objetos de apoyo a la acción. Utilizando primeros planos para filmarlos, inaugura la utilización en el movimiento de cámara de

el Travelling, dentro de la escena, donde el guardavías esta caminando por los rieles del tren, y la cámara lo sigue, su movimiento.

El panning fue otro elemento aportado por Carl Mayer dentro del Kammerspielfilm y que permitió la apreciación de toda una panorámica y según el curso de los hechos poderlos tomar de distinto ángulo.

La supresión de títulos fue una característica muy importante de este movimiento. Carl Mayer logró el uso del lenguaje cinematográfico, el uso de los juegos de imágenes fue muy característico de éste guionista.

La siguiente película escrita por Mayer y dirigida por Leopold Jassner y Paul Leni, fue *Hintertreppe* (Escalera de Servicio, 1921) una historia desarrollada en la clase pobre. Aquí la acción de la mente, o sea, el aspecto psicológico, está representado por medio de imágenes y elementos decorativos, sin excluir los gestos de los personajes, que están tomados en primeros planos. La relación forma-figura.²⁰

A comparación de *El gabinete del Dr. Caligari* las cintas del Kammerspielfilm son simples en su decorado, como lo es *Escalera de Servicio*, donde los espacios son iluminados completamente por los personajes

La utilización de pocos personajes, producía el sentimiento de que nadie más se enterara del problema de estos desdichados y recordándonos, que realmente a nadie le interesa lo que les sucede y el mundo continúa su marcha.

Todas las historias eran un drama que acababan en tragedia. En todas las películas de este movimiento cinematográfico, siempre había una especie de tirano menor, que muchas veces sólo le importa su bienestar, Como es el caso de *El Raíl*, y *Escalera de Servicio*

Al asumir el mundo de los objetos, Mayer dio motivos a estos y enriqueció el vocabulario visual del que se caracterizó el cine de Cámara.

El momento de locura era el clímax en la película, porque este desequilibrio pasaba en cada personaje y a veces se quedaba en ellos y otras lo abandonaba, pero dejando huella de su paso.

Otra de las características incluidas en las películas del Kammerspielfilm, es que la problemática de los personajes son absorbidas sólo por ellas, el mundo circundante no se percata del sufrimiento, como lo habíamos mencionado antes, de las personas. Regularmente el drama llega a afectar la monótona tranquilidad en la que viven los protagonistas trastornándola y acabándola.

En la película *Sylvestre* de 1923, dirigida por Lupu Pick. Carl Mayer materializa 2 mundos que están separados. La clase

alta y la clase baja. La obsesión de la madre porque su hijo le siga perteneciendo, es una clásica manifestación de los instintos maternales, al igual que el hijo con su complejo de Edipo, desenvuelve la trama. Aunque posteriormente se busque la desaparición de este complejo.

El último de los hombres de Murnau (1924), escrito por Mayer, cierra el ciclo de películas de instintos, creadas por él.

En ésta película principalmente, la representación de los estados del alma es muy marcada, y el uso de la psicología permite vestir esta historia.

Ahora que hemos identificado los elementos medulares del cine expresionista, podemos continuar el Capítulo III, donde veremos la biografía de Fritz Lang, su trayectoria en el cine alemán hasta antes de su huida amenazado por el régimen nazi, también mencionaremos su incursión fortuita al cine y sus facetas dentro de esta industria y no solamente como director.

En la última parte de este capítulo, apreciaremos varios elementos expresionistas que hemos mencionado en el Capítulo II u como fueron adoptados y transformados por Lang, hasta la creación de una cine identificable a él, podríamos llamarlo también cine de autor.

CAPITULO III

FRITZ LANG Y SU CINE ALEMÁN

3.1 SUS PRIMERAS TRES DÉCADAS

Fritz Lang, cuyo nombre completo es Friedrich Christian Anton Lang, fue un hombre bohemio y de espíritu aventurero, que nació en la Viena Autro-Húngara, el 5 de diciembre de 1890. Hijo de Anton Lang, un prestigiado arquitecto en esa ciudad y jefe de los trabajos públicos de la misma.

El pequeño Lang era un niño muy activo que gustaba de ir a divertirse a las proyecciones de cine que apenas empezaban. El dibujar era también uno de sus pasatiempos favoritos, pero la rígida educación que su padre deseaba imponerle, constaba de la disciplina, así que lo dirigía hacia una dedicación más fuerte al estudio.

Su educación primaria la cursó en la Volkschele, y en 1905, ingresó a la escuela básica (secundaria) con materias relacionadas a las ciencias exactas donde se especializó en arquitectura, por el deseo de su padre, que quería que Fritz siguiera sus mismos pasos. Así que finalizó y se matriculó en el colegio de Ciencias Técnicas de la Academia de Artes Gráficas de Viena, muy a su pesar. Pero continuó los planes de su padre durante dos largos años, hasta que se salió de esos estudios,

pues lo que a él realmente le gustaba era la pintura, así que decidió estudiarla en lugar de la arquitectura, sin decir nada a sus padres.

Fascinado por el mundo bohemio que envolvía a la pintura, comenzó a frecuentar cafés, bares y cabarets, donde no tardó en conocer en uno de ellos, a la que fuera la iniciadora de su vida amorosa: una chica berlinesa. El ambiente en que se desarrollaba le permitió conocer a mucha gente, y entre ellos al dueño del centro nocturno en que trabajaba su compañera. El joven Lang entusiasmó al dueño para que aceptara la decoración de Lang en los espectáculos realizados allí.

El interés hacia el arte, lo dirigió al seguimiento de pintores que convertiría en sus favoritos: Egon Schiele y Gustav Klimt, y a coleccionar libros de la nueva literatura, como Nietzsche y Schopenhauer.

Pero para su mala suerte, su padre, se entera de la desertión de su hijo en la carrera arquitectónica y de sus brincos amorosos con una joven cabaretera. Enfurecido y cegado de rabia le reprime. Fritz tiene una desagradable discusión con su padre obligándolo a dejar su casa, para dirigirse a Alemania y continuar sus estudios de pintura. Llegó primero a Núremberg y posteriormente a Munich, dos sitios completamente diferentes,

porque en el primero Lang se aburría en demasía, y en el segundo, le fascinó la algarabía de la ciudad alemana, pero no se sentía completamente a gusto, así que optó por recorrer el mundo con un capital de 40 coronas.

Este viaje era un sueño desde hacía tiempo, deseaba conocer, países y pueblos remotos. Así que sale de Munich y por 3 años recorre, Alemania, Bélgica, los Países Bajos, Asia Menor, Rusia, África del Norte, China, Japón y los mares del sur, sin olvidar Italia y Francia.

Para poder vivir se dedicó a la realización de tarjetas y cuadros pintados por él, mandándolas también a algunos periódicos alemanes chistes ilustrados.

En la ciudad de Bruselas, asiste a proyecciones de películas, claro esta, mejor que las vistas en su infancia en Viena. Mirando estas proyecciones se da cuenta de la posibilidad que tiene el cine para expresar y mostrar partes de la vida utilizando sus dones de pintor y sus conocimientos de arquitectura. Su amplio acervo de películas vistas le permitía criticar y tratar de comprenderlas.

Continuando su viaje, llega a Francia, por segunda vez, después de visitar Marruecos, Egipto y Asia Menor, pasando a Viena para hacer las paces con su padre, el cual aceptó que su hijo continuara con sus estudios de pintura. Ya en París, se instala donde lo hacen todos los artistas en Montmartre y se

dedica al diseño de modas, a pintar acuarelas, continúa haciendo tiras cómicas para los periódicos alemanes.

En Francia ve películas netamente francesas y ya no tiene duda de lo que significaba el cine para él: era el arte revolucionario, era el arte de las posibilidades y la creación pictórica expresada en el movimiento, así comenzó a interesarse en el expresionismo.

Él no quería quedarse atrás en relación a los demás artistas. Así que decide montar una exposición de sus lienzos y objetos adquiridos en sus viajes, pero el inicio la guerra le hecho abajo sus planes.

El interés de Lang por la corriente expresionista que dejaba volar los sentimientos y la pasión, plasmándolos también en las artes, fue coartado cuando la guerra estalló con el asesinato del Príncipe Francisco Fernando, heredero a la corona de Austria en Sarajevo y como Lang era Austríaco, eran enemigo en Francia. Aún con éste peligro se rehusaba a abandonar la ciudad que amaba, pero las cosas se complicaban, así que el 31 de junio de 1914, huye de París en el último tren que salía para Bruselas, pero fue detenido en la frontera consiguiendo fugarse con algunos de sus compañeros, rumbo a Viena y lo logró, 5 días después estaba en su ciudad natal.

Patrióticamente, se presenta como voluntario en el ejército austriaco y fue mandado al frente inmediatamente. Durante su estancia en el ejército se percató de lo deficiente de este, sintiéndose muy decepcionado, porque siempre habían estado en pugna amistosa con los italianos, para ver quienes eran mejores en diferentes actividades y eventos, y su sorpresa fue que el ejército austriaco, era tan malo como el italiano. Se enfermó y fue hospitalizado en Bélgica, pero al recuperarse volvió al frente de batalla, lo cual le provocó el reingreso al hospital en cuatro ocasiones y la última le dejó una completa inmovilidad. Enfermo y deprimido, pasó los últimos años de la guerra recluido en un sanatorio. Y fue allí donde comenzó a escribir bocetos de historias para cine y guiones completos, basándose en los recuerdos de sus viajes y en lo que más le había impresionado de ellos.

Busca la oportunidad de colocarlos en manos expertas dentro del cine y un amigo suyo en Viena trata de mostrarlos a diferentes personas sin ningún éxito, hasta que llega a la ciudad Joe May (Director estrella y accionista de la UFA), al cual le interesan las historias escritas por Lang y desea conocerlo.

Al salir licenciado como teniente, Lang intenta contactar a May, pero este parte a Berlín donde tenía su estudio. Lang vuelve a frecuentar los cabarets y bares donde encuentra a todos sus amigos, allí gracias a una amiga-admiradora de él, que tiene vínculos con May, logra contactarlos tiempo después, porque

él también frecuentaba este tipo de lugares. La fortuna le había sonreído.

La sorpresa agradable que tiene May al conocer a Lang es muy valiosa, pues ve en él una mente brillante que explotar. Hablan hasta el amanecer de guiones y al final May se queda con 3 de sus guiones que había presentado Lang.⁵ Se despiden con la promesa de recibir noticias, pero May nunca las envía. Para Lang, una gran desilusión es ver que una de sus historias es llevada a la pantalla, era una película policiaca en el año de 1917, titulada *Die Hochzeit im Excentrikklub* (La boda en el Club Ekzentrik), fotografiada por Carl Hoffman. Mientras Lang ve en Viena la cinta, con las ganas de ver escrito su nombre y el que aparece es el de Joe May. Este plagio lo enfurece mucho, porque estaba tratando de ganarse duramente la vida mientras sus películas tenían éxito.

El 1918, mientras Lang seguía esperando noticias de Joe May, éste último, utiliza el segundo guión original de Lang, muy similar a su anterior, una historia policiaca *Hilde Warren und der Tod* (Hilde Warren y la muerte). Aquí el autor hecho a andar su imaginación convirtiendo a sus personajes en parte de él. Esta vez era sobre un detective llamado Joe Debbs, interpretado por Max Landa y Harry Liedke. Como era un serial tuvo mucho éxito, el público lo aceptó por ser melodrama-policiaco-criminal.

NOTA #5 Existe una confusión en el número de guiones que Lang deja a May, pues la información que tenemos, precisa unas veces 2 otros autores 3.

La habilidad de Lang para realizar guiones de gran interés y éxito para el público, le valió para que May continuara filmándolos, pero sin retribuirle nada a su creador, mientras tanto éste esperando noticias y viviendo penas en Viena.

Su partida hacia Berlín, no se debió a que Joe May le llamara para convertirlo en realizador como le había prometido, sino que gracias a un directivo de la DECLA (Deutsche- Eclair), llamado Erich Pommer, que lo había visto actuar en una presentación de teatro llamada *Der Hias*, para la Cruz Roja. Allí, Pommer lo felicitó (y tuvieron una larga charla que más adelante detallaremos), al despedirse Lang le pide que recuerde a May sus promesas. Tiempo después, recibió una carta de la DECLA, ofreciéndole un trabajo de dramaturgo o lector de guiones. El director de dicha productora era el mismo Pommer.

