



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“ENTRE EL GABINETE Y EL ATAÚD, EL MONSTRUO EXPRESIONISTA”

**REPORTE FINAL PARA TITULACIÓN DEL SEMINARIO TALLER
EXTRACURRICULAR INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

TANIA PATRICIA BARRERA COTA

ASESOR: VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

MARZO 2010



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.

*A mis padres Eduardo y Patricia porque siempre
creyeron en mi y me impulsaron a cumplir mis metas.*

*A mi hermana Katia, sin tu apoyo y aliento
no lo hubiera logrado*

*Adrián tu apoyo fue esencial
durante este tiempo..*

*A Paola y Noé, sin su ayuda y amistad,
no existiría este trabajo.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I El Monstruo	6
CAPÍTULO II La guerra y el expresionismo	17
2.1 Alemania y la Primera Guerra Mundial	17
2.2 El arte como voz de la guerra	22
2.3 Cine expresionista	26
CAPÍTULO III <i>El gabinete del doctor Caligari</i>	30
3.1 La creación del doctor	30
3.2 El espacio deformado	35
3.3 Personaje: el control de Caligari	37
CAPÍTULO IV <i>Nosferatu</i>	44
4.1 Comienzo de la sinfonía de horror	44
4.2 El mundo de las sombras	50
4.3 La melancolía del vampiro	54
A MANERA DE CONCLUSIONES	57
FUENTES	63

INTRODUCCIÓN

La necesidad de expresión del ser humano a través del arte ha sido evidente desde el inicio de los tiempos. Durante siglos se han plasmado en todas las manifestaciones artísticas diversos tópicos que van desde la cotidianeidad, a la divinidad y la belleza. Mediante variadas corrientes, escuelas e influencias, el arte ha sido testigo de la historia.

A pesar del predominio de la belleza y la estética en la mayoría de las manifestaciones artísticas, la representación de los miedos, lo maligno y lo oscuro, forma parte del acervo cultural reunido durante siglos por la humanidad; para personificarlos se recurre a la figura de un ser que transmita mediante su apariencia física, la deformidad del alma humana.

En su constante búsqueda por la representación de lo incomprensible, el hombre ha creado un alter ego que conocemos como monstruo. Se generaliza a los monstruos como seres deformes y repulsivos que representan la maldad, sin embargo, el concepto de lo monstruoso a adquirido una complejidad mucho más profunda mediante el análisis de su razón de existir. Ante nosotros, un ser que sea distinto a nuestro aspecto, moral y principios se convierte en un monstruo, quien a su vez es metáfora de la eterna

oposición del bien y del mal; la fealdad o repugnancia del monstruo resalta la belleza del hombre y es por eso que es necesario, pues ha tenido innumerables rostros y nombres, pero la finalidad del mismo siempre se resume en la proyección de la otredad de la psique humana.

El monstruo adquirió connotaciones malignas en la Edad Media, al ser utilizado como un instrumento de enseñanza para la adoctrinación religiosa, mediante él, se controlaba al pueblo utilizando el miedo, aún cuando los demonios o seres mitológicos ya eran venerados y temidos desde la antigüedad. Si embargo, fue a principios del siglo XX cuando se retoma a la figura del monstruo no con la finalidad de control, sino como canal de proyección de los miedos y conflictos personales. La enseñanza se convierte en el motor de las obras de arte, todas y cada una con significantes propios, finalmente el arte se desprende del campo de la enseñanza para retomar su posición como representación interior del artista en el siglo XIX mediante el romanticismo.

El arte se convirtió en una herramienta de proyección debido al auge ocasionado por la aparición de las auto-denominadas Vanguardias Artísticas; hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los intelectuales y artistas reenfocaron al monstruo como un producto de la sociedad, utilizando la pintura como un medio mediante el cual el hombre trasmite conceptos y emociones.

Años después, la figura del monstruo se empleó no para educar al pueblo, sino para transmitir una ideología que se desarrolló como consecuencia de una terrible guerra que marcó la vida de la población europea. Acontecida en la segunda década del siglo XX, la Primera Guerra Mundial¹ fue uno de los sucesos más trágicos y destructivos de la historia, sus consecuencias se tradujeron en descomunales pérdidas, tanto materiales como humanas.

¹ Se referirá como Primera Guerra mundial o Gran Guerra a la lucha acontecida de 1914 a 1918, a pesar de que su denominación como Primera Guerra Mundial surgió a finales del siglo XX al estallar una Segunda Guerra Mundial.

De todos los países participantes en la guerra, Alemania entró a ella segura de su posición debido al crecimiento acelerado de su industria bélica en el siglo XIX y principios del XX, lo que le proporcionaba una considerable ventaja, sin embargo, no fue suficiente y tras varios años de lucha y de desgaste financiero y emocional, Alemania fue derrotada contundentemente por los países aliados.

Durante la lucha surge en las tierras germanas un caso artístico excepcional que transformó al monstruo en proyección y emblema de una nación, en Alemania fue evidente la destrucción y consecuencias de la guerra como en ningún otro país. A pesar de las cuantiosas pérdidas de todos los participantes en la guerra, la culpa del conflicto recayó totalmente en el pueblo germano con su inminente derrota en 1918. Alemania fue prácticamente obligada a aceptar el armisticio y la responsabilidad de la guerra.

El pueblo alemán, estaba vencido, deprimido y sumido en la pobreza, el mundo entero le dió la espalda a la que alguna vez había sido una poderosa nación que tenía todos los elementos para posicionarse en el liderazgo mundial.

Conscientes de su situación, los jóvenes y los intelectuales alemanes que vivieron este conflicto decidieron ignorar los estrictos cánones anteriores a la guerra e imprimieron en el arte su rebeldía. Resurgió con fuerza el expresionismo, una vanguardia que había nacido en el siglo XX y mediante la cual, se buscaba la emancipación del razonamiento y el dominio de las emociones.

El expresionismo se caracterizaba por la fuerza de sus trazos en la pintura, la dureza de los acordes musicales y la desesperanza marcada en la escultura, pero todos estos aspectos tenían como finalidad el demostrar un sentimiento, el plasmar de manera inmediata y sin ningún tipo de trabas estéticas, la emoción interior del artista con la intención de provocar una reacción en el espectador, cuyas filas aumentaban con rapidez debido al vertiginoso desarrollo de la cinematografía a nivel mundial.

El expresionismo encontró en el cine un medio para desarrollarse a plenitud, el cual comenzaba su vida como el mejor medio de difusión y expresión del nuevo siglo XX. La naciente industria cinematográfica alemana le permitió a esta corriente impulsar el arte germánico fuera de Europa y crear un nuevo estilo de hacer cine que brindó a Alemania la oportunidad de demostrar sus capacidades artísticas, así como de contrarrestar la imagen barbárica que se había construido alrededor de los alemanes.

Uno de los ejes en el cine expresionista fue el manejo del monstruo como personaje principal. La criatura que anteriormente fue creada para aterrorizar al pueblo se transformó, gracias al expresionismo, en un ser melancólico que tuvo como finalidad, el representar las emociones de la sociedad alemana.

El monstruo resurgió en Alemania como resultado de la necesidad de expresar la maldad y perversión de la guerra. Podemos afirmar que cualquier representación artística tiene como trasfondo la historia cultural que rige el subconsciente colectivo, por esta razón se ven proyectadas en el arte la obscuridad y la angustia con la figura del monstruo; la incertidumbre representada por el suspenso y la esperanza, representada por el amor, convirtiéndose en los principales temas de los filmes alemanes de la posguerra.

Misticismo y magia, las dos fuerzas ante las que los alemanes siempre estuvieron más que dispuestos a rendirse, florecieron en la cara de la muerte en los campos de batalla. La catástrofe de los jóvenes caídos en la flor de la vida, parecieron nutrir la sombría nostalgia de los sobrevivientes.²

La unión del arte pictórico expresionista y el cine, tuvo como resultado la creación de una concepción del mundo completamente distinta, la cual buscaba una

² Lotte EISNER, *La pantalla demoníaca: La influencia de Max Reinhard y el expresionismo*, Madrid, Editorial Cátedra, 1999, p. 9.

estética que representara la amenaza constante mediante la deformación del espacio y la exageración de los personajes.

Este trabajo se limitará a analizar la figura del monstruo en dos películas representativas del cine expresionista alemán, *El Gabinete del Doctor Caligari* y *Nosferatu: Una sinfonía de Horror*. Ambos filmes considerados como joyas del cine y cuyas historias utilizan al monstruo como personaje principal, teniendo como temática la persecución del mismo. Mediante la figura del monstruo en estos filmes se pondrá de manifiesto la relación entre cotidianeidad y maldad, demostrando la capacidad humana y emocional de Alemania.

Esta investigación pretende reflexiona sobre como el bien y el mal se entrelazan en las historias de Caligari y Nosferatu, siendo el monstruo la encarnación de todo lo maligno que el ser humano puede ser, una representación de los límites emocionales y psicológicos de la condición humana. Caligari representa el terror hacia la autoridad y el control, Nosferatu encarna la maldad misma, la enfermedad y la decadencia de la guerra. Ambos monstruos significan mediante su creación y evolución cinematográfica el epítome del manifiesto expresionista, ejemplificando a la perfección la cotidianeidad germánica exagerada a la máxima potencia.

Mediante la imaginación y el sobrecogimiento que embargó a Alemania después de la Gran Guerra, tanto el doctor Caligari como el terrorífico vampiro en Nosferatu, representan la otredad de la naturaleza humana, el doble de lo que en realidad debería ser un hombre, retorciendo su moral y principios para enfrentarlo cara a cara consigo mismo.

CAPÍTULO I

El Monstruo

Quien con monstruos lucha, cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti.

Nietzche

Cuando el miedo invade el alma humana, el monstruo late en la superficie de su conciencia, esperando el momento preciso para surgir a la luz. Se ha observado que en todas las manifestaciones humanas a lo largo de la historia, los pueblos, las civilizaciones y todos los sistemas de organización del hombre, socialmente hablando, le dan corporeidad a sus temores mediante la construcción de una figura que transmita la inseguridad y la angustia ante lo desconocido, proporcionándole así, las características más arrancadas, grotescas y bestiales del ser humano.

La necesidad de crear una representación concreta del miedo ocasionado por los fenómenos de la naturaleza, llevó a las sociedades antiguas a crear seres antropomorfos que mezclados con características animales, fungieron como divinidades e intermediarios ante la incontenible fuerza de natura. De tal manera, los antiguos griegos construyeron con esta base un universo mitológico - fantástico en el que conviven personajes protagónicos: bellos y benévolos; así como antagonicos: monstruosos y deformes como las gorgonas, las harpías y cíclopes.

Para humanizar a los dioses griegos se les designaron características tanto físicas como emocionales del hombre, esto con el objetivo de dotarlos de debilidades propias del mismo, como lo son los celos, la envidia, la rabia y la inseguridad. En lo anterior se hace evidente que las teorías religiosas resultantes de la aparición de las

divinidades antiguas, eran más un producto de su imaginación que una respuesta a lo desconocido con base en la razón.

A falta de un ordenamiento sistemático en el que fuera posible la jerarquización de aquellos dioses y monstruos mitológicos, interpretados como manifestaciones anormales de la naturaleza, nace la *teratología*, palabra proveniente del vocablo griego *theratos* que significa monstruo y *logos*; estudio o tratado. La teratología ha sido abordada desde diversos puntos de vista, contando con múltiples concepciones; dentro de la medicina y la biología, dicha disciplina está avocada al análisis de las malformaciones congénitas en el ser humano. Sin embargo, la mitografía y la literatura conservan la teratología como recurso en el estudio del monstruo desde el punto de vista fantástico e intelectual.

La palabra *monstruo* procede del latín *monstrum* que a su vez deriva en los verbos **monstrare**, **demostrar**, los cuales tienen la misma significación en el castellano: mostrar. A pesar de su evidente significado etimológico, el concepto de monstruo no ha logrado alcanzar una interpretación universal, es decir, que la concepción del mismo difiere entre culturas a pesar de las similitudes de su papel dentro de la sociedad; éstas influyen directamente en el esquema del reflejo psicológico-antropológico.

Para que un monstruo exista, debe tener ciertas características que lo constituyan como tal, el portento depende del hombre que, como sujeto, juzga al portento como objeto [...] el monstruo es un ser liminal. Puede ser tan pronto estudiado en su dimensión biológica, como en su dimensión mítico-religiosa. El prodigio es un ser mixto incluso en la más íntima definición: según la clasificación agustiniana de entes de la razón y entes reales, el monstruo cabalga entre los dos: el ente de razón es

creado por el hombre, mientras que el monstruo es creado por la humanidad entera.³

La proyección misma del hombre, es deformada mediante el espejo que conforman los miedos, angustias y temores, para finalmente reflejar su imagen transformada en su más terrible enemigo. El vínculo entre monstruos y hombres, se traduce en la interrelación antropológica de la otredad.



Francisco Goya, El sueño de la razón produce monstruos, 1793-96

Héctor Santiesteban Oliva, en su libro *Tratado de Monstruos. Ontología teratológica*, afirma que el monstruo llama la atención del hombre, y por lo tanto, es usado como elemento didáctico, refiriéndose así a que el monstruo se utiliza como un

³ Héctor SANTIESTEBAN Oliva, *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*, Barcelona, Plaza y Valdés editores, 2003, p. 31.

elemento recíproco entre receptor y emisor en las manifestaciones de carácter emotivo, lo que permite que se pueda recurrir al mismo para mostrar algo, entiéndase como una representación ideológica de deseos o miedos, como una analogía entre la lucha de opuestos y la relación entre los mismos. En este libro, Santiesteban propone la siguiente manera de clasificar a los monstruos:

- El monstruo *activo*: el cual actúa e interactúa impulsado ya sea por una entidad superior o por motivo propio pero con cierta independencia
- El monstruo *cuasiactivo*: aquel que actúa como autómeta, sin numen propio. Encarna una gran fuerza desencadenada y sustraída de toda moral. Tan pronto es bueno como malo.
- El monstruo *pasivo*: Este monstruo sirve de resguardo y protección contra algo o alguien.
- El monstruo *neutro*: Es el monstruo que simplemente muestra algo, una señal o un acontecimiento. No ejecuta ninguna acción ni impide acto alguno.

Innumerables han sido los ensayos definatorios y clasificatorios de los portentos. Pensadores antiguos y modernos nos han brindado muy variados textos tratados y documentos ofreciéndonos definiciones, tipología, exégesis. Hay que señalar sin embargo, que la mayor parte de las obras tratan el problema monstruo de una manera tangencial y tal vez sea la crítica moderna la que aborda de una manera más directa el tema. El hombre, como el monstruo, es un ser de límites difusos [...] no podemos englobar a todos los prodigios dentro de una sola proposición diferenciadora.⁴

La delimitación de los monstruos en cuanto a número y tipo sería infructuosa, debido a la ambigüedad que caracteriza a la monstruosidad. Sin embargo, para términos prácticos de esta investigación, se pueden dividir en dos grupos: el primero, cuya naturaleza es por sí misma monstruosa y dictamina las acciones que rigen su

⁴ *Ibidem.*, p. 58.

conducta. Y segundo, el monstruo que por convicción propia, adopta la maldad y la transfigura en sí mismo. En ambos casos la característica primordial es la humanización de la bestia y viceversa.

En cada momento histórico el hombre, mediante la sistematización de normas políticas y estructuras sociales, ha construido representaciones culturales de su entorno. Como instrumento de proyección, el monstruo adquiere perpetuidad debido a su capacidad de transformarse y mimetizarse bajo un contexto cultural. “El monstruo asegura en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad de los volcanes, los diluvios y los continentes hundidos; se mezclan en el espacio (sic) para nuestra experiencia cotidiana.”⁵

Ya sea debido a la inseguridad social o a las crisis económicas, el surgimiento de fantasías llevadas a nivel de mito, se acentúa. Al final de la Edad Media el mundo se hizo más pequeño debido a los logrados viajes a tierras desconocidas; junto con la expansión europea por Asia, África y América, un número considerable de descripciones sobre criaturas desconocidas y exóticas, materializaron leyendas de monstruos fantásticos que habitaban en tierras lejanas. De esta manera, el monstruo se convierte en un ser tangible que ya no está en el plano sobrenatural.



Grabado de *El Libro de las Maravillas*, Marco Polo

⁵ Michel FOUCAUL, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1966, p. 156.

Durante el Renacimiento la concepción de los monstruos dio un giro al encontrar un nicho propicio para el desarrollo de criaturas más verosímiles y menos inocentes; seres feroces, demonios y hombres con deformidades, fueron la acepción más común. “El golpe desenfrenado de la muerte no se detiene ni un instante y recorre toda la iconografía occidental, generando un poderoso efecto de miedo que la Iglesia cultivó cuidadosamente.”⁶

A pesar de la continua presencia del monstruo en el arte, pareciese que es poca la atención que los estudiosos le brindan. Los capiteles de las construcciones se ornamentan con sus figuras, las canciones hablan de ellos y en los cuentos es un personaje indispensable. Se ha convertido en una constante en todas las culturas y sociedades, “la creación de monstruos responde a la necesidad del ser humano para representar lo desconocido, filtrándose entre los diversos individuos de diferentes culturas; se multiplica y transforma con el tiempo y son infinitos.”⁷

Con la irrupción de la ciencia durante el Siglo de las Luces, las supersticiones se racionalizaron transformando las características fantásticas y sobrenaturales de los monstruos en una exageración de los vicios y defectos humanos, representados por asesinos, bandidos y enfermos mentales.

El monstruo regresa a su antiguo carácter extraordinario y sobrenatural cuando el romanticismo se impone durante la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, se crea una variante que había sido descuidada desde el Medievo en la materialización de la maldad, cuando el monstruo irrumpe físicamente en la vida cotidiana, desgarrando la aparente normalidad.

De acuerdo con José Miguel Cortés, la normalidad y la anormalidad representan el orden y el caos, éste último representa un peligro hacia el orden al romper con la

⁶ Françoise DUVIGNAUD, *El cuerpo del horror*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 17.

⁷ Héctor SANTIESTEBAN Oliva, *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*, p. 15.

cotidianeidad, sin embargo, al igual que una amenaza, el monstruo es un recordatorio de la fragilidad del sistema, de las debilidades del ser humano.

Los modelos monstruosos existen para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer.⁸

El orden y el caos, suponen una lucha entre el bien y el mal, por lo que el monstruo se separa de lo considerado bueno para convertirse en el personaje antagónico del ser humano. El tema de la dualidad y la escisión del hombre en dos individuos, uno “normal” y uno monstruoso, se traduce en la lucha interna de la conciencia del hombre, el *doppelgänger* o *el otro*.

En muchos sentidos, la lucha teológica entre el bien y el mal se convierte en una metáfora de las luchas entre el orden público, lo sagrado y lo profano, el barbarismo y la civilización, la verdad y la mentira. La humanidad de enfrenta a su antítesis a través de la contraposición del hombre y el monstruo,

[...] bien por la exposición de las dos partes que compiten en un individuo (normalmente uno racional y civilizado, y otro irracional e incontrolado). Esta dualidad puede también representar un conflicto entre sexualidades, orientaciones de género, deseos reprimidos y su expresión, o pueden ser una más obvia confrontación entre el poderoso y el impotente.⁹

Las historias de monstruos fantásticos, se contextualizaron en el nuevo siglo. El crecimiento tecnológico de principios de 1900, convirtió a la creciente industria cinematográfica en una herramienta adecuada para la exteriorización de los miedos y monstruos.

⁸ José Miguel G. CORTES, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 13.

⁹ http://www.encadenados.org/cms/n_61_-_el_mal_en_el_cine/monstruos_y_demas_parientes.html

El descubrimiento de la psiquiatría y la Primera Guerra Mundial, cambió la visión del hombre sobre la fantasía. Los motivos detrás de la creencia en mitos y monstruos empezaron a surgir. Los miedos a los gigantes y demonios fueron revelados como los miedos interiores de la humanidad, tan abundantes en el cielo como en la pantalla cinematográfica. Mientras tanto, la tranquila creencia en el progreso mecánico de los últimos victorianos se desintegró con las masacres y los horrores producidos por el industrialismo, creador del ejército que murió frente a la ametralladora, el alambre de púas y los tanques de la Primera Guerra Mundial. Si los dragones eran ahora los juguetes del subconsciente, las criaturas de Efeso o del doctor Frankenstein arrasaron y asesinaron realmente a millones de hombres. El miedo a lo desconocido disminuyó al tiempo que crecía el miedo a la máquina. La gran bestia era ahora el producto de la invención humana.¹⁰

Uno de los monstruos más famosos de la historia fue concebido por el inglés Bram Stoker, cuyo vampírico personaje, *Drácula*, representa el terror hacia los desconocidos parajes de Europa oriental, en donde hay fuerzas oscuras que esperan dormidas y que pudieran despertar debido a su ambición expansionista.

En Alemania, los monstruos cobran relevancia debido a la sensible situación social en la que se desarrollaron los primeros filmes. Los alemanes dedicaron los primeros años de 1900 a la elaboración de filmes con temáticas monstruosas: el Doctor Caligari y su sonámbulo asesino Cesare, en conjunto con *Nosferatu*, la adaptación de la obra *Drácula* de Bram Stoker, son los primeros en incursionar en el cine y el impacto de su aparición tanto en Alemania como en el resto de Europa y Estados Unidos, puso de manifiesto la maestría con la que los cineastas alemanes manejaban el tema de lo siniestro.

¹⁰ *Ibidem.*

Por todo lo anterior, podría parecer que el hombre busca desesperadamente a los monstruos, los crea y los alimenta, haciendo evidente que a pesar de que la sociedad es cada vez más civilizada y progresista, no puede o tal vez no quiere desterrarlos.

Con motivo de esta nueva faceta transgresora del monstruo, se comienzan una serie de estudios referentes a la diferenciación entre lo monstruoso y lo fantástico, debido a que la literatura y el vertiginoso desarrollo del cine como medio de difusión, propiciaron una profunda relación entre ambos.