Lang partió hacia Berlín el 18 de agosto de 1918. En mayo de 1919 sucede un acontecimiento importante para la cinematografía alemana, se fusionan la DECLA y la BIOSCOP surgiendo así la DECLA-BIOSCOP, y en 1921 la UFA (Universum film Aktiengesellschaft), se fusiona con la DECLA-BIOSCOP, quedando Erich Pommer como director.

El trabajo de Fritz Lang, era seleccionar los guiones, leerlos para después hacer un reporte y correcciones para su mejoría, aparte trabajaba para Joe May aún, como actor, algunas veces y seguiría haciendo guiones.

3.2 TRAYECTORIA

No podemos precisar cual fue el primer guión de Lang en la DECLA, pues los datos son muy confusos, pero en 1917, escribió: *Joe Debbs* dirigida por Joe May (un serial), en 1918 *Die rache ist mein* de Alwin Neuss, y las dos partes de *Das Indische Grabmal* (La tumba India 1921), dirigidas por Joe May, en colaboración con Thea Von Harbou.

Fritz Lang estaba de un lugar a otro tratando de absorber todo lo que podía de los estudios. Trabajó como ayudante de May y aún continuaba haciendo guiones (que se filmaron como *Better GMBH*, *Wolkenbau un flimmerstern*) y en 1919, termina uno él sabía que este trabajo, contaba con mucha calidad y estaba orgulloso de él, por lo tanto decidió que si no lo dirigía él, nadie lo haría, y así fue como logró su primera oportunidad dada por la DECLA para dirigir. Completamente emocionado arma un equipo de trabajo integrado por uno de los más prestigiados camarógrafos del cine alemán: Carl Hoffman.

Dentro del reparto de esta cinta titulada *Halbblut* o *Media sangre*, o *Mestizo*, estaban Ressel Orla, Carl De Vogt, Gilda Langer, Carl Gerhard Schröder y Paul Morgan, partiendo de esta primera realización, Lang, posteriormente se encarga de dirigir, casi todo lo que escribe. Así que su siguiente producción fue *Der Herrin der Liebe* (El amo del amor 1918), del guión original de Oscar Foffler. La fotografía estuvo realizada por Emil

Schünemann. En el elenco, estuvieron Carl de Vogt, Gilda Langer y Erika Unruh, aparte de la aparición espontánea de Lang.

La creatividad de Fritz Lang para la concepción de historias, hizo que sus guiones fueran comprados por otras productoras de películas, como la Helios, la cual adquirió dos originales del joven Lang, tituladas *Totentanz (Danza macabra 1919)* dirigida por Otto Rippert al igual que *Die Frau mit den orchideen (La mujer de las orquídeas, 1919)*. La primera fotografiada por Willy Hameister y decorada por Hermann Warm. La segunda fue fotografiada por Carl Hoffman y en las dos actuaba uno de los colosos del teatro alemán: Werner Krauss.

Seguido de esto, Lang realiza la primera parte del serial *Die Spinnen (Las arañas 1919)*, llamado el primer capítulo *Der goldene see (el lago de oro)* fotografiada por Hoffman y Schünemann con un reparto integrado por Lil Dagover, Carl de Vogt, Ressel Orla. Paul Morgan, Georg John., Edgar Pauly, Bruno Cettinger y Paul Biensfeld.

Siguiendo la línea policiaca que había adoptado Lang, esta cinta no fue la excepción. Las arañas era el nombre de una organización de criminales que deseaban dominar al mundo desenterrando un tesoro de los incas en el lago de oro.

Lang como cronista de su época, adquirió la idea de este serial, por medio de los diarios que leía, y de alguna que otra revista americana de donde sacó los nombres, aunque aún él no

hablaba inglés. posteriormente lo convirtió en novela, publicándolo por un diario berlinés llamado *Film Okurier*.

La segunda parte de las arañas llamada *Das brillantenschiff* (el barco de diamantes), esta fue la última del serial filmada, porque existían los guiones que eran *Das geheimnis der Sphinx- el secreto de la esfinge* y "*Um asiens kaiser krone- por la corona imperial. 1919*" que no fueron realizadas.

El gancho de este serial se limitaba a que era una especie de cómic saturado de aventuras y momentos emocionantes. La segunda parte no distaba mucho de la primera, pero ahora era espectacular, la utilización de 200 gitanos como indios dio mucho realismo, a parte de que se asesoraban por el director de un museo.

Gracias al éxito de estas dos cintas. Lang se convirtió en uno de los directores más importantes de la DECLA y esta a su vez en una de las mejores productoras de Alemania.

En 1919 Lang continúa trabajando para la DECLA y de vez en cuando para Joe May. Con él dirigió *Das wandernde bild* (la imagen vagabunda), escrito en conjunto con Thea Von Harbou, Lang trabajaba mucho con ella. Por medio de estos trabajos, la relación entre ellos dos, comenzó a estrecharse, los dos trabajaban para el cine, ya que a ambos les apasionaba, Thea cuando conoció a Lang ya había sido esposa del actor Rudolf Klein-Rogge y tenía treinta años, había sido actriz, después

novelista y por último guionista. Los lazos ya eran tan fuertes entre ellos que decidieron casarse en 1920.

Mientras estuvieron juntos los dos se complementaron para lograr posteriormente obras clásicas del cine mudo alemán, hasta 1932, que se separaron por diferencias de idiosincrasia.

Thea Von Harbou, nació en Baviera el 12 de diciembre de 1888. Su incursión en el ambiente del espectáculo lo hizo como actriz. Su primer guión cinematográfico fue escrito junto con Lang y se llamó *La tumba india*, inspirado en su propia novela.

Continuando con *Das Wandernde Bild*, podemos manifestar que es el prelude de *Der müde Tod* (*La Muerte cansada* 1921), escrita también por Lang y Von Harbou. Esta primera película maneja la misticidad de una extranjera que llega a una aldea y al marcharse un niño se salva de morir por un milagro. El pueblo cree que esta mujer es divina.

En 1921, realiza este dúo fantástico una de las películas que más impacto al público alemán y que consagró a Lang, *Der Müde Tod* (la muerte cansada, las tres luces o destino). Esta historia había sido concebida como una idea varios meses antes. Mendez-Leite, en su libro *Fritz Lang*, nos explica que la idea fue aportado por su esposa y no por él, pero existen otros textos entre ellos el de Kracauer, de Caligari a Hitler donde mencionan que Lang tuvo esta idea, así que por la confusión en la información, excluimos este detalle.

Der Müde Tod, fue la primera película alemana de postguerra que se importó a Inglaterra. En Estados Unidos se tituló *-Between Worlds-* y fue acortado y criticada. Douglas Fairbanks adquirió los derechos de exhibición en América, pero retrasó voluntariamente su aparición pues estaba muy ocupado copiando los efectos técnicos que tenía la cinta para realizar el *Ladrón de Bagdad 1924*, y cuando esta estuvo lista puso después *-Between worlds-* y las comparaciones no se hicieron esperar, porque Fairbanks, tenía mucho mayor presupuesto para producir su cinta que Lang

Pero regresemos a 1919, cuando el productor Pommer, hombre intrépido en las experimentaciones y uno de los empresarios más importantes de la industria cinematográfica, le es presentado el argumento de *Das kabinett der Dr. Caligari* por sus autores Hans Janowitz y Carl Mayer. Al señor Pommer le interesó por su curioso relato y por estar fuera de toda realidad, por lo tanto la decoración no podía ser costosa, así que decidió producirla, el problema era que quién la iba a dirigir?. Entonces pensó en el joven director vienés, Lang y se la ofreció pero en ese momento, con el éxito que había tenido *Die Spinen* primera parte, necesitaba hacer la segunda parte, por lo que le fue imposible aceptar la dirección de la cinta, pero tuvo tiempo de leer el guión y de agregar las dos escenas que cambian el sentido de la historia, eran un epílogo y un prólogo completamente reales,

porque consideraba que la forma en que querían exponer la película, estaba demasiado cargada de demencia y quizá a la gente no le pudiera gustar.

El siguiente guión presentado por Lang y Harbou, fue *La tumba inda* primera y segunda parte, que también dirigió Joe May, y fue un éxito en taquilla posteriormente en 1920, *Vier um die Frau* (Cuatro en torno a una mujer). El éxito fue reconocido a Thea Von Harbou y a Lang. Pero este último se dio cuenta de lo limitado que estaba su desarrollo si seguía trabajando con May, porque este no le permitía la realización de sus propios guiones, así que decidió salirse y solamente trabajar para la DECLA.

Der müde Tod, fue la siguiente creación de esta pareja. La cinta fue realizada por Lang, la confianza que le tenían los directivos de la DECLA era suficiente como para gastar una fortuna en su cinta. El mayor crédito se le otorga a Von Harbou, pero Lang participo en la elaboración del guión. Al concebir la idea Lang fue a ver a Pommer para exponérsela. Escéptico en un principio, Pommer quiso persuadir a su expositor de que era una historia sin final feliz y que tres veces sucedía una tragedia a las mismas personas, y los tres escenarios resultarían caros y efectivamente fue más cara de lo que se pensaba. Pero la aceptación del público fue muy grata. Importada en Inglaterra mucho antes que *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene, pero desgraciadamente en E.U fue muy criticada. La razón: Douglas Fairbanks compró los derechos para exhibirla en E.U. Es estaba realizado *El ladrón de Bagdad* y ocupó ideas de Fritz Lang en su película. También retrasó la aparición de *Der müde Tod* en las

sala, para que primero se exhibiera la cinta de Fairbanks, con efectos más elaborados y un escenario costosísimo. Todo lo adquirido en las películas de Lang fue inevitablemente mejorado, por lo tanto la crítica tuvo tiempo de comparar, porque mientras estaba *Las tres luces* en las salas, ya tenía tiempo *El ladrón de Bagdad*.

En 1922, le ofrecen a Lang la realización de un guión de Thea Von Harbou, cuyo título sería *Piraten: Ein zyklus von drei filmen* (Piratas, un ciclo de 3 películas. Las 3 partes se llamarían: *Der Seewolf* (El lobo marino), *Die Stadt im Vulkan* (la ciudad en el volcán), y "*Die Flagge mit den Totenkopf* (La bandera con la cabeza de la muerte) que no las llevó a cabo. También es anunciada la realización de un film de Hanns Kobe con la adaptación de la novela de Norbert Jacques titulada *El Dr. Mabuse* 1922. Lang estudió los dos argumentos y vio las posibilidades existentes para conformar un buen guión, junto con Von Harbou, así que decidió dirigir *El Dr. Mabuse*, siendo ésta aún más fácil de exportar que *las tres luces*.

La película constaba de dos capítulos, que juntos hacían 4 horas y media, y muy del agrado del público alemán. Esta cinta constituyó uno de los éxitos más importantes de la carrera de Lang, porque desarrolla géneros que anteriormente había esbozado en sus películas y guiones: El policiaco, el fantástico, el serial y el melodrama. Gracias al triunfo de este largometraje, tuvo las puertas abiertas para comenzar a rodar *Die Nibelungen* 1924 una de las producciones más costosas.

Lang en cada realización ponía las experiencias que había vivido durante sus viajes y los sitios visitados, por ejemplo, tenemos *Halbblut 1919*, visitó prostíbulos mexicanos y fumaderos de opio, fueron las imágenes que tuvo para realizar esta cinta. Los recuerdos de las casas de gueishas japonesas le inspiraron para elaborar *Hara-kiri 1919*. El sur y centro de América, donde encontró las civilizaciones Incas y las Islas Malvinas le ayudaron a construir *Die Spinnen 1919*. Ciudades de Asia, de China, Arabia y de Europa, como en Italia, llevando a la pantalla estas imágenes en *Las tres Luces*. Y en el *Dr. Mabuse*, la experiencia de vivir en un Berlín salido de la primera guerra, un Berlín violentado, lleno de escoria y donde imaginó las andanzas de su personaje. Esta última película lo definió ya como un importante director del cine alemán. Y como mencionamos anteriormente, le dio carta abierta para rodar *Die Nibelungen* (*Los Nibelungos 1924*). Pero en ésta ocasión el Sr. Lang, deseaba continuar adaptando sus impresiones en Alemania, hacer algo auténticamente germánico. Esta configuración epico-poética, lleva elementos que se expresan en la más genuina pureza escénica. Las dos partes (como ya era costumbre en Lang), causaron una sensación de recuerdo, despertó en los alemanes las visiones de viejas glorias. Aún el espíritu alemán continuaba creciendo y adorando la victoria y la fortaleza que habían tenido antes de la humillante derrota de la Primera Guerra Mundial. El espíritu de identidad afloró en ellos.