Diversos autores han elaborado tratados sobre la diferenciación entre dichos términos, pero el psiquiatra Sigmund Freud es quien mejor ha transmitido hasta ahora la diferencia entre ambos conceptos apoyado en su teoría psicoanalítica con el ensayo titulado en alemán *Das Unheimlich*, publicado en 1919 y cuyo título no tiene un equivalente preciso en el idioma español, siendo lo más acertado traducirlo como “*Lo Siniestro*”.

En este documento Freud propone la teoría de que el hombre siente una profunda angustia ante toda emoción reprimida, lo cual saca a la superficie lo peor del ser humano, lo siniestro. Para Freud, el término siniestro es todo aquello que desconocemos no porque sea nuevo, sino más bien debido a que lo familiar e íntimo se torna extraño, lo que debiendo de haber permanecido oculto, se ha manifestado.

Con base en el psicoanálisis, Freud desarrolla una teoría mediante la cual, explica lo siniestro, esta constituido por una serie de temores arraigados en el subconsciente humano que se desarrollan desde la infancia. Lo siniestro se manifiesta a través de objetos o situaciones que no son naturales, tales como la animación de objetos sin vida, la repetición constante de acciones y sobre todo, la transfiguración física y mental del hombre en monstruo, cuando aflora su otredad, su otro yo.

La otredad o el doble, fue un subtema importante en la literatura romántica del siglo XIX y marcó una clara tendencia en la representación del doble como resultado de las acciones del hombre, es decir, la ciencia se volvió en contra de sus creadores y se transformó en una amenaza latente, tal y como se presenta en *Frankenstein* de Mary Shelly y en *El extraño caso del Dr. Jekyll & Mr. Hyde* de Robert Louise Stevenson.

Unos años más tarde, el doble se retomaría como una temática fundamental en el cine debido a que la industria cinematográfica despegó a principios del siglo XX, presentando las primeras historias que abordaron el tema de la otredad con la específica función de aterrorizar a la audiencia, entre las que destacan por su temprana creación y excelente manejo del tema, los filmes alemanes *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919) y *Nosfertatu: Una sinfonía de Horror* (1922).

El doble o *doppelgänger*, es un segundo individuo desprendido del primero, es decir, que conjuga dentro de un solo ser las diferencias de un todo. Según algunos autores, la división de esta figura parece fundarse en el subconsciente de un ser abusado y roto emocionalmente que necesita de la duplicación de sí mismo para construirse como un ser completo.

Considerado como la proyección del alter ego de la conciencia humana, el doble se caracteriza por ejemplificar el eterno conflicto dialéctico entre la realidad y la fantasía, el doble crea una copia de lo real y lo transforma en una vejación.

El carácter siniestro, solo puede obedecer a que el doble, es una formación perteneciente a las épocas psíquicas y superadas, en las cuales, sin duda tenía un sentido menos hostil[...]en éste, se desarrolla una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la auto observación y a la crítica, que cumple la función de censura psíquica.¹¹

¹¹ Sigmund FREUD, "Lo Siniestro" *Obras Completas vol. 13*, Madrid, Orbis, 1988, p. 65.



El Gabinete del Doctor Caligari, 1919

En este sentido, la representación visual de lo siniestro es el monstruo que vendría a ser una manifestación de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura, “representando así la otredad depredadora que hay en el ser humano.”¹² El monstruo se pudo percibir como la representación directa de los horrores del mundo y la reacción del hombre ante los mismos.

Lo monstruoso y lo terrible no necesita formarse de complicados seres compuestos o de espectros. Lo auténticamente monstruoso es descubrir a la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda seguridad en la identidad del hombre.¹³

¹² José Miguel G. CORTÉS, *Orden y Caos. Un estudio cultura sobre lo monstruoso en el arte*, p. 23.

¹³ Seve CALLEJA, *Desdichados monstruos: La imagen deformante y grotesca de <<el otro>>*, Barcelona, Ediciones de la Torre, 2005, p. 30.

CAPÍTULO II

La guerra y el expresionismo

2.1 ALEMANIA Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

La unificación de Alemania y su consolidación como imperio en el año de 1871, dan comienzo a un periodo de gran desarrollo económico, político y militar, bajo el liderazgo en el trono de Guillermo I y del canciller Otto Von Bismarck, quien apoyado en el Estado Mayor controló el sistema político desde la fundación del imperio hasta 1890.

Durante dos décadas Bismarck manipuló el sistema político de la reciente nación ignorando al Parlamento e instaurando una especie de tiranía implícit, la cual conoceríamos después con el nombre de *sistemas bismarckianos*. Mediante estos sistemas se fortaleció significativamente la economía e industria, lo que generó hacia finales del siglo ambiciones expansionistas en Alemania. El ascenso al trono de Guillermo II en 1890 significó el abandono de alianzas constituido por el canciller Bismarck y el impulso de una política alemana de hegemonía mundial, la *Weltpolitik*.

La transición del siglo XIX al siglo XX, se caracterizó por la maquinización de la sociedad, la industrialización significando el crecimiento, en todos los sentidos, de las grandes potencias europeas y de Estados Unidos. Al desarrollarse progresivamente la economía mundial se presentó la necesidad de expansión territorial, por lo que la colonización de nuevas tierras se volvió una prioridad.

Asia, América y el Medio Oriente se convirtieron en territorios altamente codiciados debido a sus riquezas naturales, su ubicación estratégica y las bastas oportunidades de producción. Estados Unidos y Japón, quienes habían mantenido un crecimiento constante durante los últimos años, comenzaban a consolidar su hegemonía con mayor fuerza y se disputaban los territorios del Pacífico, mientras que la entonces poderosa Alemania, luchaba con Inglaterra por el control de las colonias ubicadas en China y África.

Inglaterra ocupaba casi una cuarta parte del globo terrestre concentrándose principalmente en sus colonias de la India y las Islas Británicas, así como en África, Australia y Canadá. De igual forma, gracias a su inmenso poderío naval, el Imperio Británico dominaba gran parte de los mares, por lo que,

[...]en torno a 1914 [Inglaterra], se halló en aguda rivalidad con Alemania que intentaba poner en jaque su supremacía naval en el Atlántico y el Mar del Norte; en estrecho entendimiento con Francia, desde 1904, acerca del África Septentrional, del Mediterráneo y el Mar del Norte, y también en alianza con el Japón desde 1902, y con Rusia, desde 1907.¹⁴

Las luchas entre Inglaterra y Alemania por el territorio de los Balcanes generaron una ruptura irreconciliable entre ambos, por lo que la división se oficializó; Francia, Gran Bretaña y el Imperio Ruso consolidaron la *Triple Entente*, mientras que Alemania, Austria-Hungría e Italia formaron la *Triple Alianza*.

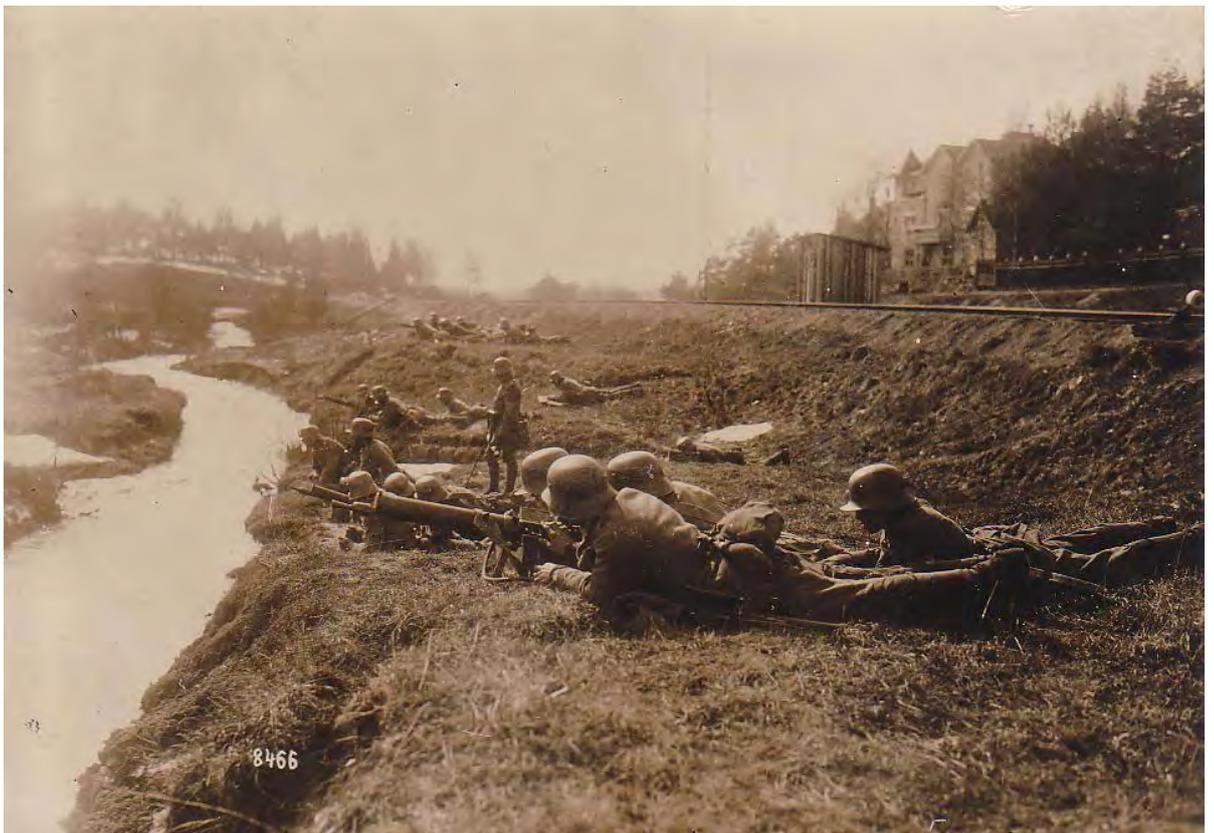
La tensión acumulada durante décadas debido a los conflictos entre nacionalismos e imperialismos en los Balcanes, produjeron una permanente competencia entre las facciones aliadas, lo que dió como resultado el estallido de una

¹⁴ David THOMSON, *Historia Mundial de 1914 a 1968*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 24-25.

lucha de inmensa capacidad destructiva y que enfrentó a las potencias mundiales, la Primera Guerra Mundial.

Esta lucha fue desencadenada debido al asesinato de Francisco Fernando, heredero al trono de Austria-Hungría y de su esposa, perpetrados por un estudiante nacionalista serbio en Sarajevo.

El gobierno austro-húngaro declaró la guerra a Serbia y Rusia, quien inmediatamente comenzó la movilización de sus tropas en defensa de los mismos. Las dos grandes Alianzas tomaron sus posiciones y el 5 de Agosto de 1915 comenzó una de las más destructivas guerras de la historia.



La pérdida de vidas en ambos frentes, la lucha por la sobrevivencia de la población civil y la repentina aseveración de que la lucha iba a prolongarse por varios años, extendieron la negatividad y desánimo en todos los países participantes. Debido a esto se presentaron disturbios internos a lo largo del globo, en Gran Bretaña se

desató una oleada de huelgas en 1916 y en Francia se presentaron amotinamientos en el ejército al año siguiente, pero dos importantes acontecimientos decidieron el final de la guerra: la revolución soviética en Rusia y la entrada de Estados Unidos en el conflicto.