Lang en cada realización ponía las experiencias que había vivido durante sus viajes y los sitios visitados, por ejemplo, tenemos *Halbblut 1919*, visitó prostíbulos mexicanos y fumaderos de opio, fueron las imágenes que tuvo para realizar esta cinta. Los recuerdos de las casas de gueishas japonesas le inspiraron para elaborar *Hara-kiri 1919*. El sur y centro de América, donde encontró las civilizaciones Incas y las Islas Malvinas le ayudaron a construir *Die Spinnen 1919*. Ciudades de Asia, de China, Arabia y de Europa, como en Italia, llevando a la pantalla estas imágenes en *Las tres Luces*. Y en el *Dr. Mabuse*, la experiencia de vivir en un Berlín salido de la primera guerra, un Berlín violentado, lleno de escoria y donde imaginó las andanzas de su personaje. Esta última película lo definió ya como un importante director del cine alemán. Y como mencionamos anteriormente, le dio carta abierta para rodar *Die Nibelungen* (*Los Nibelungos 1924*). Pero en ésta ocasión el Sr. Lang, deseaba continuar adaptando sus impresiones en Alemania, hacer algo auténticamente germánico. Esta configuración epico-poética, lleva elementos que se expresan en la más genuina pureza escénica. Las dos partes (como ya era costumbre en Lang), causaron una sensación de recuerdo, despertó en los alemanes las visiones de viejas glorias. Aún el espíritu alemán continuaba creciendo y adorando la victoria y la fortaleza que habían tenido antes de la humillante derrota de la Primera Guerra Mundial. El espíritu de identidad afloró en ellos.

El 24 de octubre de 1924, Erich Pommer y Fritz Lang y dos directivos de la UFA, partieron hacia Nueva York, con la intención de poder constatar personalmente los movimientos de las nuevas oficinas allí, y su eficaz apertura; observar los métodos de trabajo del cine norteamericano. Fritz Lang, había sido invitado por una productora cinematográfica estadounidense muy importante a que se uniera al servicio de ellos en California.

Aquí quisiéramos enfatizar la llegada de Lang a Nueva York porque, al arribar de noche por barco a la ciudad de Nueva York, la impresión que tuvo al ver la ciudad con sus altos edificios, que en Alemania no tenían ni en Europa, esas montañas de concreto, iluminadas hasta la parte más alta era un edén de la civilización, era el mundo nuevo completamente, ajeno al viejo continente, lo bello de los trazos, fascinó a Lang, él contempló la formas tan caprichosas y gracias a sus conocimientos de arquitectura, las supo apreciar y dejó volar su imaginación para concebir *Metrópolis 1926*.

A pesar de los esfuerzos que hicieron los magnates hollywoodenses para que Lang se quedara, fueron inútiles, pues éste partió hacia el viejo continente, dispuesto a desarrollar su idea, y la UFA a la que pertenecía, no le negó este proyecto a pesar que ya en *Los Nibelungos* se había gastado mucho dinero.

El rodaje de *Metrópolis* comenzó el 22 de mayo de 1925 y terminó el 30 de octubre de 1926 (17 meses). Esta obra

eminentemente visual, fue un vistazo al futuro, a un futuro concebido en la mente de Lang que no deparaba nada agradable para las masas y no muy lejos de la realidad.

La gran desilusión que causó *Metrópolis* en sus productores, (porque la inversión no se recuperó, aunque el público la aceptó era porque estaba fuera de lo común y la temática era diferente), trajo serios problemas a la UFA y para Lang, pues su popularidad y crédito bajó, los tres millones de marcos que al final había costado la producción puso a la UFA en quiebra. Ante esta situación, Lang decide salirse y formar su propia productora: Fritz Lang Gesellschaft, asociada con la UFA para la distribución de sus producciones. Aquí con toda la libertad que ansiaba, realizó *Spionnen (Espías, 1927)*, obra muy contemporánea, nos referimos más con esto a la utilización de problemas derivados del conflicto armado, y lo que se estaba viviendo en las esferas políticas, relacionados con el espionaje, uno de los temas favoritos de Lang. El argumento original lo preparó Lang y su inseparable colega y esposa Thea Von Harbou. La segunda y última película *Die Frau in mond (La mujer en la luna 1928)* realizada en la productora de Fritz Lang, tuvo un giro en la línea seguida hasta ahora por este director. El tema estaba tratando los viajes espaciales que aún no se hacían pero que se planeaban hacer. Lang se asesoró con científicos para darle un matiz más real a su cinta. En esta película Lang inventa la cuenta regresiva (cuenta atrás), que tanto se usaría en películas posteriores y no solamente de temas espaciales sino de todo tipo.

Esta cinta comenzó a filmarse en 1928, y mientras tanto el sonido llegaba a Alemania. Su estreno fue el 15 de octubre de 1929, y también dicha película tuvo el honor de ser la última realización muda de Lang que gozara aún del prestigio de este director con toda su fuerza y con todos sus años de experiencia en la realización de films en Alemania.

La transición que sufrió Lang, con respecto a su obra tuvo mucho que ver con el ascenso del partido Nacional-Socialista y la situación de Alemania ante este acontecimiento. Gracias a la presión que ejercieron los nazis, ya en el poder, primero para evitar la realización de esta cinta y después para detener la exhibición, Lang tuvo que salir huyendo de Alemania rumbo a Francia. Nos referimos a *M, el maldito, vampiro de Dusseldorf*.

M, el maldito, fue la primera película sonora de Lang. El seguía siendo el cronista de su época y esta historia, fue creada basándose en hechos reales, porque Lang, leyendo los diarios encontró esta noticia, a pesar de que él nunca conoció realmente al infanticida de Dusseldorf, porque cuando hizo la película aún no lo habían atrapado.

A grandes rasgos, esta es la mención cinematográfica silente de Lang a excepción de su última cinta. En nuestro próximo inciso, abordaremos con detalle y con el interés de una semblanza de la obra fílmica de este director, solamente en su periodo expresionista y limitándonos también al material del que

disponemos. Podremos explayarnos en los detalles de las concepciones argumentales al igual que en la realización.

Der Müde Tod 1921, *Dr. Mabuse* 1922, *Metrópolis* 1926 y *M.* 1931.

3.3 SUS PELÍCULAS 1921-1931.

Este segmento tiene por objetivo, dar una semblanza de la obra producida por Lang durante los años comprendidos entre 1921 y 1925. pues consideramos que esta fue su faceta mas importante, porque aquí creó conceptos y elementos que lo acompañaron durante toda su carrera cinematográfica.

DER MÜDE TOD.

La primera película que inicia el camino como director expresionista es *Der müde Todo (la muerte cansada 1921)*.

Esta cinta nos muestra ya el gran control que tenía Fritz Lang sobre su oficio y definiendo un estilo.

SINOPSIS

Un par de jóvenes enamorados viajan en una carreta, repentinamente, aparece en el camino un hombre de aspecto sombrío y observador que aborda la carreta. Continúan su marcha hasta llegar a la posada de una aldea, en donde por un *flash back* se

explica que este hombre ha comprado algunas tierra en esa población. El extranjero se sienta en la misma mesa que la pareja. En un descuido de la chica, el hombre misterioso desaparece con su novio. Al salir, la joven lo busca, cruza toda la aldea hasta llegar a la propiedad del extranjero "Alias la muerte", la cual esta rodeada por una inmensa pared al estar ahí, ve un grupo de personas y entre ellos encuentra a su novio. Todos van hacia ella y atraviesan la pared incluyendo a su amante. Cae desmayada y un boticario la ayuda, llevándola a su casa para darle algún calmante, pero en ese momento, la joven ve un frasco lleno de veneno y se lleva a la boca con el fin de alcanzar a su amado.

Al intentar suicidarse a ella se le presenta la oportunidad de acercarse a la muerte. El extranjero le muestra una sala con miles de velas que representan la vida de cada persona y cuando se apagan, ella entra en acción. La joven desesperada por la pérdida de su amada le implora que se lo devuelva, la muerte conmovida por el dolor de ella le propone un trato: le señala 3 velas vacilantes, para salvar a su amado, debe de, por lo menos mantener una vela encendida y no viendo otra opción, acepta.

Se interpretan estas tres velas en tres historia diferentes, pero con los mismos personajes principales: los dos amantes. La primera tiene lugar en el Bagdad del siglo IX. Frank un europeo, mantiene un romance con la hermana de Califa. Los enamorados

profanan un lugar sagrado, y esto trae como consecuencia que capturen a Frank y lo ejecuten, enterrándolo y su verdugo es la "muerte".

La segunda historia se sitúa en un carnaval de la Venecia del siglo XVII, donde la prometida de Giralmo, esta enredada en amoríos con un joven, pero desgraciada e inesperadamente la chica le da muerte a su amado.

La última y más espectacular de las tres historias, esta ubicada en China, donde el mago A-Hi, su hija y el novio de ésta visitan al Emperador. Pero éste se interesa por la vástaga del mago, no quiere nada de lo que A-Hi le ha mostrado, ni siquiera el ejército que tanto necesitaba. En un intento desesperado por escapar de las garras del encaprichado monarca, la joven con la varita mágica de su padre, convierte a su amante en tigre y ella se transforma en estatua, pero el enviado del emperador, "la muerte" atraviesa al novio con una flecha y con esto desaparece la última oportunidad de la chica para salvarlo.

A pesar del fracaso en sus intentos, la joven le implora a la muerte que la ayude a recuperar al ver la desolación de ella, el extranjero se compadece y le proporciona la última oportunidad, y esta es, que debe sustituir la vida de su amante por otra vida.

En ése momento vuelve a la realidad y el boticario le quita el frasco de veneno, expresándole que también él esta harto de la vida, ella le dice que sacrifique los últimos momentos de vida por otra, pero este indignado la hecha de su casa. Mientras recorre el camino para ir hasta la aldea en busca de alguna vida, encuentra a un mendigo y le propone lo mismo, pero tampoco accede. Llega la desesperada chica hasta un hospital, lleno de viejos y también pide el sacrificio de su inútil vida por otra, éstos ancianos horrorizados se alejan de ella. Una decrepita mujer suelta en su huida una vela, la cual provoca un gran incendio en el hospital. Al estar todos afuera y ver arder en llamas el edificio, una mujer llora desconsolada por su hijo que quedó dentro. La chica va a su rescate, y teniendo el niño en brazos, se aparece la muerte para cumplir su promesa, pero ella se niega a entregar la vida del niño así que pasa al bebé por la ventana a su madre y ella se entrega a la muerte para reunirse con su amante en la eternidad.

Der Müde tod consagró como un gran realizador, sensible y creativo a Fritz Lang. El romanticismo empleado, para personificar la muerte (*El extranjero*), no dista mucho del usado por Murnau en su legendario *Nosferatu*. La ternura de la muerte y su compasión hacia la joven la humaniza y desaparece el miedo que el espectador le pudiera tener a la muerte.

Fritz Lang nos plantea una muerte harta de su trabajo, un ser errante, cansado de buscar algo que siempre encontrará o en

el caso de esta historia, lo arrancaría de la vida para llevárselo.

La mezcla de la realidad con lo onírico, hacen posible esta realización, pues la mayor parte de la historia pasa en un sueño pero también para asegurar un éxito, Lang, fraccionó la cinta en tres partes (como los seriales que tanto gustaban al público) y usó tres géneros que fueron: el histórico, el fantástico-espectacular y el semi-policiaco.

Ahora vamos a fraccionar la película en elementos que nosotros consideramos propios y característicos de la obra cinematográfica de Fritz Lang.

Los personajes son, obviamente de suma importancia para la elaboración de la película. Empezaremos mencionando a la muerte, interpretada por Bernhard Goetzke, esta asume su papel bajo los parámetros indicados por el guión, como son: el gesto de cansancio y resignación a pesar de ser una poderosa persona y que pudiera tenerlo todo, pero trae la tragedia a los humanos, desea ayudarlos y es por eso que le propone un trato a la joven, para devolverle su amante. A pesar que la muerte tenía una elocuencia de agotamiento y tristeza, no cambio su rostro con la compasión que sintió por la chica, sino que con sus acciones denotamos sus estados de ánimo, más no por sus expresiones, que sabemos, son esenciales en el cine alemán de los años 20, pero Fritz Lang, no uso este recurso en la muerte.