[...]unos 60 millones de europeos fueron movilizados durante la guerra y de éstos murieron unos 8 millones[...]en Alemania, el 40% de los muertos se situaba entre los 20 y los 23 años, el 63% entre los 20 y los 30. Sólo el 4.5% pasaba los 40 años. Alemania perdió el 15.1% de su población masculina.¹⁵

La guerra que duró cuatro años, tres meses y catorce días, culminó en 1918 con la derrota de Alemania y la firma del Tratado de Versalles, documento mediante el cual, los Aliados imponían una serie de medidas restrictivas para Alemania a manera de castigo, tales como la pérdida de todas sus colonias, un recorte inmediato a casi la totalidad de su armada, la desaparición de la mayor parte de su flota mercante, una indemnización monetaria de cifras astronómicas a los vencedores y el reconocimiento oficial de su derrota.

Como consecuencia de la guerra y durante la misma, se desataron en Alemania una serie de cambios sociales, exacerbados por el sentimiento patriótico y nacionalista que el Alto Mando difundió como propaganda bélica. El líder del Partido Social Demócrata Alemán (PSD), Friederich Ebert, sostenía que para lograr la paz y terminar con la participación de Alemania en la guerra, debían seguir el ejemplo de Rusia y crear una profunda reestructuración del estado, evitando el estallido de una guerra civil.

De acuerdo con esta premisa, el PSD buscó la cooperación de los partidos burgueses para la implementación de la llamada “Revolución desde arriba”, con la finalidad de convocar a una asamblea constituyente. Dichas acciones ocasionaron una ruptura en el PSD, el cual se dividió en una corriente moderada, partidaria de una

¹⁵ Martin KITCHEN, *El periodo de entreguerras en Europa*, Madrid, Alianza, 1992, p. 36.

revolución gradual al socialismo, y una que buscaba la implementación de un gobierno constitucional mediante la revolución, ésta última liderada por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Los dos dirigentes, crearon la Liga Espartaco el 5 de agosto de 1914, que derivaría posteriormente en la creación del Partido Comunista Alemán.

Mientras los alemanes aguardaban desesperanzados y heridos el armisticio impuesto por los países aliados en el Tratado de Versalles, el 29 de octubre de 1918, estalla la Revolución con el amotinamiento de la marina alemana que se negó a seguir las órdenes del Almirante Reinhard Scheer, quien planeaba el último ataque contra la flota inglesa. Los marineros se adhirieron a las protestas del Partido Social Demócrata alemán, quienes estaban en desacuerdo con las decisiones del Estado durante la Guerra, las cuales los habían conducido a la muerte de un numeroso sector de la población y a la derrota.

El 1 de noviembre de 1918, se presentó un levantamiento de marinos en Kiel, quienes exigían la liberación de los amotinados, pero a pesar de los esfuerzos del gobierno para sofocar una revolución, ésta se extendió con la liberación de Rosa Luxemburgo, quien estaba encarcelada por cargos de divulgación de propaganda revolucionaria. Debido a esto, el dirigente del PSD Friedrich Ebert, en conjunto con el canciller Max Von Baden, exigió la renuncia al trono del Emperador, el kaiser Guillermo II. En Munich el Consejo de Obreros y Soldados se trasladó al Parlamento y forzó al último rey de Baviera Ludwig III a su abdicación, dando como resultado la proclamación de la República por primera vez en el Reich.

Después de algunos meses de luchas continuas, se instauró una paz precaria con la creación de la República de Weimar en julio de 1919. La crisis que derivaron de los gastos de guerra impuestos en el Tratado de Versalles y las revueltas ocasionadas por el Partido Social Demócrata en contra de la Constitución, obligaron a Alemania a adoptar una postura inflacionista que no sólo empeoró la situación económica, sino que la obligó a contraer una deuda externa con los ganadores de la Guerra.

La potencia alemana caía en los más bajos estratos de la historia mundial. El nacionalismo exacerbado que ocasionó la guerra, obligó a la antes invencible Alemania a retraerse, aislarse y comenzar su reestructuración.

2.2 EL ARTE COMO VOZ DE LA GUERRA

Durante la gestación, desarrollo y conclusión de la Primera Guerra Mundial, se suceden consecutivamente varios movimientos artísticos que se denominaron de vanguardia debido a la innovación que proponían cada uno de sus elementos característicos.

El término *vanguardia*, ha tenido varios significantes a lo largo de la historia y se aplica de diferente manera según la época o ámbito, teniendo 3 acepciones principales: la militar, la política y la artística.

El concepto tiene su origen en la Edad Media, cuando la milicia lo utiliza para designar a la punta de lanza del ejército, la cual, marcha al frente y tiene como objetivo primordial el reconocimiento del terreno y del enemigo. Como fuerza de choque en la batalla, la vanguardia se caracteriza por tener a los hombres más preparados y las armas especializadas.

Posteriormente, se encuentra en discursos de carácter político, con la finalidad de destacar el tono revolucionario de los mismos; claramente ejemplificados en la Revolución Francesa y el jacobinismo de finales del siglo XVIII. Al ser adoptado por la estética adquiere alusión al combate de las ideas artísticas que sostenían los llamados representantes de la modernidad decimonónica.

La idea de vanguardia y su aplicación en las artes, se refirió a un “conjunto de movimientos, escuelas, tendencias y actitudes que durante las primeras décadas del

siglo XX, se rebelaron contra la tradición, particularmente contra el Humanismo aburguesado.”¹⁶

Las vanguardias artísticas que marcaron la tendencia de este siglo, no sólo implicaban la revolución de las artes plásticas, sino también un manifiesto, un movimiento general que desafiaba los cánones establecidos por el Impresionismo, a pesar de que retomó varios aspectos del mismo.

De las muchas corrientes vanguardistas, el llamado **expresionismo**, fue adoptado de manera particular por Alemania durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, adquiriendo un valor exaltado debido a que sus características y diversos matices que se complementaban con el clima bélico de la guerra. Es decir, esta corriente logró traspasar la inmediatez del fugaz mundo artístico y se fusionó con el contexto social de la posguerra.

El movimiento expresionista se gestó en Europa Central tomando mayor fuerza en Alemania durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX, como una reacción a los modelos naturalistas que prevalecían en Europa y que marcaban la pauta de la estética.

Al igual que el romanticismo, el expresionismo exterioriza la sensibilidad que había sido contenida por el dominio de la razón; fue durante la guerra que el pesimismo se adoptó a manera de común denominador de la colectividad alemana, dando como resultado una forma de arte que representó la humillación de la derrota y la tiranía de la autoridad.

Los artistas post-impressionistas, Vincent VanGogh, Paul Gauguin y Edvard Munch, entre otros, fueron la más grande influencia para la creación de esta corriente;

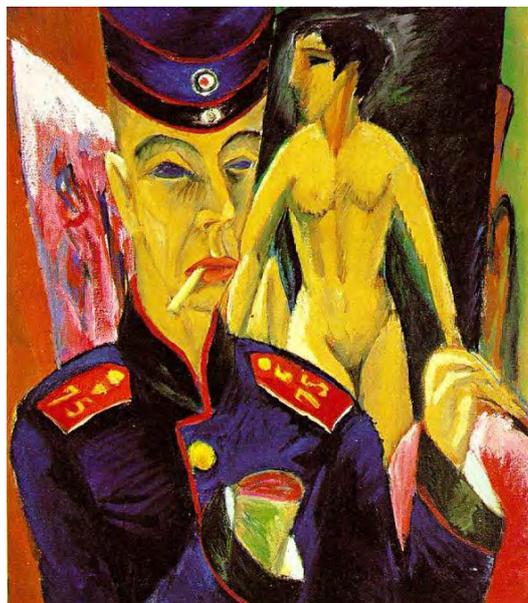
¹⁶ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, p. 15.

que, mediante el uso de colores brillantes y saturados, así como fuertes pinceladas dentro de un grueso contorno negro, sentaron las bases para la estética expresionista.

La finalidad del expresionismo es transmitir emociones, concentrándose en el contraste de colores y juegos de luminosidad, esto para representar de forma más clara “el miedo, la sexualidad atormentada, los celos y el morbo, la realidad”.¹⁷

La marcada influencia de la tradición germana y la creciente oleada de esculturas provenientes de África y Oceanía, fueron otras vertientes que alimentaron el crecimiento del expresionismo, así como

[...]la adaptación de la espiritualidad, la mística y el oscurantismo del arte gótico detrás de las esculturas y el barbarismo de sus formas cargadas de tristeza y sombras. Todas las inquietudes religiosas, políticas, sociales y morales, se imprimen en el mundo paralelo creado por los expresionistas tal y como los artistas reaccionan a sus emociones.¹⁸



Ernst Ludwig Kirchner, Autoretrato como soldado, 1915

¹⁷ Ida RODRÍGUEZ Prampolini, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2006, p. 47.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

La exteriorización sin convencionalismos estéticos, la emoción que produce en el artista el porvenir del hombre, la sociedad y el mundo, unieron en la ciudad de Dresden a tres jóvenes estudiantes de la Escuela Técnica Superior de esa misma ciudad, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, quienes fundaron grupo llamado *Die Brücke* (El Puente).

Adoptaron dicho nombre concibiéndolo como una transición entre el arte académico que reinaba en Alemania y el nuevo que ellos proponían. Su entusiasmo e ideas frescas, lograron que se uniera al grupo un número significativo de pintores que compartían sus técnicas, exposiciones y espíritu.

El grupo se caracterizó por simplificar la estética con formas reducidas a lo esencial. Cuerpos deformados y falta de perspectiva, pretendieron reforzar la exteriorización tangible de un sentimiento, la realidad más pura, el alma, la esencia que puede ser transmitida al espectador.

Después de 1910, la sede de este grupo fue trasladada a Berlín, lo que ocasionó fuertes disputas y diferencias conceptuales entre sus integrantes y el grupo fue disuelto en 1913.

Casi paralelamente, nació el grupo expresionista *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), creado en 1911 por Wassily Kandinsky y Franz Marc. Un año después, publicaron la revista *Der Bleu Reiter*, con el objetivo de reunir a los intelectuales a favor del expresionismo y que éstos compartieran sus ideas, pronunciándose en contra de los límites artísticos marcados por los anquilosados cánones estéticos.

Artísticamente hablando, este grupo era considerablemente menos radical que su antecesor, es decir, para ellos no era necesaria la deformación de la realidad para evidenciar la esencia de un sentimiento, se concentraron en eliminar todo los elementos de superficialidad que caracterizan a una forma.

Para este grupo de artistas el objetivo primordial era lograr la transferencia de una emoción mediante la sensibilización del espectador a través del arte, lograr una sinergia entre los sentimientos que se comparten entre artista, su obra y el espectador.



Primera portada de la revista *Der Blaue Reiter*

Los artistas transformaron la negatividad mundial en horror y en melancolía, dejando tras de sí una estela de obras tanto plásticas como teatrales y cinematográficas que develaban la vida alemana después de la derrota.

2.3 CINE EXPRESIONISTA

Varios años después del desarrollo del expresionismo en las artes plásticas, la ciencia abrió paso a la implementación de un nuevo medio que se consolidó con fuerza durante y después de la Primera Guerra Mundial. La industria cinematográfica se desarrolló con rapidez debido a la utilización del mismo como medio de comunicación, afortunadamente la relativa estabilidad de la posguerra favoreció al encuentro entre cine y vanguardia, logrando que, el expresionismo destacara en la

industria cinematográfica mundial, permitiendo que Alemania presentara grandes avances de los cuales no fue capaz anteriormente.

Se cree que la estética adoptada por el cine expresionista se deriva del teatro de Max Reinhardt, conectado con la tradición alemana del teatro naturalista, aunque la evolución del montaje escénico crece paralelamente a las artes plásticas, sobre todo porque las técnicas de iluminación, maquillaje y excentricidad en los decorados, serán una constante en los filmes.

Fue durante la Primera Guerra Mundial que el gobierno alemán ordenó la participación de algunos operadores y técnicos cinematográficos en las acciones militares, esto con el propósito de documentar la participación de Alemania en la guerra con fines históricos y propagandísticos.

Al terminar la guerra los filmes patrióticos perdieron fuerza y credibilidad, sin embargo, su principal contribución consistió en preparar a los actores, directores y técnicos alemanes, para la nueva cinematografía.

Una de las razones por las que Alemania dio impulsó al cine alemán, fue la difusión de filmes anti germánicos en el extranjero, los cuales alarmaron al Alto Mando alemán debido a la fuerza de sugestión que adquiría la industria estadounidense. Hasta cierto punto las medidas adoptadas por las autoridades alemanas tuvieron como consecuencia el nacimiento del cine expresionista.

La participación de Estados Unidos en la guerra se tradujo en la popularización de películas norteamericanas en Europa, las cuales inculcaban el odio hacia Alemania; los dirigentes alemanes llegaron a la conclusión de que sólo una enorme organización podría contraatacar la pantalla.¹⁹

Consciente de su desventaja en popularidad y de su evidentemente precaria calidad filmica, el gobierno alemán trató de modificar la industria mediante su

¹⁹ Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, p. 14.

intervención directa en la producción filmica, por lo que en 1916 el gobierno en conjunto con promotores culturales y económicos funda la **Deulig** (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*) una compañía cinematográfica que a través de documentales trató de publicitar al país tanto nacional como internacionalmente.

Un año más tarde, se fundó la productora cinematográfica **Bufa** (*Bild-und Filmat*), con la finalidad de abastecer a las tropas de documentales y salas de proyección en las cuales se promovían las actividades militares.

La industria cinematográfica alemana había aprendido que el cine era un monopolio estadounidense, por lo que abastecer de filmes a Europa Central se convirtió en un deber nacional, por esta razón se creó en noviembre de 1917 la productora **UFA** (*Universum Film A.G.*).

La UFA tenía como finalidad hacer una campaña a favor de Alemania y contrarrestar los efectos dañinos de los filmes americanos, así como proyectar la cultura alemana y ofrecer un servicio a la educación nacional.

En su esfuerzo por estructurar al cine alemán como un arma de propaganda, el gobierno no previó la derrota y la fallida revolución de noviembre. Debido a esto se transfirió la propiedad de UFA a particulares, el Reich renunció a su participación y el Deutsche Bank comenzó a adquirir la mayoría de las acciones

A pesar de que la UFA fue creada por los dirigentes alemanes a instancias militares para manipular la opinión pública, siempre conservó una espontaneidad que no pudo moldearse del todo a los intereses del Alto Mando. UFA se fusiona con el cine expresionista con la excitación intelectual posterior a la Guerra, el cine nace con el espíritu de su tiempo.

Todos los alemanes estaban en una disposición que define la palabra *aufbruch*. En el fértil sentido en el que se usaba entonces, la palabra significa abandono del mundo derruido del ayer hacia mañana edificando sobre terreno de concepciones revolucionarias. Repentinamente todo el

público captó el significado de las artes vanguardistas y se vió reflejado en dramas visionarios que anunciaban a una humanidad suicida del evangelio de una nueva era de hermandad.²⁰

Empapados de las vanguardias, los jóvenes e intelectuales se concentraron en expresar por medio de las artes y el cine, las esperanzas y temores de la nueva era de la posguerra. Como resultado de esta explosión de interés intelectual el cine se convirtió en un medio rico en posibilidades expresivas de difusión para las masas.

“La efervescencia de la posguerra enriqueció la pantalla alemana con singular significado y lenguaje propio”.²¹ Las diversas manifestaciones expresionistas se amalgamaron y transformaron en el cine: la literatura se transforma en guiones, la pintura en escenarios y el teatro en actores. Todo unido por la música que da sentido y coherencia a las imágenes. Alemania buscaba exteriorizar la humillación de la Gran Guerra.

²⁰ *Ibidem*, p. 43.

²¹ Ida RODRÍGUEZ Prampolini, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*, p. 86.

CAPÍTULO III

El gabinete del Doctor Caligari

3.1 LA CREACIÓN DEL DOCTOR

Una noche de octubre de 1913, Hans Janowitz uno de los autores de la historia del doctor Caligari, paseaba en una feria de Hamburgo buscando a una atractiva joven que había llamado su atención; sin embargo, al deambular por los alrededores, se cruzó con un hombre se aspecto burgués que salía de unos arbustos y actuaba de manera sospechosa.

A la mañana siguiente se dió a conocer la noticia de un terrible crimen sexual, en el cual una mujer joven había sido asesinada cerca de la feria la noche anterior. Janowitz inmediatamente intuyó que la víctima era la chica a la que estaba buscando y su curiosidad lo llevó al entierro, en donde aterrorizado, reconoció al burgués que había visto salir de entre los arbustos.

Carl Meyer, el otro autor de *El Gabinete del Doctor Caligari*, nace en una provincia austriaca en el seno de una familia acomodada de comerciantes, siendo muy joven, el padre echó a la calle a Carl y a sus tres hermanos menores para luego suicidarse y dejarlo en la absoluta pobreza. Meyer se hizo cargo de sus hermanos vendiendo barómetros, posteriormente se dedicó a las artes y al teatro. Al comenzar la Primera Guerra Mundial, fue reclutado en Munich y sometido a numerosos exámenes psicológicos, desarrollándole una particular aversión a los psiquiatras militares.

Mientras tanto, Janowitz regresaba de la guerra en donde había participado como oficial de infantería y se instaló en Berlín donde conoció a Meyer. Ambos ex

soldados compartían su punto de vista pacifista y un odio exacerbado contra la autoridad, lo que los llevó a escribir una historia en torno al crimen que Janowitz había presenciado por accidente, y sobre la experiencia de Meyer en los consultorios psiquiátricos militares.

El elemento perfecto para la fusión de estas dos historias fue la experiencia que ambos autores tuvieron en la feria de Kanstrasse, en dónde bajo el título de “Hombre o máquina”, se presentaba un espectáculo en el que un muchacho joven demostraba una fuerza increíble al mismo tiempo que hacía premoniciones del futuro bajo un estado aparentemente hipnótico. “Este misterioso espectáculo fue la inspiración de los dos jóvenes para la creación del argumento original de *El Gabinete del Doctor Caligari*”.²²

Su narración comienza cuando una feria llega a una ciudad ficticia y un hombre de aspecto siniestro, acude a las oficinas de la ciudad a pedir el permiso para presentar su acto en donde un sonámbulo predice el futuro. Durante su petición es tratado rudamente por los funcionarios; al día siguiente, el burócrata es encontrado muerto, apuñalado de forma brutal.

La feria comienza sus funciones y dos amigos, Francis y Alan, acuden al espectáculo de Caligari, ahí se encuentra dormido un joven extremadamente delgado, vestido de negro y con aspecto atemorizante. El doctor le ordena a Cesare que despierte y prediga el futuro de los asistentes mediante preguntas que ellos le formularán.

Alan, quien está muy impresionado con el despertar del joven, le pregunta cuánto vivirá, a lo que el sonámbulo le responde <<hasta el amanecer>>, los amigos se van a casa con tan terrible presagio y se despiden. Al despertar, Francis es informado del asesinato de su amigo, quien muere apuñalado.

²² Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler*, p. 64.

Francis sospecha de Caligari por lo que pide al padre de su novia Jane, quien es médico, ayuda para examinar al sonámbulo y acorralar a Caligari; pero en el mismo instante en que están interrogando al sospechoso, un criminal es sorprendido intentando asesinar a una mujer, por lo que se le culpa de los anteriores crímenes.

El joven no queda satisfecho con la resolución de la policía y continúa espiando a Caligari a través de una ventana, observando a Cesare dormir. Sin embargo, en ese mismo instante el verdadero Cesare intenta asesinar a Jane, pero es sorprendido y la rapta comenzando una persecución por la ciudad, hasta que finalmente, al ser alcanzado, Cesare la deja en el suelo y huye.



Jane identifica al sonámbulo como su agresor, la policía irrumpe en la tienda de Caligari y descubren que el durmiente que Francis creía ver desde la ventana, era un muñeco. Aprovechando la confusión, Caligari huye y se refugia en un manicomio, Francis le sigue dentro sólo para descubrir con horror que Caligari es el director de la institución.

Por la noche, Francis acompañado de tres médicos revisa la oficina del director, en donde hallan evidencia suficiente para culparlo de los crímenes. En sus documentos encuentran la historia de un hipnotista italiano del siglo XVIII llamado Caligari, quien usaba a su sonámbulo Cesare para cometer crímenes atroces. El interés que este tema despertó en el director del manicomio lo condujo a la locura y a la necesidad de hacerse acreedor de estos poderes hipnóticos. Al llegar a la institución un sonámbulo, no pudo resistir la tentación de convertirse en Caligari.

El director regresa a su oficina sólo para encontrarse con los médicos y el joven quienes le muestran el cadáver del sonámbulo, quien murió de cansancio tras el secuestro de Jane. Este espectáculo ocasiona que la verdadera identidad del director se manifieste y es reducido con una camisa de fuerza y encerrado para siempre.

Erich Pommer, una autoridad dentro de la productora Decla-Bioscop, aceptó este revolucionario y subversivo guión, eligiendo al afamado director Fritz Lang para dirigir la historia. Sin embargo, Lang tuvo que cumplir con compromisos pendientes y la dirección quedó a cargo de Robert Wiene. Los autores quedaron satisfechos con la elección de Pommer ya que el director había vivido en carne propia la locura de su padre.

Robert Wiene había formado parte de la productora UFA por más de diez años, sin embargo no destacó por ninguna producción anterior a *El Gabinete del Doctor Caligari*, filme que lo consolidó como pionero en el género expresionista y partícipe en la creación de una joya del cine alemán

En perfecta armonía con la adaptación preliminar de Lang al guión, el nuevo director hizo un cambio esencial en la trama de la historia. La astucia cinematográfica de Wiene al inicio y cierre de la cinta, logra una alteración del nudo de la historia, presentando dos secuencias adicionales al filme.

Una al principio de la historia, en donde sentado en una banca Francis habla de modo un tanto desanimado con un hombre, cuando lentamente camina delante de

ambos una mujer con la mirada extraviada. Francis comienza a contarle al extraño la historia que tuvo con la mujer que acaba de pasar a su lado, la cual comienza con la llegada de una feria a su pequeño pueblo, se cierra la imagen y comienza la historia original antes narrada.