Dicho extranjero asumía la pena de quién él hacía sufrir, cargaba todo el dolor de los que dejaba atrás sin sus seres

queridos, por eso esa cara casi inexpresiva y melancólica. Esa carga es más humana que de un ser poderoso y divino, hasta cierto punto, porque el cargo de conciencia que posee al prácticamente, matar a los hombres en una condición humana.

Este ser, tiene bajo control todas sus acciones, no desvía ninguna por incomoda que le resulte, (por lo tanto, este control es el de la muerte sobre la humanidad, el control de la vida de los hombres, del destino, el poder limitarlos se basa solamente en darles o quitarles la vida). La distinción de este personaje es muy cargada en cada escena, desde que es levantado en la carretera; cuando esta enfrente del inmenso muro que rodea sus propiedades, al mostrarle a la joven las miles de velas que arden y hasta el momento en que aparece para llevarse al niño que salvará la chica de las llamas.

Parece que esta muerte humanizada pretende hacer la vida más grata para la gente, redimirlos, lo apreciamos al ver un grupo de fantasmas que penetran en la pared ante los horrorizados ojos de la joven, estos son enfermos, ancianos y gente desgraciada, pero también esta el amante de ella, que supuestamente estaba sano. Sólo fue capricho del destino alias el destino. Tenemos que tomar en cuenta una cosa, la gente que ella, por compasión recoge, ¿esta de acuerdo en dar su vida?,. ¿Porque las personas a las que

la chica preguntó para sacrificarse, no aceptaron a pesar de lo miserable de su vida?, esto es sólo una cuestión de curiosidad primero y después el saberse muerto y sin nada, el desaparecer de la faz de la tierra no nos asegura el regreso en otra vida o pasar a una mejor y ese miedo es universal se prefiere estar dentro de lo conocido, que aventurarse a conocer algo de donde nadie ha vuelto.

La joven interpretada por Lil Dagover, es el prototipo de la mujer alemana, en el aspecto de luchar hasta el final, apasionada por las cosas y con la sensibilidad suficiente como para no quitar la vida a seres que no pueden decidir, como fue el caso del bebé. A pesar de que pidió a mucha gente que ya no deseaba vivir, sacrificarse por alguien, pero al poder ella decidir la suerte de una persona, sabiendo que no volvería a ver a su amado por el que tanto luchó y que quizá moriría de tristeza sin él, permitió no privar de la vida a un ser, sacrificándose ella para reunirse con su amante.

Las tres interpretaciones que tiene Lil Dogover, distan mucho una de otra, pero siempre bajo el influjo de un hilo conductor, que es el de salvar a su novio.

Mujer característica de la época, en la que Alemania mandaba a sus hombres al frente; y tratar de recuperarlo fue para ella una obsesión que tenía sus bases en la rebeldía contra lo establecido y lo inevitable. Esta actriz que figuró en muchas cintas del cine mudo alemán, logró captar la idea de Lang para su

representación: la mujer intrépida y sin miedo a nada, excepto a quedarse sin el compañero de su vida.

Esta personificación de la mujer luchando contra la soledad y contra el destino, es algo que ya se había vivido en la realidad germánica, pero esta vez con la oportunidad de modificarlo, de tener un poco de control de la situación y saber lo que esta pasando.

El deseo de tener nuevamente a su amante y toda la lucha emprendida, es cuando lo ve ya casi perdido o en peligro. Nunca, supuestamente sabiendo que tiene que evitar la consumación de una vela por lo menos, trata de evitarlo desde un principio, huyendo o buscando algún refugio, pero no lo hace y cuando todo esta perdido, quiere luchar contra lo inevitable. Esta es una parte confusa, porque si el objetivo es mantener vivo a su hombre, ¿por qué no hace algo antes de tener el mínimo de tiempo para salvarlo?, bueno, si lo hiciera, la cinta no tendría 4 historias sino 2, pero este no es el caso, lo importante es que existe el riesgo, la trama y una segunda oportunidad.

Las manos de la muchacha regularmente arriba, pueden simbolizar importación, por la ayuda divina o indecisión. Todo el tiempo ella estaba muy excitada, sus ojos expresamente temerosos en un principio cuando sale de la cocina y no ve a su amante, ojos desesperados al buscarlo, horrorizados al verlo entrar, junto con los otros muertos y por último los ojos implorantes y

defensivos para con la muerte. Estos ojos dirigidos por Lang, son los que nos ayudan a distinguir cada estado anímico de la joven.

El joven, interpretado por Walter Janssen, no tiene mayor peso que la joven, No podemos clasificarlo como una persona que sólo espera la salvación, pues, él no sabía nada. Si hubiese sabido lo que le deparaba el destino, o la muerte por tres ocasiones, hubiese tomado el asunto en sus manos. Pero el pacto estaba hecho con la chica y no con él, así que sufre tres muertes dolorosas, sin saber por qué. Esta característica de la cinta nos esta planteando que nadie puede hacer su voluntad, ante tan gran dictador, como lo fue el emperador

Dentro de la corriente expresionista que se estaba representado en el cine, existieron elementos psicológicos que prevalecieron desde el inicio de este movimiento hasta su finalización y uno de ellos lo encontramos en este cinta de Lang, nos referimos a la tiranía, de las personas implicadas, también en la historia, como fue Califa, como fue Girolamo, el emperador y por último la muerte que al fin y al cabo se llevó al amante y después a la chica.

La idea original, nos comenta Méndez-Leite Von Hafe, en su libro "Fritz Lang" provino de su esposa Thea Von Harbou, que le expuso el argumento con su inigualable toque para contar historias, pero Quim Casas en su libro también titulado "Fritz Lang, tiene otra versión del surgimiento del argumento, este nos explica que a Lang después del éxito del serial *Las arañas*, le

dan oportunidad de filmar *Der müde Tod*, que era una idea concebida por él, tiempo atrás. Por lo tanto excluirémos esta explicación por lo confuso de los datos.

Habiendo estudiado toda la trayectoria de Fritz Lang ya dentro del cine, podemos asumir la postura de que él, había trabajado con la idea de la muerte en sus realizaciones anteriores, al igual que en sus guiones. El manejo de la muerte como del destino, obsesionaba a este director.

Él creía firmemente, que el destino estaba en las manos de uno y que se podía manejar y así lo hizo por algún tiempo, cuando estaba obligado a estudiar arquitectura y decidió hacer lo que más le gustaba: estudiar pintura y viaje como era su sueño vivió como quiso. Pero la vida le mostró que existían cosas que jamás cambiarían, como en *La muerte cansada*, y esto fue la guerra y el participar en ella. La incursión al cine, no fue fácil, pero también nos muestra que se puede crear y manejar un poco de destino para uno mismo.

La muerte le da a la joven la oportunidad de cambiar el camino de su amado, pero en esas tres oportunidades, nada cambia, solo tiene la dicha de ver y besar nuevamente a su amante, prolongándole el final, por lo tanto la chica decide, mejor integrarse como su novio a las circunstancias que seguir luchando contra ellas.

La idea de una muerte que esta esperando tomar una vida en la representación de las velas que se van consumiendo, proviene desde el tiempo de los Teutones, estamos hablando alrededor del siglo XVI, y que se fue modificando a través de los años quedándose dentro de las costumbres de los alemanes.

La historia tiene un final anticipado, y se puede catalogar dentro de los primeros minutos de la cinta, como una tragedia y con un final, no feliz, pero tampoco triste, porque se reúnen los enamorados, a pesar que a nuestro criterio, esos últimos 4 minutos desbaratan un poco lo que se había pactado con la muerte. Porque la chica al saber que tiene una vida que le va a valer el regreso del joven la vida de un bebe que estaba en sus manos y de la que podía disponer a su antojo después de toda la gente que se negó a ayudarla, gente cansada de la vida sin ninguna esperanza que no cedió su vida y ahora y ahora tenía todo en sus manos, todo lo que había buscado, pero prefirió dar su vida y salvar la del bebé, y dar su vida a la muerte, una vida disponible, para que regresara su amado, pero sería lo mismo, estarían separados, porque así fue el pacto, ella tenía que conseguir una vida a cambio de la de su novio. Pero el amor tan grande de la joven, permitió que se pudieran unir en la eternidad, y la muerte como testigo macabro de esta unión.

Aquí entramos en diversos elementos utilizados por Lang posteriormente, y que fueron adoptados por diversas cinematografías mundiales incluyendo la mexicana, la norteamericana entre otras más.

Las escenografía de las "escenas verosímiles" son muy austeras, no enmarcar absolutamente nada. La simpleza de los decorados esta completamente alejado de toda tragedia, podemos observar la luminosidad del día nos advierte que no se necesita un escenario terrorífico para decir que en cualquier momento se puede presentar aquel extranjero, (La muerte), todo parece tan real comparado con lo tenebroso de *Nosferatu* o la alucinación de un demente en *Caligari*, en *La muerte cansada*, lo creíble parecía auténtico.

Ya en la escenografía para los tres sueños, ubicados en países distantes, se requirió de una arquitectura y ambientación muy elaborada, cosa que fascinaba a Lang.

El primer episodio, desarrollado en el Bagdad del siglo IX, nos muestra toda la preparación arquitectónica para la construcción del castillo y sus torres de este. El lugar sagrado es un claro ejemplo de los conocimientos de Lang en la materia de arquitectura, la espectacularidad de las torres y la blancura de estas, las falsas perspectivas y el resto de la ciudad con su cielo azul, dibujados, marcan la pasión que sentía Lang por la pintura.

Esta pasión esta representada en cada capítulo posterior de la película, por ejemplo en la Venecia renacentista, los decorados y las calles por donde el festival pasa están muy planeadas, cada detalle esta contemplado. Y en China, desde los espectadores hasta los personajes están perfectamente

ambientados, el vestuario de muy cuidado en los tres sueños, porque este ubicaba tanto a la cinta como al personaje.

Dentro de la "realidad sonámbula", nos referimos al momento donde la joven habla con la muerte, y para penetrar en sus dominios, tiene que casi intentar morir. La joven penetra por una puerta en forma de arco, en la cual, le esperan unas largas escaleras zigzagueantes, eternas, donde la muerte esta aguardando por ella para poder charlar.

El montaje es esta cinta, pertenece al de la alteración de tiempos reales. El uso de técnicas nuevas en la realización de *Las tres luces* puede enumerarse:

1. La sobreimpresión. Esta técnica fue empleada en varias ocasiones pero en diferente forma. Recordemos *El gabinete del Dr. Caligari*, cuando se siente descubierto, las sobre impresiones solo eran palabras. En cambio Lang usó esta sobre impresión para dar mayor dramatismo en la historia verídica, cuando los fantasmas entran a través de la pared, propiedad de la muerte, hacia el final de la misma historia, la sobre impresión se realiza para apartar el alma de los cuerpos de los jóvenes amantes.

Pero dentro de los sueños existen también trucos técnicos, podemos citar una escena del último capítulo, ubicado en China. El ejército miniatura, marchando alrededor de los pies del emperador y que en ocasiones, fue necesario construirlos en

tamaño gigantesco para que pudieran haber unas tomas en "fue shot" de los soldados.

La cabalgata por el cielo del mensajero, alias la muerte, fue impresionante para la época, pues se pueden ver las nubes simuladas y la ciudad abajo con sus valles y llanuras. Aquí Lang nos muestra que mientras la chica y su amante, consiguen huir en el vehículo más lento, que es un elefante, la muerte surca los cielos a gran velocidad para darles alcance y evitar la salvación del joven.

Se puede considerar como una innovación, que Lang al fraccionar la historia en 4 capítulos, diera a cada una, personalidad propia, porque al ubicarlas en épocas y lugares diferentes, se crearon otras historias con la misma idea.

Aquí expondremos los conceptos que hemos detectado en la cinta de Lang.

El amor: El amor pasional, el amor eterno, el amor noble, estos tipos de amor son los que la chica está representado. La pasión por la vida y por su amado le dan la fuerza necesaria para luchar hasta el final, lograr la consumación de este amor le costó la vida. El amor eterno, mas allá de la muerte es notorio al final de la cinta. Y el amor noble, tan noble a la vida y al respeto por esta que no se atrevió a cambiar la vida de un indefenso niño por la de su amado, la lucha por recuperarlo es símbolo de fidelidad. Estas características no estaban lejos de

la forma de pensar del señor Lang, porque cada argumento que escribía solo o con la participación de su esposa llevaban algo de sí.

La muerte: El concepto que nosotros percibimos de Lang hacia la muerte dista mucho del utilizado en la cinematografía anteriormente. La muerte de Lang, era dulce y humanizada, no como la impresión que tuvo de ella durante los años de guerra, que fue cruel y sin distinción, ni oportunidad. Esta muerte tan agobiada por un trabajo eterno y monótono, daba opciones. El desprecio hacia este infeliz ser por parte de la gente, hace de su vida solitaria, insoportable. La denominación de extranjero expresa que a pesar de su larga estancia en la tierra, no tiene aún ningún vínculo con ella.

El destino: El manejo del destino esta ligado completamente a la muerte y esta fue una obsesión para el realizador Lang, pues como todos los hombres que entraron a la guerra no es difícil saber porque hubiesen querido cambiar sus caminos muchos de los jóvenes que cayeron en la batalla. El destino tan ajeno y tan cercano a la vez, esta fuera totalmente de nuestro control, en la realidad. Sólo la imaginación de Lang hace suponer que podremos intervenir en él y manejarlo, pero no es así. Cada quién ya esta marcado por siempre y no es fácil adivinar lo que nos depara, todo esta ahí, las circunstancias se prestan para que el actúe y esto fue que la joven por distraerse mirando en la cocina a una gatita con sus crías, pierde a su amado. Es paradójico, porque mientras están unos pequeños animalitos llenos de vida en el otro extremos esta el hombre sin vida.

"DR. MABUSE, DER SPIELER, INFERNO"

Ya en 1922 la DECLA había anunciado la filmación de una adaptación literaria de la novela de Norbert Jaques titulada *Dr. Mabuse, der spieler* y esta realización la llevaría a cabo Hann Kobe. En ese mismo año Lang está revisando un proyecto para filmar, llamado *Piraten* en sus 3 partes, pero todo resultó completamente diferente, al joven director le agradó más la novela *Dr. Mabuse* que la propuesta en tres series.²¹

SINOPSIS:

El Dr. Mabuse, un hombre que cambia de personalidades para satisfacer sus instintos criminales, se vale de sus poderes para hipnotizar a la gente y lograr beneficiarse con ellos. El Dr. Mabuse, controla una banda de ladrones, prostitutas, asesinos y toda clase de delincuentes, que con él falsifican marcos. Mabuse planea un robo del contrato de un acuerdo secreto, ocasionando que por la pérdida de éste, las acciones desciendan; momento ideal para comprarlas. Posteriormente, hace que aparezca el contrato y las acciones suben, entonces Mabuse vende a precio de oro, teniendo una ganancia formidable. Este peligroso personaje tenía una amante, llamada Cara Carozza, bailarina de una cabaret que también fungía como casa de juego. Un joven adinerado (Edgar Hull) es hipnotizado por Mabuse, haciéndolo perder 150,000 marcos. La bailarina consigue que Hull se enamore de ella,

CFR. #21 Paul M. Jensen "Fritz Lang" pag. 34.

mientras el fiscal Norbert Von Wenk que conoce a Hull esta investigando las casas de juego y descubre que las 2 personas que ganaron el dinero del joven millonario son una misma. Siguiéndole los pasos a Mabuse con sus diferentes personalidades se disfraza para entrar a una casa de juego. Sabiendo el astuto Dr. Mabuse quien era y que quería Wenk, trata de eliminarlo, primero hipnotizándolo y después drogándolo para dejarlo en un bote de donde es rescatado. Mabuse con la ayuda de Cara, mata a Hull pero ella es arrestada en una redada, va a la cárcel sospechosa de asesinato, al enterarse Mabuse del problema en que esta su amante, le ordena que suicidarse.

La Condesa Told, invita al Dr. a su casa y pronto este se enamora de la degenerada mujer y la secuestra . Disfrazándose de psicoanalista, Mabuse atiende al Conde Told en su depresión pero realmente le acelera la decadencia, llevándolo hasta el suicidio. Trata de someter a la Condesa sin resultado. Hasta aquí esta representada la primera parte *Der Spieler (el jugador)*, la segunda parte es esencial en la continuidad de la historia, porque sino quedaría incompleta y viceversa.

La siguiente parte titulada *El infierno del crimen*. comienza con la destrucción del cuartel del fiscal de donde él no resulta lastimado, producido por los secuaces de Mabuse. Como Wenk había sido hipnotizado para matarse, es salvado por la policía. Entonces atacan el escondrijo del criminal, pero este logra

escapar por unos subterráneos que tenía hasta llegar al sótano donde falsificaban marcos, desgraciadamente para él, sin saberlo, queda encerrado.

En ese momento, cuando trata de recoger y llevarse sus falsificaciones para su huida, aparecen a su entorno todas las víctimas de él con las cuales tiene un juego de cartas, donde hacen lo mismo que él hizo con ellos, perdiendo el control de sí por los horrores fantasmales queda tirado en el suelo. Cuando llega Wenk, Mabuse está completamente sin razón, lanzando por los aires montones de billetes falsos.

El Dr. Mabuse, es un hombre contemporáneo, que está inmiscuido en la vida política y económica de Alemania. Un hombre extremadamente inteligente. Es un psicópata, ambicioso que busca cualquier medio para obtener su beneficio, sabemos que estas personas, enfermas mentales, tienen un desarrollo intelectual y de sentidos muy alto, pero su locura se define cuando delirante, es encontrado en el sótano de su centro de falsificación, después de jugar una partida con sus víctimas fantasmales. Mabuse sabía moverse en todos los ámbitos de la sociedad, podía ser un gran Dr. y comportarse como tal, o pretender ser un caballero, pero realmente era un tirano, como lo era el Dr. Caligari. Mabuse es un ser que surge de la obscuridad, del bajo mundo, donde también actúa, como lo peor, en ninguno de sus personajes es reconocible. El terror que infunde este hombre a toda la sociedad proviene del miedo que ésta tiene a caer en la tiranía y la represión absolutista. Este personaje, aprovecha el desorden que existe en

toda la ciudad, donde sus habitantes desean tener un poco de diversión banal y sin saber caen en las garras de éste Dr. que sólo desea obtener más poder a costa de los sentimientos de escape que tienen los seres de una ciudad en caos y sumergida en la miseria, esos sentimientos de escape a una pesadilla vivida anteriormente, así que dan rienda suelta a todas sus antojos e instintos, dejándose influir por un patán como el Dr. Mabuse.

El fiscal Wenk, que en la cinta, sólo cumple con su deber a pesar de poner en peligro su vida. Hombre de una gran perseverancia y muy audaz. Lo consideramos como el único oponente verdadero de Mabuse, pues no existe otra persona capaz de retarlo, porque caen en sus poderes hipnóticos.

Otro personaje representativo, es el conde Told, independientemente de ser un hombre en Estado de depresión, significa mucho su presencia en esta cinta. Suponemos que representa la aristocracia burguesa que no ha prestado atención ni que le afecta la crisis moral de Alemania, porque ellos están jugando dentro de esta situación pero sin perder, gracias a su posición económica, y por esta posición fueron susceptibles presas de locos manipuladores.

La debilidad mental, la presencia de un psicólogo, nos demuestra la clara tendencia de Lang a entender la mente humana, su patología y desviación que afecta a toda la comunidad, pero claro él la lleva hasta sus límites. También da un reconocimiento de apoyo al estudio de la mente como una ciencia muy poderosa.

Los delincuentes y policías actúan del mismo modo, tienen el mismo rol. Los dos grupos reciben órdenes de dos hombres obsesionados que les transmiten ese pensamiento único, enfocado a una meta buena o mala.

La historia como lo comentamos anteriormente surgió de la novela de Norbert Jacques, con una adaptación de Thea Von Harbou y Fritz Lang. Esta cinta esta concebida bajo las influencias y las circunstancias de la Alemania de los años 20, donde el tráfico de alcohol, drogas, la prostitución, las salas de juego, cabarets y centros de diversión, estaban plegados de personas que deseaban olvidar su situación momentáneamente o que pertenecían al ambiente catastrófico de postguerra. Berlín se convertía en una ciudad con una vida muy de prisa. La sexualidad que rodea la ciudad esta también presente en toda la cinta. Pero esta sexualidad utilizada como un medio para alcanzar el poder o gozar de él. En esta realización Lang no deseaba construir los enormes escenarios que había hecho en *Las tres luces*, quería tomar parte de la sociedad actual, y plasmarla en la pantalla, y lo logró.

Las escenas de las pandillas callejeras peleando eran perfectamente un trozo de la vida común en ese tiempo, las niñas prostitutas, el desempleo, los homosexuales, los audaces que viven a costa de los demás como es el caso de Mabuse, todo ellos eran parte de un todo. La degeneración de la vida, la falta de principios y las evocaciones de la los años de guerra están plasmados aquí. Junto con la tiranía de este personaje que no da cabida a manifestación alguna de bondad o desobediencia por parte

de sus secuaces. hombres que a falta de casi todo malviven en callejuelas y sótanos dentro de un desorden moral. Debemos de tomar en cuenta que toda Alemania estaba pasando por un periodo de reconstrucción y de deudas con los demás países, como Alemania había sido el "malo de la película" en la primera guerra mundial, estaba muy vigilado, existían organizaciones gubernamentales de espionaje en diferentes países que pretendían observar de cerca todos los pasos de esta nación. El señor Lang, tenía una gran percepción y era muy analítico ante los problemas que se estaban gestando en su país adoptivo, porque existió dentro de él la preocupación de manifestar y hacer visible lo que sucedía, así que siguiendo detenidamente los problemas políticos, pudo plasmarlos en este ambiente junto con su Dr. Mabuse.

Mabuse no era un ladronzuelo cualquiera o un simple hipnotizador como Caligari, que gozaba con tener en su poder a Cesare y ordenarle matar por Matar. ¡No!, Mabuse estaba enredado en las más altas esferas y gozaba con el poder que tenía sobre los demás y sobre su dinero, la ambición de tenerlo todo era su único sentido de la vida.

Este documental de una época (como él mismo nombró) le valió la admiración de mucha gente alrededor del mundo. Las garantías que tenía Lang para obtener éxito con esta cinta, fueron: que el público realmente estaba pasando por una etapa de un gran ajetreo social, económico y moral, nadie podía estar completamente a salvo o ignorante de la situación alemana y mundial.

Otra de las garantías y creemos que fue la más fuerte, es que utilizó nuevamente ciertos aspectos que lo caracterizaron en toda su carrera cinematográfica, estos aspectos son: el serial. El *Dr. Mabuse* partido en dos para, "el jugador" y "el infierno del crimen" que juntos tenían una duración de cuatro horas y media. Otro aspecto fue, el género policiaco-gangsteril, pues Lang es el primero que implementa por su larga carrera de guiones cinematográficos policiacos, este tipo de cine llamado años después "Cine Gang" y copiado a posteriori por los Estados Unidos.²² . Este aspecto fue uno de los más llamativos en su cinta durante la Alemania de postguerra. El drama, que se había convertido en la receta más común para la aceptación del público en general. El drama estaba contemplado en toda la cinta.

Él es el primero que implementa por su larga carrera de guiones cinematográficos policiacos, este tipo de cine llamado posteriormente "Cine Gang". Este inicio de la vida delincuenta, nos muestra el crimen organizado y todo lo que envuelve, las altas esferas y los grupos marginados, inmiscuidos en un solo mundo, un mundo de corrupción, contaminación y degeneración mental.

La escenografía de esta cinta, realmente no es algo que pudiésemos observar como lo fue en *Las tres luces*. No existen los escenarios monumentalmente contruidos, sino que la escenografía era la misma ciudad de Berlín, modificada para el propósitos de la película, por su puesto.