En otra secuencia, agregada al final del filme, Francis termina su narración y camina de vuelta al asilo donde está recluido, se mezcla con los demás enfermos entre los que vemos a Jane sentada con una corona de flores sobre una silla y a Cesare quien acaricia una margarita, totalmente ausente de su entorno. El director del manicomio aparece en el patio y Francis cree ver en él a la figura del monstruoso Doctor Caligari, el enfermo grita y se abalanza contra el dulce viejecito. Francis es reducido con una camisa de fuerza, el director lo examina y se quita los gruesos anteojos para anunciar a los presentes que Francis cree que es Caligari y ahora que conoce su mal, podrá curarlo.

“Los autores de la historia se enfurecieron ante tal cambio ya que su narración pretendía ser una crítica directa al poder de la autoridad que controlaba la vida de los ciudadanos durante la guerra.”²³

La versión de Wiene era ciertamente más consistente con su actitud que la historia original, porque al guardar el original en una caja, esa versión reflejaba fielmente el enclaustramiento general [...] conservaba y subrayaba su argumento revolucionario, como la fantasía de un loco. La frustración de Caligari aparecía como perteneciente a las experiencias psicológicas. De esta forma la película de Wiene sugiere que durante su replegamiento dentro de sí mismos, los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional en la autoridad.²⁴

3.2 EL ESPACIO DEFORMADO

Tanto en el filme como en el guión, la feria es un elemento de primordial importancia por los diversos significados simbólicos que representa. Significativamente mantiene durante sus escenas un movimiento fluido representado por el hombre que da vueltas a la manivela del organillo y el techo del carrusel que da vueltas a una velocidad vertiginosa, el círculo en movimiento se transforma en un símbolo de caos.

La falta de aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las aspiraciones de Caligari. Tanto como deseaban la libertad eran incapaces de imaginar su circunstancia. Parece un producto de idealismo ingenuo.

²³ Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, *Cine y Vanguardias*, p. 42.

²⁴ *Op.cit.*, p. 68.

Pero podía decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de posguerra.²⁵

La inusual producción de Caligari, le abrió las puertas a la cinematografía “artística” en Alemania, inaugurando una larga serie de películas hechas en estudios cerrados con la finalidad de que el director tuviera total control sobre el universo creado dentro del set. Weine y su equipo de artistas expresionistas (Herman Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, miembros del grupo Strum) logran una transformación de la materia convirtiendo el entorno en representaciones emocionales tangibles de los personajes, “las líneas se convierten en metáfora del psiquismo de los personajes que en ellos se ubican, siempre por supuesto desde la perspectiva del narrador del relato”.²⁶

En la escenografía se materializan los estados anímicos de suspenso y misterio de la rama argumental, por lo que la suntuosidad y siniestralidad de la historia, deriva en parte de los tortuosos escenarios, abundando en formas dentadas y agudas con fuertes influencias góticas.

Otro aspecto destacable de la construcción filmica, es el filtro o coloración de la cinta, mostrando un tono amarillento durante las escenas diurnas y un tono azulado para las escenas que son por la noche, de modo que podría parecer una coloración posterior de la cinta, pero que debido a los evidentes cortes de cámara se aprecia el uso intencional de colores para crear el efecto.

Ventanas, puertas, caminos y tejados, son geoméricamente irregulares formando líneas y formas torcidas e inclinadas que juegan con la percepción del espectador.

²⁵ *Ibidem*, p. 215 – 216.

²⁶ *Ibidem*, p.46.



Sombras pintadas en la escenografía, inundan el espacio zigzaguenado contra la perspectiva. La iluminación en contrapicada es un elemento recurrente en el filme y muestra la estrecha relación entre el cine y la pintura expresionista, de modo que las sombras proyectadas hacia arriba dan un clima de exageración y monstruosidad deformando la realidad, dando “forma de pesadilla a los espacios del filme”.²⁷

3.3 PERSONAJE: EL CONTROL DE CALIGARI

Mediante el personaje de Caligari, la autoridad alemana queda representada bajo la forma de un ser egoísta y mezquino. Su presentación en las primeras secuencias del filme, demuestran mediante sus gestos y movimientos que el monstruo está oculto bajo un disfraz, tal y como lo estaba el Alto Mando del gobierno alemán bajo su aparente papel de protector del pueblo.

²⁷ *Idem.*

En la segunda secuencia del filme, después de una panorámica de la ciudad, el iris se abre sobre la imagen para mostrar una feria estática y vacía hasta que se funde en negro. Unos segundos después, una figura regordeta y pequeña avanza convulsamente hacia adelante hasta quedar perfectamente centrada en el encuadre, el rostro de Caligari muestra sin reparo alguno una mirada sospechosa y malévola detrás de sus gruesos lentes, la imagen se funde en negro nuevamente. Un iris se abre en el ángulo superior derecho y se aprecia a un organillero dando vueltas a la manivela y a su mono encadenado, obligado a hacer gracias a los paseantes. La imagen se abre completamente y se descubre la feria llena de vida girando y con mucha gente moviéndose, entrando y saliendo del encuadre.

Con un ritmo más cadencioso y lento penetra Caligari entre la multitud por el borde derecho del encuadre, dirige su mirada fuera de campo y gira en dirección a la cámara, una vez situado en el centro del mismo encuadre, se detiene, observa desdeñosamente a un enano, avanza hacia el fondo y por segunda vez se detiene en el centro y desaparece nuevamente.²⁸



²⁸ Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, *Cine y Vanguardias*, p. 44.

Conforme avanza la historia, podemos observar que el sonámbulo al que controla Caligari es un simple instrumento, el verdadero mal, el monstruo, no se encuentra en el perpetrador de los crímenes, sino en la mente enferma de quien los planea y utiliza un control absoluto sobre otro para asesinar.

El sonámbulo Cesare proyecta fuerza física debido que realiza las terribles encomiendas de su amo, sin embargo, el rostro exageradamente demacrado, la delgadez de su figura, su andar pausado, la melancolía que imprime a sus movimientos y los ojos desmesuradamente abiertos, le dan una apariencia débil y febril propia de su condición de alienado.

Durante la escena donde Caligari despierta a Cesare dentro de la carpa de la feria, el contraste físico del desgastado y viejo doctor contra la figura esbelta y alta de Cesare, ejemplifican la perfecta ironía del control de un ser decadente sobre un hombre joven y aparentemente vigoroso.

Con base en la premisa anterior, la intención de los escritores Janowitz y Meyer queda perfectamente clara al espectador, quien es testigo del poder que ejerce Caligari en Cesare. Al igual que Caligari, las autoridades alemanas decidían las acciones del ejército y de la población, como si estos últimos fueran unas simples marionetas.

Este filme es considerado piedra angular en los inicios de una producción cinematográfica de corte artístico en Alemania, *El Gabinete del Doctor Caligari* aglutina a la perfección los elementos que caracterizan a la corriente expresionista concentrándose en mostrar por medio de la expresividad de los personajes, y los escenarios, los sentimientos, miedos y anhelos a los que estaba expuesta la sociedad alemana.

Como recurso esencial de los decorados, los rótulos y letreros ya característicos en otras películas, se introdujeron para darle seguimiento a la historia. Dichos rótulos también se encuentran empapados de figuras afiladas, agudas y fuera de lugar que

logran un perfecto complemento con la estridencia de los elementos visuales y el suspenso de la historia.

La importancia de los rótulos trasciende la mera información al interior del filme cuando la terrible frase “Debes convertirte en Caligari” se aparece de manera constante al doctor en el paisaje inundando la conciencia del personaje, dictando su futuro.

Poniendo de manifiesto la teatralidad que conservaban en su mayoría las primeras películas del primer cuarto de siglo, Weine utiliza planos muy largos con la finalidad de mostrar en su totalidad, la personalidad de los personajes. Sin embargo, los planos se acortan en tamaño o duración en los momentos de tensión.

El recurrente uso del primer plano funciona para transmitir sensaciones y sentimientos de los personajes, pero de manera novedosa para el época, al cambiar de plano no cierra el encuadre sino que recurre al *fade out* (fundido a negro) para conservar la atención del espectador en cierto objeto.



Siguiendo el anterior punto, el filme se caracteriza por el uso de máscaras que se abren y se cierran para limitar la visión del espectador a un elemento importante dentro de la toma, para después abrir la toma hasta una panorámica del escenario y los actores que lo ocupan.

La sombra en *off* es un recurso esencial para el personaje de Cesare cuya, la proyección de su silueta oscura, se convierte en un recurso para presentar escenas violentas y darle continuidad al suspenso. Es quizás a veces más impactante el desconocer con detalle la acción violenta de un personaje.

Las posiciones de cámara utilizadas en el filme son en su mayoría frontales para recaer en la expresividad de los actores, a veces con la intención de mostrar la inestabilidad emocional del personaje.

Hay escenas en las que se juega con la profundidad de la escena situando a los actores en diferentes planos dentro de la misma toma, como es el caso de la perspectiva que Weine muestra al espectador al situar la cámara entre los actores, tal como se puede apreciar en la secuencia donde Caligari hace su presentación en la feria.

Por otro lado, la excelente actuación del reparto es resaltada por el maquillaje, en el cual se remarcan de manera considerable los labios, los ojos y cualquier facción del rostro que pueda caracterizarlos. La intención es reforzar la expresión del actor para que mediante la exageración de sus movimientos, se exprese completamente el sentimiento.

Los personajes de Cesare y Caligari, son un sólo monstruo dividido; Caligari, poseedor de una insensibilidad criminal, es un hombre viejo sin fuerzas ni el menor atisbo de escrúpulos; y el sonámbulo, cuya voluntad es doblegada, quien está ausente de la realidad y privado de cualquier decisión, asesina sin lógica alguna, sometido a la voluntad del titiritero se convierte en una extensión física de la maldad.

La deformación óptica corresponde de igual manera con la interpretación de los actores, en particular de Werner Krauss (Caligari) y Conrad Viet (Cesare), basada en una gestualidad convulsa y entrecortada según algunas pautas de la dramaturgia expresionista. Así lo supo el primer historiador del expresionismo cinematográfico en 1926: “El Caligari de Krauss es precisamente la ilustración de la interpretación expresionista, en la medida en que se resiste a abandonar el marco de una interpretación eficaz: buscando en el fenómeno exterior las formas rectas y rígidas de la arquitectura, su expresión está vertebrada por la contención, la impenetrabilidad, por una movilidad sobria que, en el momento en que se pone en funcionamiento, extrae la máxima intensidad; su lenguaje corporal retoma y repite las caídas abruptas, las rupturas repentinas las curvas en evolución, de su alrededor.”²⁹



²⁹ *Ibidem*, p. 49.

Debido a la calidad, innovación y atemporalidad del filme, *El Gabinete del Doctor Caligari*, se sitúa entre los primeros puestos del séptimo arte. A través de esta producción Weine coloca la pauta para las siguientes películas expresionistas y para las generaciones de cineastas que seguirían la misma línea cinematográfica.