Las habitaciones nos transportaban a un ambiente pesado, sombrío, desde los momentos de juerga en los clubes nocturnos, podemos encontrar ese espectro de una mente deformada por la ambición y por el egoísmo, esa mente enferma de poder. Es fácil observar las siluetas dibujadas como sombras en las paredes, los jarrones, los muebles, como pertenecientes tímidamente a ese escenario. Algo muy curioso es el pasillo de la cárcel, donde esta presa Cara, los techos altos y la geometría de cada uno de los adornos en el suelo, dan la impresión por un momento que nos encontramos en el manicomio donde Caligari es el director y estamos a punto de entrar a su oficina. También cuando Mabuse va a visitar a Conde Told, la angustiante habitación denota el estado del paciente, sirviendo de fondo a Mabuse vemos la figura exótica de una estatua, reminiscencia indiscutible de los viajes de Lang. Este ambiente de decadencia envolvía a los hombres y mujeres haciendo que todas sus emociones se produjeran por medios exteriores y no interiores. Los sentimientos estaban pasando a segunda grado.

Regularmente todas las escenas se hacían en interiores y los pocos exteriores eran solo para enfatizar la situación en la que estaba ubicada la historia. Las calles, siempre oscuras y mojadas, con una luz tintilante que dibujaba las nerviosas siluetas ocultas en ellas. Este tipo de escenografía dio pauta para la recreación de los días de postguerra, donde los jóvenes desocupados y los exsoldados desempleados, vagabundeaban por toda la ciudad, provocando peleas entre pandillas de diferentes barrios.

"El Dr. Mabuse trata también del expresionismo como forma, sirviéndose de sus contrastes de luces y sombras, apartándose de su concepto escenográfico (los decorados de los barrios bajos tienen algo de exacerbado realismo, el mobiliario de la casa de los Told es de estética casi futurista, el decorado circular del Petit Casino es mágico e ilusorio) y poniendo en boca del mismísimo Mabuse una posible definición sobre esta corriente artística, definición hecha por un Lang que nunca se consideró expresionista: el conde Told le pregunta: <¿Qué es el expresionismo?> y el criminal le contesta: <el expresionismo es un juego. ¿Por qué no? Hoy en día todo es un juego>"¹⁰

Le Petit Casino, es el claro ejemplo de la clase alta, El lujo representado por los atuendos extravagantes nos informan que la burguesía aristocratizada no carecía de nada, excepto de interés hacia la propia vida, contrariamente opuesto a la clase pobre que aún después de tanta miseria peleaba por sobrevivir. Aún así el decorado del lugar contrastaba drásticamente con el de los jugadores. Usando la misma técnica empleada por Robert Wiene en El Gabinete del Dr. Caligari 1919, que fue pintar pero sobre la pared y pisos figuras geométricamente excitantes y provocadoras. Y principalmente en el Club Nocturno que está lleno de elementos sexuales, visiblemente femeninos y masculinos, que por momentos se confundían con las mismas personas.

Una parte de la cinta un poco extraño pero muy significativo dentro de la decoración de Mabuse, es su cuartel, su cloaca donde falsificaban marcos. Sus ayudantes eran gente de lo peor, pero lo más curioso son los 5 cadavéricos ciegos que cuentan el dinero como máquinas humanizadas sin descanso, pertenecen a ese lugar, fuera de él no hay acomodo, sólo el Dr. Mabuse puede, criminal y despiadadamente usarlos.

Inmediatamente observaremos elementos muy particulares que trabaja Lang para la creación de esta cinta.

La tiranía: Este concepto estuvo presente en la mayoría de las películas de Lang, dentro de la investigación que estamos realizando. La idea tuvo un tratamiento nuevo, porque este tirano ya no era inalcanzable, ya los débiles no estaban tan desprotegidos, ni a merced de algo extraordinariamente sobrenatural, los poderes de la naturaleza ya no recaían con todo su peso en ellos, ahora se trataba de un hombre común, un hombre como todos, pero con alteraciones mentales, un psicópata cualquiera como los que abundaban en Alemania rezago de la gran guerra. Este hombre enfermo perpetraba sus crímenes bajo el signo del poder, ese era su único móvil. Pero debemos de tomar en cuenta que no sólo este hombre era el tirano, sino que su persona representaba a toda la humanidad ya en decadencia de los años 20. Eran tiranos en grado menor los secuaces del Dr. Mabuse, que aunque se esforzaran no llegarían a ser como él, porque las tentaciones del exceso y del vicio los envolvía, en cambio su jefe podía controlar esa debilidad, enfocando toda su energía a

inflamarse de un ego enfermizo, que le ayudaba a "salir adelante". Otro rasgo fueron las personas que se dedicaban a mal gastar el dinero en las casas de juego. Pero el tirano mayor fue Mabuse.

Manipulación de masas: Este elemento inicio con Mabuse y terminó y tuvo su cumbre con Metrópolis. Las masas homogéneas, sin individualidad, fueron usadas por medio de la necesidad de estas mismas, por estar sumergidas y oscilando en la inestabilidad (de cualquier tipo) eran más susceptibles de controlarlas, que aquellos individuos ocupados por saborear la vida. Nos preguntamos, si Lang hubiera conocido a su personaje, ¿se hubiera dejado influenciar y dominar, aún teniendo una mente tan brillante y ocupada?, no lo sabremos. Este concepto de dominio de masas deriva de la experiencia de nuestro realizador durante el periodo más crítico de su vida: la guerra y postguerra. Donde la muchedumbre desesperada, buscaba una guía o algo donde apoyarse. La significación del manejo de masas ya había sido representada en Homunculus 1916 de Otto Rippert

METROPOLIS

Como ya hemos comentado anteriormente, la ciudad de Nueva York causó una gran impresión a Fritz Lang, pues la imponente metrópoli, dibujaba en sus enormes rascacielos el prototipo de

las urbes del futuro y tomando las visiones que presencio a su llegada a la ciudad de Hierro, asfalto y concreto, maquinó la idea de la película mas costosa de la UFA: *Metrópolis*.

Gracias a que esta productora estaba en expansión y había adquirido unos contratos con la Metro y la Paramount pudo dar marcha el ambicioso proyecto de Lang, logrando sostenerla hasta el final, aunque esto haya implicado la caída de dicha empresa. La UFA no tomó en cuenta lo costoso que fue la producción de *Die Nibelungen 1924*, en sus dos capítulos (la muerte de Sigfrido y la venganza de Krimilda) que un año antes había tenido un éxito desbordante en Alemania. Lo espectacular de la producción no sólo fue la razón de este éxito, sino que era historia alemana, era nacionalismo e identificación llevada a la pantalla.

El rodaje comenzó el 22 de mayo de 1925 en Neubabelsberg y terminó el 30 de octubre de 1926. Se habían impresionado 620,000 metros de negativo que quedaron reducidos, una vez acabada la película a 4189. Intervinieron además de los ocho protagonistas, 750 personajes secundarios, mas de 30000 figurantes en las escenas de masas, 700 niños, 100 negros y 25 chinos. Se confeccionaron 3500 pares de zapatos, 75 pelucas y se construyeron 50 automóviles de diseño futurista.¹¹

La inversión subió tanto que la UFA se vio obligada a pedir un préstamo de 4 millones de marcos a dos productoras

extranjeras, porque el costo de la película aumentó demasiado y al final producto fueron 17 rollos de negativo.

SINOPSIS:

En el año 2026, John Fredersen el industrial que construyó con el sudor de los trabajadores una enorme metrópolis, donde vivían los poderosos y magnates de la ciudad con sus adorables familias gozando del sol y de unos jardines como el Eden. Mientras que los obreros esclavizados, viven y trabajan en cloacas a 10 pisos bajo la urbe-paraiso.

María la hija de un trabajador da a los jornaleros calma y esperanza para que no se revelen prometiéndoles la llegada de un mediador que los sacará del suplicio.

Freder, el hijo del dueño de la ciudad, tiene la oportunidad de conocer a María, una vez que ella sube a la superficie con unos niños que llamaba hermanos y así se los presentó a Freder. El intrigado por la cercanía de María, visita clandestinamente las calderas y la zona de trabajo, haciéndose pasar por un obrero, labora 10 horas tormentosas, dándose cuenta del sufrimiento que implicaba esto.

Después de la hornada y ya completamente exhausto, le corren la voz de que había un mitin, se une a los demás trabajadores para escuchar a María. Desgraciadamente su padre, se entera por un mapa encontrado en la ropa de un marginado, de la existencia

de una mujer que esta despertando a los obreros. Así que le pide al científico Rotwang que construya una androide con las características físicas de María para sustituirla por la verdadera y darles un escarmiento a todos.

La verdadera María es raptada por el científico Rotwang y la falsa se encarga de alborotar y levantar a los obreros, contra las monstruosas máquinas hasta que las destruyen, provocando su propia perdición.

Al darse cuenta la multitud enloquecida de que sus hijos y ellos mismos morían ahogados, sienten odio hacia María queriéndola linchar, pero la verdadera logra escapar de la prisión en la que la tenía el científico y junto con Freder salvan a los niños.

La gente cuando sabe que sus hijos están a salvo y que existía una falsa María, deciden establecer un diálogo con el amo y señor de la gran ciudad: Fredersen, que vio la injusticia y la miseria en la que vivían por su culpa. Su hijo después de ser el mediador del asunto, sale disparado hacia los cielos en un minicohete.

Volvemos a empezar con la dualidad de los personajes: María, interpretada por Brigitte Helm, una actriz novata que tuvo la oportunidad de ser dirigida por Fritz Lang. Después de esta película no volvió a trabajar con él.

La caracterización de esta mujer, en un principio, se muestra como la reencarnación de Cristo o de un profeta, al presentarse con Freder y todos los niños, aseverando que esos también eran sus hermanos. La conducción del mitin en las cavernas después del primer turno de trabajo, está aludiendo a una María-visionaria, que espera al salvador. Aquí ya se cambian los papeles y las interpretaciones pues, Freder aparece después como el salvador o mesías esperado y María surge como un medio.

Ella tan pura, humanitaria y altruista, preocupándose de la clase obrera a la que ella pertenecía, procuraba calmar las ganas de sublevación de la gran masa que trabajada día tras día en esas máquinas. Esta heroína es la que da las pautas a toda la película, cada acto de ella es esencial. Por ella Freder conoce al mundo subterráneo de los obreros, por ella se construye el robot, por ella los trabajadores aguantan esa vida miserable, y su doble desbarató todo lo que María hacía para mantener esa patética paz, pero esta paz, también tenía implícita la seguridad de los obreros, pues si descuidaban las máquinas se inundarían sus hogares y morirían todos ellos, esto María lo sabía y por eso trataba de protegerlos, evitando una rebelión. Este robot era completamente ajeno al espíritu dadivoso de la verdadera, esta copia era una vampiresa, inconsciente y desalmada y por lo tanto inhumana, que no le interesa lo que le pueda suceder a los hijos de los obreros. Este androide, tiene todo el comportamiento de la

gente privilegiada de la gran Metrópolis, le gusta la diversión banal. "Esto refleja la división entre los gobernantes libres y los obreros autómatas a los que controlan".¹²

Los gestos de Brigette Helm, son tremendamente exagerados, cuando es perseguida por el científico sus ojos se desorbitan su cuerpo se deforma en movimientos bruscos, y el robot, aún es más exagerado, curva su cuerpo como una serpiente al acecho, cada una tiene un carácter bien definido, que se puede simplificar en que una es buena y la otra mala.

Freder, el hijo único del hombre más poderoso, el dueño de metrópolis, interpretado por Gustav Froelich, es el hijo inocente que no sabe lo que sucede a su alrededor, solo contempla la belleza que su padre ha creado para el bienestar de las personas pudientes, pero cuando este se da cuenta de la injusticia que se estaba produciendo se une al sufrimiento de los obreros, implorando a su padre que cese esta maldad, porque vive en carne propia la tortura angustiada de las 10 horas de trabajo. Esas 10 horas que significan el despertar de toda una vida a la realidad y la simbolización cristiana de él por Lang. Este personaje hace juego con la inmaculada María, él llega a mediar el asunto entre los trabajadores y su padre como si fuera el corazón del segundo, y de hecho si lo es, porque su padre, solo deseaba el bienestar de los suyos. Freder era el bien sumergido dentro del mal, él

resultado ser la comunicación entre la mente y las manos, dentro de todo un cuerpo (eso quiso expresar Lang). No podemos pasar por alto la sorpresa de encontrar a María predicando rodeada de cruces como si estuviera en el Monte Calvario, ni la gran desilusión que sintió al observar la indiferencia de su padre para con su empleado de años por un pequeño error. Este hombre esta más cercano a la concepción religiosa del hijo de Dios, que desde su paraíso baja a las profundidades de su ciudad y se sitúa junto a la ruda y difícil vida de los esclavo-trabajadores.

El padre, John Fredersen (Alfred Abel), parece un hombre sin sentimientos, solo con la idea de mantener a Metrópolis como él desea, no le importa realmente la existencia de una mujer humanitaria que detiene una sublevación, para la salvación de los trabajadores, sino que fue un pretexto para usar la violencia contra ellos al ordenarle a Rotwang la construcción de un robot (bueno, esta idea queda un poco en el aire, pues nunca se sabe si Fredersen deseaba reprimir la sublevación y acabar con todos, empezando de nuevo, porque mientras María calmara a los obreros, el amo de la ciudad no iba a tener ningún problema) pero no cantaba con el apoyo de su hijo hacia los trabajadores, y que la verdadera María salvaría a los hijos de los habitantes de la ciudad subterránea.

El gran amo de la ciudad puede quedar como el malo de la película, pero en realidad, él llegó a una posición en la cual le era difícil ser equitativo y justo, lo primordial para Fredersen era su gente, sobre todas las cosas, y quiso mantener esa

armonía, pero cuando ya no era posible, accedió de manera racional y lógica, porque no deseaba que después se destruyera su obra maestra. Este pensamiento es muy calculado y superior, porque los obreros destruyeron todo lo que tenían, bueno y malo, sus hogares, y siendo el resultado de sus impulsos. Cosa que Fredersearn no haría.

Una parte muy importante son los obreros. Esta masa gigantesca de seres autómatas y sin vida ni voluntad propia, esta visión resulta a los ojos del espectador, realmente triste y horrorosa, pues, cabe suponer que esta explotación de los obreros tuvo sus inicios con el advenimiento de la industrialización en Europa, porque también en las fábricas la explotación de los obreros era completamente inhumana. Estos representados en *Metrópolis* con las cabezas gachas y el rostro inexpresivo, pareciera que en sus hombros están cargando al mundo, pero no sólo cargan la ciudad del amo y los poderosos. Esta masa, convertida durante la sublevación en multitud, trata de desprenderse de la miserable vida que llevan. Pero no tienen forma, así que atacan lo que les tortura, las máquinas.

Los hombres están tan esclavizados que sus movimientos son rítmicos y silenciosos, se han amoldado a sus máquinas que inevitablemente son parte de ellos. Pero a pesar de su esclavitud física y mental había un dejo de individualidad en cada uno, porque ellos podían experimentar el sufrimiento de sus compañeros, así que se revelaron por ellos mismos.

La historia ya hemos dicho donde fue concebida, pero encontramos una cita de Paul Jansen donde dice "En 1928, Fritz Lang y Thea Von Harbou fueron acusados de plagio cuando una cierta Frau Debeke declaró que había enviado a Pommer y a Lang un guión que contenía todos los elementos que hay en *Metrópolis*, el cual le fue devuelto con el comentario de que no sería utilizado. Según dijo, al volver a Berlín tras una larga ausencia, Frau Debeke se sorprendió al ver que *Metrópolis* estaba anunciada."¹³ Como no nos consta, mejor no hacemos ningún comentario al respecto.

En *Metrópolis* Lang trató de unificar y establecer una comunicación entre la fuerza de trabajo y el capital, pero el resultado fue desastroso, pues a pesar de tener y utilizar elementos que caracterizan su cine (personalidad múltiple, amor al prójimo, tiranía, etc.) nunca una siquiera sobresale, todas se quedan en un punto medio. Ni en el final, la reconciliación tienen peso emocional, no se compara con lo desbordante de la escenografía.

Metrópolis anticipa no un siglo como hubiese querido Lang sino unas cuantas décadas. Imagina minuciosamente una ciudad tan moderna y tecnificada que no hay espacio para el hombre.

El sueño de Lang se convierte en una pesadilla para muchos y en una realidad para unos cuantos que pueden dedicarse a erigir

una ciudad como esa para dominarla. Eso quería transmitir Lang, dar una visión del futuro y ya no de la vida actual con todas sus dificultades, solamente mostrar el triunfo de la mecanización y como absorbía a toda la humanidad.

La brillante y magnificencia escénica de Metrópolis es indiscutible y por esto mencionaremos las partes más significativas a nuestra consideración.

Los conjuntos arquitectónicos son muy marcados. La gran máquina en forma de pirámide al igual que la torre de babel, parece devorar a los trabajadores con su impotencia. Cada movimiento de los obreros esta rítmicamente acomodado en esta misma máquina, la acción autómatas y compaseada de los cuerpos humanos, de un lado a otro, angustiosamente simétricos. Cada personaje esta obviamente envuelto en su ambiente, por ejemplo, vemos a María entrar por una enorme y alta puerta con niños que protege o cuando esta dando su sermón a los trabajadores, esta misteriosamente rodeada por cruces de todos tamaños, y más que en medio de la calma, parece en medio de un campo santo, con fondos negros diametralmente contrastantes con las cruces blancas.

Toda la escenografía es espectacular e impactante, con la entrada y salida de los obreros en unos enormes elevadores. Los cientos de hombres que entrar y salen tienen semblantes y posición diferente, unos casi enteros y los otros derrotados por la jornada.

Las salas de trabajo tienen un espeso vapor y máquinas incandescentes que nos demuestran la actividad interminable del lugar. El laboratorio de Rotwang, lleno de objetos y artefactos extraños.

La escena donde el androide obtiene movilidad es impresionante, al ver al Robot brillando en un fondo negro con movimientos lentos y vacilantes.

Existen ciertos detalles que se captan como el gran reloj de 10 horas que tiene Fredersen en su blanca e iluminada oficina y el reloj que esta en las cavernas del cual su hijo fue prisionero por 10 horas. Las horrorosas casa de los trabajadores parecen de cajas negras sin forma, pero con mucha armonía, pues todas son iguales, la comparación con las cavernas por donde deambulaban los trabajadores y María en su huida.

Pero arriba en la *Metrópolis*, el encantamiento escénico es genial, al mostrarnos Lang la ciudad con puentes elevados, enormes rascacielos, naves maniobrando en el cielo. Esa ciudad representaba el futuro del hombre, debió ser una gran impresión para los espectadores en esa época.

Dentro de lo que podemos llamar innovaciones técnicas, realmente *Metrópolis* no tiene muchos pero las que tiene son muy significativas.

Primero tenemos la técnica de Eugene Schüfftan que se usó en la construcción de la ciudad en maquetas enormes con autos y aviones en movimiento, después, con la ayuda de la iluminación de Freund y Rittau, Schüfftan fotografía bajo la dirección de Lang con una cámara de dos lentes, que enfoca dos imágenes separadas para así no recurrir al montaje o a la doble impresión.

Lo demás ya había sido utilizado con anterioridad por otros directores o por el mismo Lang, como fue: el Travelling, uso de masas, iluminación expresionista, la sobreimpresión etc.

CONCLUSIONES

Para poder acercarnos al Fritz Lang dentro de la Alemania expresionista, es necesario poder ubicarlo en el contexto histórico y social de los años 20.

Los acontecimientos que se suscitaron antes y durante la incursión de Lang al cine, fueron de gran relevancia para su formación como director. Pero debemos también de tomar en cuenta la Primera Guerra Mundial en la cual participó este director vienés, porque ésta le dio la pauta para realizar sus primeros guiones, tomando las experiencias que había tenido en ella, y su afición al cine en su época infantil y adolescente, la cual le formó un criterio muy amplio de la cinematografía.

Lang vació las vivencias de sus viajes por Asia y Europa, en sus realizaciones. Viviendo en París como pintor pudo empaparse de las vanguardias impresionistas y románticas que se generaban allí. Su gran amor y creación de la pintura le permitió la composición estética de sus cintas, al igual que sus 2 años en el colegio de Ciencias Técnicas de la Academia de Artes Gráficas de Viena.

Durante sus primeros años de trabajo en la DECLA, donde Alemania estaba bajo el influjo del Emperador Guillermo II, pudo acariciar el ambiente de inconformidad de la población, y vivir dentro de él para conocerlo y así posteriormente hacerlo suyo.

Fritz Lang a pesar de no ser alemán, logró infundir a los germanos ese espíritu de identidad que habían perdido durante la contienda. Siendo el cronista de los años 20, anunció al mundo la época que seguiría en los años 30. Predijo en cada cinta la evolución social y no sólo de Alemania sino del resto del mundo contemporáneo.

Este hombre pródigo del cine silente, sentó las bases para que se formaran varios géneros del cine actual. Las cintas norteamericanas del género gangster tuvieron su génesis en El Dr. Mabuse, con sus escenas de peleas callejeras y el prototipo de patriarca con un poderío diabólico, se pulió en los Estados Unidos.

No pasaremos por alto el cine espectacular que diseñó este gran maestro. Podemos hacer analogías entre cintas contemporáneas para ilustrar un poco más la importancia del legado cultural de Fritz Lang.

Para no alejarnos tanto, citaremos primero la película *Blade Runner* de Ridley Scott, comparándola con *Metrópolis*, las analogías de estas dos producciones se podían numerar, pero este no es el caso. Sólo mencionaremos lo que a nuestro criterio hemos analizado de estas dos cintas y de las posteriores que vamos a presentar.

Tomando el ejemplo de Lang en la construcción de la magnánima e imponente ciudad de *Metrópolis*, *Blade Runner* también se edificó en maquetas. La ciudad que Lang había proyectado en 1925, tiene su réplica en la década de los 80. La fascinación de los aviones de la Primera Guerra Mundial que planeaban en el sueño de Fritz se modificaron un poco al convertirlos en autos de propulsión a chorro que sobrevolaban la urbe futurista de Ridley Scott.

El concepto del Dios todopoderoso o dueño de la ciudad que la construye, valiéndose del trabajo obrero puede acomodarse en cualquiera de las 2 cintas, los androides que sólo sirven para trabajar aparecen en ambas, en una mas desarrollados que en la otra. El mundo infestado de escoria y desesperanza donde habitaban los desposeídos era un mundo miserable, llena de penuria. En estas dos características son muy similares, sin mencionar las analogías estéticas.

Podemos citar muchas cintas de este género impregnadas de las ideas de Lang como *Total Recall* del Holandés Paul Verhoeven, *Terminator* etc.

Pero no solamente en el campo futurista existen dejes de Lang, también, como lo mencionamos anteriormente esta desde el cine Gangsteril norteamericano, el risible cine de sombreros, trajes y pistolas de Juan Orol, hasta inclusive el cine espectacular y de las mentes retorcidas y diabólicas, como *Batman*, *Dick Tracy* por ejemplo, donde la estética de la ciudad sus autos, la iluminación en tonos azules para hacer planos los colores, los edificios altísimos que casi rozan el cielo negro y brumoso, las calles humeantes y mojadas donde en el subsuelo viven esas personas que las marginaron y que Lang las encerró en cloacas; ahora salen a vengarse del mundo, como nuevos tiranos enfermos de la sociedad.

Podemos concluir que Lang, gracias a todas sus vivencias pudo imaginar un mundo extraño, lleno de mentes débiles, fuertes y enfermas, imaginó como el hombre iba a ser absorbido por el progreso y el poder, haciendo a su alma egoísta.

Reconocemos a Fritz Lang como un hombre que exploraba en los mundos interiores de todo lo que tocaba. Sus concepciones de los objetos eran negativas prefirió los mementos y las cosas

de las que muchos escapamos: la soledad, las sombras, la noche, la locura y la intriga, pudo analizar los miedos y las enfermedades sociales, trasponiéndolos en la pantalla. Todo lo "raro" era motivo de apreciación para el cineasta, lo trabajaba tanto en su mente que logró embellecerlo.

Debemos de entender que los temas de Lang, fueron pocos pero encontró en cada uno la forma de variación, su crítica a la razón social y al pensamiento del hombre de su época lo concentraron en los espejismos de la muerte, las traiciones, las mentes enfermas y resentidas, el destino inflexible, el espionaje y el hombre del futuro. Todos ellos estuvieron presentes en su obra, y no sólo en Alemania sino durante toda su carrera, porque existen analogías y similitudes en sus realizaciones posteriores en Estados Unidos.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Casals, Josep.
El Expresionismo
2a Edición, Barcelona, España.
Ed. Montesinos, 1988, 166 pag.