El film se caracteriza por un singular manejo de la narratividad y de las artes visuales, que pone de manifiesto la eterna duda sobre la verosimilitud de la razón. Participar de *El Gabinete del Doctor Caligari* es entrar en las profundidades de la psique humana, donde el monstruo y el científico se hacen uno.

CAPÍTULO IV

Nosferatu

4.1 COMIENZO DE LA SINFONIA DE HORROR

A fines del siglo XIX se abre camino, a través de la cortina de la ciencia y el raciocinio, un personaje que revolucionó la rutinaria vida de Inglaterra y que fungió como la más emblemática figura del cine de terror al paso de los años.

El sanguinario príncipe rumano Vlad Tepes, cuya brutalidad azotó los Cárpatos durante el siglo XV, se transfiguró en un monstruo sobrenatural bajo la pluma del irlandés Bram Stoker en su famosa novela Drácula, publicada en 1897.

Stoker desarrolla la historia a partir de las cartas y diarios de los personajes, logrando mediante este recurso otorgar una verosimilitud contundente. En estas cartas queda plasmada la experiencia de los héroes de la historia en su lucha contra Drácula, quien es un ser muerto en vida que necesita la sangre de los hombres para continuar existiendo, un vampiro.

Durante el auge del cine expresionista, el excéntrico director alemán Friederich Wilhelm Murnau se propuso llevar a la pantalla grande la novela de Bram Stoker, bajo los mismos principios de verosimilitud que caracterizaron a la obra literaria.

Nacido bajo el apellido Pumple, Friederich Murnau era conocido por su extraña y metódica personalidad. Durante la Primera Guerra Mundial participó como piloto aéreo para la Triple Entente y sufrió un severo accidente que lo alejó de la carrera

militar y lo dirigió hacia el cine, comenzando su carrera en 1920 y siempre ligando su sello artístico al expresionismo.

A pesar de tener pocas películas en su haber, Murnau se caracterizaba por su particular visión fílmica. “En sus películas, lo real estaba rodeado por un halo de sueños y presentimientos, y una persona concreta podía, repentinamente impresionar al público como una mera aparición”.³⁰

No obstante la negativa de la viuda de Stoker para ceder los derechos del filme a la productora Prana-film, Murnau continuó con el proyecto. La adaptación de la obra se dejó en manos del guionista Henrik Galeen, quien mantuvo la trama original, pero cambiando algunos aspectos. El título cambió de *Drácula* a *Nosferatu: una sinfonía de horror* y los personajes sólo cambiaron de nombre: Drácula en Graf Orlock, Jonathan Harker se convirtió en Waldemar Hutter, Mina Murray en Ellen Hutter y Renfield en Makler Knock.

Al no obtener los derechos de la novela de Stoker, Murnau utilizó el término *Nosferatu* para su monstruo, mismo que el autor de *Drácula* emplea en su novela como una supuesta traducción del rumano al inglés que significa no-muerto o muerto en vida.

Nosferatu fue presentada en 1922 en Berlín en una gran premier con orquestación en vivo a cargo de Hans Erdman. A pesar de que el título y los nombres de los personajes eran diferentes, la viuda de Stoker interpuso una demanda por plagio. El juicio falló a favor de Florence Stoker, pero para entonces el filme ya estaba en proceso de distribución, por lo que el tribunal ordenó que se destruyeran todas las copias de la cinta. “Como si se confirmara la leyenda de que el vampiro no puede ser completamente destruido, algunas copias se salvaron”.³¹

³⁰ Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler*, p. 79.

³¹ Vicente QUIRARTE, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2006, p. 162.

La sala de proyección se ilumina con la panorámica en contrapicada de la ciudad de Bremen, se presenta la feliz vida de recién casados de Ellen y Waldemar Hutter, quien trabaja en una agencia de bienes raíces. Sorpresivamente, su jefe Makler Knock, le envía a cerrar el trato de una venta a Transilvania, ya que un noble desea adquirir una propiedad en Bremen. Con mucho ánimo, Hutter parte a los bosques Carpáticos y se detiene en una posada rural donde comenta que irá a reunirse con el Conde Orlock, los lugareños le suplican que desista de su empresa pues es demasiado peligrosa.

Hutter no da importancia a las supersticiones de los campesinos e incluso se burla de un pequeño libro sobre vampiros que dejan junto a su cama. Al llegar frente al castillo, la puerta se abre y el asustado Hutter cruza las paredes, la siniestra figura de su anfitrión, el Conde Orlock, se aproxima hacia él de manera pausada e inquietante, acto seguido le invita a entrar.



Durante la cena, un extraño evento lo pone en guardia; mientras el conde lee unos documentos, Hutter se corta con un cuchillo y Orlock se aproxima observando con avidez la sangre que mana de la pequeña herida.

Al salir el sol, Hutter despierta solo en la estancia y el conde ha desaparecido, un poco asustado, se revisa con el pequeño espejo de viaje dos marcas como mordeduras que tiene en el cuello, pero les resta importancia.

Por la noche, el Conde Orlock está firmando los documentos de su nueva propiedad cuando al moverlos, cae en la mesa un pequeño relicario con el retrato de Ellen, la esposa de Hutter. El Conde Orlock deja de lado los papeles para levantar el relicario y lo mira largo rato de manera extraña, finalmente la devuelve a su dueño y entrega la documentación de la casa al vendedor.

Un poco perturbado por el comportamiento del conde, Hutter decide leer el libro de los vampiros que le han entregado los campesinos de la posada y confirma sus sospechas. Descubre que Orlock es en realidad Nosferatu, un vampiro que toma la sangre de los jóvenes y que su ataque es evidenciado por dos pequeñas marcas en el cuello. Alterado, Hutter inspecciona el castillo y encuentra en una habitación al conde yaciendo con los ojos abiertos dentro de un sarcófago, como un cadáver. Ahora está convencido de la verdadera naturaleza de su anfitrión y decide escapar, pero el conde vigila la puerta de su habitación.



Por la noche el monstruo se aproxima a su huésped para chuparle la sangre y en el mismo instante, Ellen, la mujer del empleado, despierta en Bremen en una especie de trance llamando a su esposo, tras lo cual, Nosferatu abandona a su víctima. Hutter huye al día siguiente mientras que el conde ya se encuentra en camino a Bremen a bordo del Demeter.

La nave llega a su destino y el conde sale a cubierta para dirigirse a su nueva guarida, mientras que la policía descubre que todos los tripulantes han desaparecido y que el capitán está muerto amarrado al timón. Uno de los oficiales encuentra la bitácora de viaje en la que se narra la enfermedad de la tripulación y se sospecha que la peste los ha atacado. La muerte llega a Bremen a bordo del barco y los ciudadanos caen uno tras otro, sin sospechar que la plaga no es responsable de la tragedia. La única que ha descubierto al verdadero culpable es Ellen, quien mantiene una extraña conexión telepática con Orlock, a partir de la visita de su marido al castillo.

A pesar de las advertencias de su esposo, Ellen decide leer el *Libro de Vampiros* y descubre la forma de vencer a Nosferatu: una mujer pura de corazón debe ofrecer libremente su sangre al vampiro y retenerlo a su lado hasta la salida del sol, con lo que finalmente morirá.



La noche siguiente, Ellen observa por la ventana al conde devolviéndole la mirada desde la propiedad de enfrente, la mujer decide acabar con la muerte que azota Bremen y le ofrece su sangre al monstruo. Nosferatu se dirige hacia su nueva víctima, la silueta del conde advierte su presencia en las escaleras y su larga y huesuda garra busca la cerradura, la sombra de las manos de Orlock suben amenazadora y lentamente por el camisón de Ellen, el vampiro cierra sus garras en torno al corazón de su víctima, el conde se alimenta de la sangre de la chica cuando el cantar de un gallo lo alerta sobre la llegada del día, trata de huir pero el sol lo alcanza y se esfuma en el aire.



4.2 EL MUNDO DE LAS SOMBRAS

Nosferatu es considerado el primer filme de terror y una obra maestra del cine expresionista debido a la excelente adaptación, la dirección de arte, las locaciones y el magistral reparto.

La atmósfera creada por Murnau, se caracteriza por conservar la mayor autenticidad posible con la finalidad de provocar en el espectador, miedo, temor e incertidumbre.

Para conseguir ese fuerte efecto, Murnau y su operador Fritz Arno Wagner, apelaron a todo tipo de recursos. Tiras de película negativa presentan los bosques carpáticos como un laberinto de blancos árboles fantasmales recortados contra un cielo negro; tomas logradas según la técnica one-turn-one-picture, transformaban el carruaje del empleado en un vehículo fantasma que, misteriosamente, se desplazaba a sacudidas. El episodio más impresionante era el que presentaba el barco espectral desliziéndose por aguas fosforescentes con su terrible carga. Es de notar que tanto el sentido cinematográfico como el técnico estaban al exclusivo servicio del horror.³²

Los paisajes y vistas naturales del pueblo y del castillo de *Nosferatu* fueron filmados en locación, lo que resultó sumamente novedoso para la práctica cinematográfica en Alemania al inicio del siglo XX. Otros directores como Lang, Lubitsch y Wiene, acostumbraban filmar dentro de enormes sets donde construían las casas y bosques de sus historias,

³² *Op. cit.*, p. 79.

[...] la verdadera razón no tenía que ver con el cierre de las fronteras a los alemanes por falta de simpatía o cortesía después de la derrota en la Primera Guerra Mundial. Ellos podrían haber encontrado construcciones góticas en la costa del Báltico o pueblos barrocos en la Alemania del sur; los preceptos expresionistas los alejaron de la realidad.³³

Las amplias tomas a la campiña o directamente al cielo tuvieron para Murnau una función precisa. La cámara mirando al cielo cuando el crepúsculo se cierne sobre los Cárpatos, es esencial para la representación del terror del hombre hacia la oscuridad y todo lo que en ella habita.

La angulosa composición del castillo de *Nosferatu* no denota el uso de iluminación artificial en el exterior, pero, por otro lado, el uso de sombras y juegos de luz en los interiores del rústico palacio son un recurso constante en el filme; la oscuridad mantiene el ambiente siniestro y sugerente que envuelve la violenta irrupción del vampiro en la cotidianeidad.

La melancolía que caracteriza a *Nosferatu* se debe a su existencia como una sombra de la humanidad, es todo aquello que está velado y oculto debido a su desagradable presencia. La clara referencia se presenta en el filme cuando la luz del día disipa las siniestras sombras de un mundo sobrenatural, Hutter despierta y el diálogo en el cartel posterior a la escena reza: “Con el amanecer, las sombras de la noche abandonan a Hutter”.

La metáfora de las sombras se encuentra visualmente sustentada por las siluetas y claroscuros utilizados en el filme para sugerir el peligro de la presencia del vampiro, particularmente en dos secuencias en las que el vampiro ataca a sus víctimas. La sombra del conde se acerca al aterrorizado Hutter hasta casi envolverlo en la

³³ Lotte EISNER, *La pantalla demoníaca*, p. 46.

obscuridad. Después, la amenazadora sombra del vampiro se cierne completamente sobre el cuerpo de Ellen desde la parte inferior de la toma, justo antes de alimentarse con su sangre.