- 2.- Casas, Quim.
FRITZ LANG
1a. Edición. Madrid, España.
Ed. Cátedra. 1991- 267 pags.

- 3.- Enfoque 17, Revista de Cine.
CENTENARIO DE FRITZ LANG, UN REVELADOR
DE LA CONSCIENCIA ALEMANA.
P. 11-13, Dic. 1990. Santiago de Chile.
Impresión, Andros LTDA. 72 pags.

- 4.- García Tsao, Leonardo
COMO ACERCARSE AL CINE
1a. Edición. México, D.F.
Ed. CANACULTA. 1989. 133 pags.

- 5.- Gortari, Carlos et.al.
EL CINE, ARTE EVASION Y DOLARES
Salvat editores, Colec. "Temas clave" núm. 16
Barcelona, España, 1985, 64 pags.

- 6.- Instituto Goethe
HOMENAJE A LOS SETENTA AÑOS DE "EL GABINETE
DEL DR. CALIGARI".
1a. Edición, México, D.F. 166 pags.

- 7.- Kracauer, Siegfried.
DE CALIGARI A HITLER. UNA HISTORIA
PSICOLOGICA DEL CINE ALEMAN.
1a edición, Barcelona, España.
Ed. Paidós, 1985. 350 pags.
- 8.- Kracauer, Siegfried.
TEORIA DEL CINE. LA REDENCIÓN DE LA
REALIDAD FISICA.
1a. Edición, Barcelona, España.
Ed. Paidós. 1989. 406 pags.
- 9.- Martínez Merling, Raúl. et. al.
PRAXIS CINEMATOGRAFICA
Universidad Autónoma de Querétaro.
Ediciones Nueva Sociología, 1988. 256 pags.
- 10.- Méndez-Leite Von Hafe, Fernando
FRITZ LANG.
1a. Edición, Barcelona, España.
Ed. Daimon. 1980. 459 pags.
- 11.- Mitry, Jean.
ESTETICA Y PSICOLOGIA DEL CINE
TOMO I Y II. LAS ESTRUCTURAS Y LAS FORMAS.
2a. Edición, Madrid, España.
Ed. Siglo XXI de España. 1984. 519 y 583 pags.
- 12.- Sadoul, Georges.
HISTORIA DEL CINE MUNDIAL
8a. Edición, México, D.F.
Ed. Siglo XXI. 1984, 822 pags.

- 13.- Sadoul, Georges
LAS MARAVILLAS DEL CINE.
5a. Edición. México, D.F.-
Ed. Fondo de Cultura Económica. 1985. 274 pags.
- 14.- Tosi, Virgilio
EL CINE ANTES DE LUMIÈRE
1a. Edición. Madrid, España.
1993. Ed. UNAM-UNESCO. 307 pags.
- 15.- Weinberg, Herman G.
LA MAGIA DEL CINE
1a. Edición, México, D.F.
Ed. Extemporáneo, 1987, 445 pags.
- 16.- Bustillo Oro, Juan.
VIDA CINEMATOGRAFICA
1a. Ed. Cineteca Nacional, 1984
México, D.F. 350 pags.
- 17.- Viñas, Moisés.
HISTORIA DEL CINE MEXICANO
1a. Edición UNAM-UNESCO.
México, D.F. 1987. 305 pags.
- 18.- García Riera, Emilio.
FERNANDO DE FUENTES 1894-1958.
1a. Edición Cineteca Nacional
México, D.F. 1984, 202 pags.
- 19.- Ramos Oliveira, Antonio
HUSTORIA SOCIAL Y POLITICA DE ALEMANIA 1800-1950
1a. Edición F.C.E.
México, 1952, 322 pag^{as}.

20.- Reinner, Larisa.

Hamburgo en las barricadas y otros escritos sobre la Alemania de
Wiemar.

México, 1981 Era. 213 pags.

21.- Junker, Jörg. Et. Al.

HISTORIA DE LA CULTURA ALEMANA
DE LOS ULTIMOS 100 AÑOS

Nymphenburger, Munich 1970. 231 pags.

FILMOGRAFIA

(COMO DIRECTOR)

- 1919 Halbblut (Meztizo) *
- 1919 Der Herr der liebe (El amo del amor)
- 1919 Die Spinnen, Der goldene see (Las arañas, El lago de oro. 1er. capítulo)*
- 1919 Hara-Kiri (Harakiri)
- 1919 Die Spinnen, Das brillanten schiff (Las arañas, El barco de diamantes. 2do. Capítulo)*
- 1919 Das Wandernde Bild (La virgen en la nieve)**
- 1921 Vier um die Frau (Cuatro en torno a una mujer)**
- 1921 Der Müde Tod (La Muerte Cansada)**
- 1922 Dr Mabuse, der spieler (Dr. Mabuse, el jugador. 1er capítulo) y Dr. Mabuse, Inferno Menschen der Zeit. (El infierno del crimen 2do. capítulo)**
- 1923 Die Nibelungen, Siegfrieds Tod (Los Nibelungos, La muerte de Sigfrido. 1er capítulo)**
- 1924 Die Nibelungen, Krimhilds Rache (Los Nibelungos, La venganza de Krimilda, 2do. capítulo)**
- 1926 Metropolis (Metrópolis) **
- 1927 Spione (espías)**
- 1928 Frau im mond (La mujer en la luna)**
- 1931 M (M, vampiro de Düsseldorf)**

*También F. Lang como guionista

**F. Lang como guionista en colaboración con Thea Von Harbou antes de 1931 y otros escritores despues de 1931.

1933-33 Das testament von Dr. Mabuse (El testamento del
 Dr. Mabuse)**

1933 Liliom*

1936 Fury (Furia)*

1937 You only live once (Sólo se vive una vez)

1938 You and me (Tú y yo)

1940 The return of Frank James (La venganza de Frank James)

1941 Western Union (Espíritu de conquista)

1941 Man hunt (El hombre atrapado)

1943 Hangmen also die (Los verdugos también mueren)*

1944 Ministry of fear (Ministro del miedo)

1944 The woman in the window (La mujer del cuadro)

1945 Scarlet Street (Perversidad)

1946 Cloak and Dagger (Capa y espada)

1948 Secret Beyond the door. (Secreto tras la puerta)

1949 House by the river (La casa del río)

1950 An american Guerrilla in the philippines (Guerrilleros
 en Filipinas)

1951 Rancho Notorious (Encubridora)

1952 Clash by night

1952 The blue Gardenia (Gardenia azul)

1953 The big heat (Los sobornados)

1954 Human desire (Deseos humanos)

1955 Moonfleet (Los contrabandistas de Moonfleet)

*También F. Lang como guionista

**F. Lang como guionista en colaboración con Thea Von Harbou antes de
 1931 y con otros escritores después de 1931.

1956 While the city sleeps (Mientras Nueva York duerme)
1956 Beyond a Reasonable doubt (Más allá de la duda)
1958 Der Tiger von Eschnapur (El tigre Esnapur)-Das indische
Grabmal (La tumba Indú)
1960 Die Tausend Augen des Dr. Mabuse (Los crímenes del
Dr. Mabuse)

COMO GUIONISTA O ARGUMENTISTA

1916 Peitsche
1917 Die Hochzeit im Exzentrik club (Boda en el club
excéntrico)
1917 Joe Debbs
1918 Hilde Warren und der tod (Hilde Warren y la muerte)
1918 Die Rache ist mein
1919 Bettler GMBH
1919 Wolkebau und flimmerstern
1919 Totentanz
1919 Lilith und Ly
1919 Die Pest in Florenz
1919 Die Frau mit den Orchideen
1919 Das Kabinerr des Doctor Caligari. (Sólo como
argumentista en dos escenas)
1921 Das indische Grabmal
1951 M.

COMO AYUDANTE DE DIRECCION

1918 Die Herrin der Welt (La dueña del mundo)

COMO DIRECTOR PARCIAL NO ACREDITADO

1941 Confirm or Deny

1942 Moontide

COMO ACTOR

1917 Hilde Warren und der Tod (Hilde warren y la muerte)

1963 Le Mépris (El desprecio)

FICHAS FILMOGRAFICAS

DER MÜDE TOD

Producción. Decla-Bioscop

Año: 1921

Director: Fritz Lang

Guión: Fritz Lang y Thea Von Harbou

Fotografía: Erich Nilzschmann, Hermann Saalfrank (parte alemana) y Fritz Arno Wagner (episodios oriental, veneciano y chino).

Director de arte: Robert Herlth (Episodio chino), Walter Röhrig (parte alemana) y Hermann Warm (episodio oriental y veneciano, palacio imperial).

Intérpretes parte alemana: Bernhard Goetzke (la muerte), Lil Dagover (la joven), Walter Janssen (el joven), Hans Sternberg (el burgomaestre), Ernst Rückert (el pastor), Max Adalbert (el notario), Erich Pabst (el profesor), Paul Rehkopf (el sacristán), Edgar Klitzsch (el médico), Georg John (el mendigo).

Episodio oriental: Lil Dagover (Zobeide), Walter Janssen (hombre de Franconia), Bernhard Goetzke (El mot, el jardinero), Rudolf Klein-Rogge (El derviche) Eduard Von Winterstein (El califa) Erika Unruh (Aisha).

Episodio veneciano: Lil Dagover (Monna Fiametta) Walter Janssen (Giovanfrancesco), Rudolf Klein-Rogge (Girolamo), Lewis Brode (Maure), Lothar Müthel (El confidente).

Episodio chino: Lil Dagover (Tiao Tsien), Walter Janssen (Liang), Paul Biensfeldt (Ahi, el mago), Karl Huzsar (El emperador), Bernhard Goetzke (arquero del emperador), Max Adalbert (El guardia del tesoro)

DOKTOR MABUSE DER SPIELER (El doctor Mabuse)

1ª Parte: Dr. Mabuse der spieler (Dr. Mabuse el jugador)

2ª Parte: Inferno des Verbrechens (el infierno del crimen)

Producción: Ullstein, Uco-Film Decla-Bioscop, UFA,

Año: 1922

Producctor: Erick Pommer.

Guión: Thea Von Harbou y Fritz Lang de la novela de Norbert Jacques

Fotografía: Carl Hoffmann. Blanco y negro.

Decorados: Otto Hunte y Carl Stahl-Urach

Vestuario: Vally Reinecke.

Intérpretes: Rudolf Klein-Rogge (Doctor Mabuse), Aud Eggede Nissen (Cara Carozza) Alfred Ebel (Conde Told) Gertrude Welcker (condesa Lucy Told), Bernhardt Goetzke (fiscal Von Wenck) Robert Foster-Larrinaga (Spoerri) Paul Richter Edgar Hull) Hans Adalbert Von Schlettow (El Chofer), Georg John Pesch, Greta Berger (Fine), Julius Falkenstein (Karsten), Lidia Potechina (La rusa), Anita Berber (Bailarina), Julius Hermann (Schramm) Paul Binsfieldt, Karl Platen, Edgar Pauly, Gottfried Huppertz.

Duración (I): 135 minutos.

Duración (II): 120 minutos

METROPOLIS

Producción. UFA.

Año: 1926

Productor: Erik Pinner

Guión: Thea Von Harbou y Fritz Lang

Fotografías: Karl Freund, Günther Rittau y Eugene Schüfftan
(para los efectos especiales). Blanco y negro.

Música: Gottfried Huppertz.

Decorados: Otto Hunte, Erick Kettelhut, Karl Vollbrecht y
Walter Schultze-Middendorf (para las esculturas)

Vestuario: Renne Willkom.

Intérpretes: Brigitte Helm (Maria/el robot) Alfred Abel (John
fredersen, Gustav Froelich (Freder Fredersen) Rudolf Klein-
Rogge (el científico Rotwang) Heinrich George (Grot), Theodor
Loos (Joseph), Erwin Bisbanger (núm. 11.811) Gritz Rasp (el
hombre de negro), Olaf Storm (Jan), Hans Leo Reich (Marinus),
Heinrich Gotho (Maestro de ceremonias), Margarete Lanner,
Georg John, Max Dietze, Walter Kühle, Arthur Reinhard, Erwin
Vater, Greta Berger.

Duración: Original: 170 minutos, versión abreviada para los
Estados Unidos: 120 minutos. Versión de Enno Patalas: 143
minutos. Versión de Giorgio Moroder: 83 minutos.