Algunos autores sugieren que esta representación del monstruo como una mera sombra se debe a la decadencia física del personaje, un ser que guarda más poder en su interior del que su cuerpo aparenta. Pero contrario a esta afirmación, la secuencia de

Ellen demuestra el poder sobrenatural del vampiro, que tiene la capacidad de cruzar los límites entre lo corporeo y lo espectral, al apoderarse del corazón de la joven solamente con su sombra.

En la superficie, *Nosferatu* parece una fiel adaptación de Stoker en cuanto a la trama central, sin embargo, el filme rompe con algunos elementos primordiales de la novela, procurando alejarse de la modernidad que fascinó a Stoker y aterrizando la historia en una pequeña ciudad alemana que no tenía relación alguna con una urbe cosmopolita como Londres; aunque el monstruo proviene, al igual que en la novela, de la zona más agreste de la Europa Oriental, los Cárpatos.

Nosferatu es un personaje tiránico, sediento de sangre, que a diferencia del Drácula de Bram Stoker no esconde sus intenciones detrás de lujosas prendas o una agradable conversación. Orlock es una especie de ser bestializado, que no reniega de su monstruosa naturaleza. De esa manera un personaje originalmente inglés fue adaptado a las condiciones alemanas y fue transformado en su entorno y su composición para la asimilación por el colectivo germano.

Mediante la utilización de efectos visuales, Murnau y su equipo logran dar el empuje adecuado a la actuación de Max Schrek como *Nosferatu*. Según Vicente Quirarte, en su libro *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, el papel del vampiro queda a la perfección con Schrek de principio a fin, ya que la significación de su apellido en alemán se traduce como horror.

Murnau creó una atmósfera de horror mediante el movimiento de los actores hacia la cámara. La terrible forma del vampiro avanza con exasperante lentitud desde la profundidad de la toma, acercándose hasta volverse enorme. Murnau comprendió el increíble poder visual de la edición, y la virtuosidad con la que dirigió esta sucesión de tomas fue magistral (sic). En lugar de presentar al monstruo acercándose gradualmente en una sola toma, corta por unos segundos para filmar la

reacción de la víctima, regresa al monstruo y corta abruptamente para mostrar un primer plano de la terrible aparición; la visión de ese rostro, provoca contener el aliento esperando el peligro que se acerca.³⁴



4.3 LA MELANCOLÍA DEL VAMPIRO

Schrek y Murnau crean en conjunto un monstruo que, debido a sus condiciones físicas y emocionales, rompe con el estereotipo del vampiro que había surgido con fuerza a finales del siglo XIX, cuando la llegada del romanticismo arrastra consigo las leyendas del sanguinario Vald Tepes y de Elizabeth Bathory, dos figuras que son asociadas con la violencia y la sangre debido a sus múltiples crímenes, y de quienes se creía tenían poderes sobrenaturales.

³⁴ *Ibidem*, p. 103-104.

La figura del vampiro asociada a la sexualidad y a la elegancia se constituyó en la primer obra literaria de corte vampírico publicada en 1819, *El Vampiro* de John William Polidori, a la que siguieron una serie de novelas entre las que figura como la más famosa la historia de Bram Stoker, a partir de este punto, la ficción se apropió del personaje alejándolo cada vez más de sus orígenes.

Nosferatu pretende regresar a la esencia más pura del monstruo nacido de las leyendas de Europa Oriental, “es una aparición de las regiones donde se confunden los mitos con los cuentos de hadas”.³⁵ Representa mediante su horrible rostro, orejas puntiagudas y manos desproporcionalmente largas, la monstruosidad de su naturaleza. El vampiro no trata de ocultar su condición, su comportamiento está pautado por la bestialidad que lo caracteriza como un ser que alguna vez fue humano pero ya no recuerda como serlo.

En marcada diferencia con sus antecesores, *Nosferatu* se esconde como un animal perseguido, no denota opulencia ni riquezas en su austero castillo y su hábito monacal. Sus pausados y convulsos movimientos atestiguan la vejez y decadencia del cuerpo. Sin embargo, tiene un enorme poder y su presencia es una constante amenaza.

La terrible personalidad del conde Orlock, así como su monstruoso aspecto, evocan a un esqueleto apenas cubierto por piel, lo que propicia la asociación del vampiro con la muerte; su palidez, su desorbitada mirada, las largas mano semejantes a garras, las orejas terminadas en punta, proyectan un ser terrible cuyo verdadero horror, radica en la vinculación del monstruo con la peste, mediante las secuencias en el filme donde las ratas pululan en el sarcófago del conde mientras viaja en el barco y las cuales invaden la ciudad al bajar del barco al mismo tiempo que el vampiro. Mediante la conexión del vampiro con las ratas, Murnau relaciona a *Nosferatu* con la pestilencia y la destrucción de una sociedad que unos pocos años antes había sido asolada por la Gran Guerra.

³⁵ Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler*, p. 68.

El personaje de Nosferatu es un monstruo que de igual manera despierta en el espectador terror y compasión, ya que trae consigo la desgracia y en eso radica su enorme soledad y la piedad que despierta.

El monstruo -y el miedo a su alrededor- se transforma en una amenaza social al aterrorizar de forma oculta a una ciudad entera, es decir, no es mediante la presencia física del monstruo que se desata el terror, sino que se contextualiza el constante temor e incertidumbre de la desolación que trae consigo una plaga. La naturaleza parasitaria del vampiro, materializa dicha amenaza y la hace sensible al hombre, de tal forma que la población no tiene certeza del silente enemigo y no puede enfrentársele.



Una historia se convierte tras la lente de Murnau en el retrato del miedo constante que acecha y atormenta a una sociedad, el despertar de fuerzas antiguas antes dormidas que esperan despertar en cualquier momento.

De esa manera el monstruo de *Nosferatu* puede ser una proyección de la decadencia en la que estaba sumida Alemania al comenzar la República de Weimar. Las tradiciones y políticas anquilosadas seguían teniendo un poder intrínseco mientras que al mismo tiempo estaban en decadencia, "un burgués demonizado suponía el benéfico pilar tras cuya apariencia serena e intachable se oculta un mundo desenfrenado de pasiones incontrolables".³⁶

³⁶ Vicente SÀNCHEZ-BIOSCA, *Cine y Vanguardias*, p.78.

A MANERA DE CONCLUSIONES

A pesar de sus escasos diez años de existencia como movimiento, el expresionismo se consolidó como uno de los movimientos de vanguardia más importantes de siglo XX, cobrando una significación especial en Alemania debido a las condiciones tanto históricas como sociales que desarrolló el país durante y después de la Primera Guerra Mundial, librada entre los años de 1914 y 1918.

Como se expuso en el segundo capítulo de este trabajo, la derrotada sociedad alemana cayó en una depresión económica y social debido a la firma del Tratado de Versalles, documento elaborado por los países vencedores, y mediante el cual los alemanes debían –entre otras cosas– recortar su armamento e indemnizar monetariamente a los otros participantes en la guerra; pero lo más importante fue que Alemania debía asumir la completa culpabilidad por el estallido de la Gran Guerra.

El expresionismo tuvo como principio, romper con los cánones clásicos establecidos y recuperar la esencia primigenia de los sentimientos, para de este modo proyectar en las artes la inconformidad con la guerra y devolver a los sentimientos la importancia que el razonamiento le había arrebatado.

Debido a esto, los intelectuales y jóvenes alemanes adoptaron la vanguardia expresionista como un medio de escape a sus emociones. “Las visiones fatalistas sobre la nueva sociedad de masas propia de la modernidad, críticas al materialismo

dominante e incluso apocalípticas predicciones sobre el colapso de la civilización insuflaron el carácter subjetivo que definiría el Expresionismo”.³⁷

El ambiente social desarrollado en Alemania a partir de la Primera Guerra Mundial, propició el florecimiento del expresionismo que intentó enfrentar con la ideología europea del siglo XIX, la cual pretendía organizar a la sociedad de tal manera que pudiese ser estudiada, dividida y controlada; con la llegada de siglo XX el miedo fue el sentimiento encargado de respaldar la afirmación de que la mente racional no domina por completo al ser humano, los temores son incontrolables y por lo tanto son irracionales.

Lo sobrenatural fue utilizado como una forma de atacar a la sistematización de la sociedad a la que pretendía llegar el positivismo decimonónico para finalmente representar la ideología de una sociedad no perfeccionable, lo que significó el retorno de la figura del monstruo a Alemania como un instrumento para la exteriorización de la negatividad, el rechazo y el terror de la Gran Guerra.

Como hemos visto, la sociedad alemana desarrolló una obsesión referente a la dominación de la autoridad sobre el pueblo, proyectándola en la pantalla grande mediante la realización de algunos de los más importantes filmes expresionistas con esta temática, como *El estudiante de Praga (1913)*, *El gabinete del Doctor Caligari (1919)*, *el Golem (1920)* y la posterior cinta *Metrópolis (1927)*, en los cuales se mostraba por medio de las figuras artificiales y los dobles, el resentimiento de los alemanes por el dominio sobre sus “creaciones”.

Considerada como el primer filme de corte expresionista, *El gabinete del doctor Caligari* abre –según una teoría propuesta por Siegfried Kracauer– una sucesión de figuras tiránicas en el cine que constituyen una proyección del control absoluto de las autoridades en la vida del pueblo.

Los temas tratados en los filmes expresionistas se orientaron hacia una retrospectiva del alma humana, la incertidumbre sobre la identidad propia y el

³⁷http://www.encadenados.org/cms/n_61_-_el_mal_en_el_cine/la_maldad_en_el_expresionismo_aleman.html

subconsciente guió a los filmes hacia la creación de un reflejo de la psique alemana de la posguerra.

La historia de *El Gabinete del Doctor Caligari*, está sustentada en el relato de un demente y por tanto, como se afirma en el párrafo anterior, la alucinación y la modificación de la realidad son los elementos clave para la comprensión de la perspectiva de la sociedad alemana como una proyección retorcida –sin que esto quiera decir errónea– de la realidad. Las frágiles fronteras entre la normalidad y la cordura fueron lugares muy socorridos en los filmes expresionistas.

La duda sobre lo que realmente significa la normalidad era un estado psíquico asumido de forma colectiva por los alemanes que determinaron la percepción pública. La ambigüedad de la demencia en los personajes en el filme, refleja la incertidumbre y el sentimiento de inferioridad de la población alemana como resultado de su derrota durante la Gran Guerra y por la amenaza de una crisis económica.

El auge del psicoanálisis que surgió en los años la Primera Guerra Mundial, tomó su forma más perversa en el doctor Caligari quien proyectó la fobia de la ciudadanía alemana por el control. La demencia y las infinitas posibilidades de la hipnosis, crearon una serie de conflictos en torno al control mental que se exacerbaron debido a la paranoia colectiva después de la Gran Guerra en Alemania.

Caligari comete atroces actos de violencia a través de Cesare y –como mencionamos en el capítulo tercero– se presenta como un monstruo dividido en dos, la figura del doble se presenta claramente en la escisión del monstruo: el viejo que es la mente criminal; y la fuerza representada por un joven que no puede controlar sus acciones y por consiguiente se convierte en cómplice y perpetrador sin tener el menor atisbo de conciencia.

Tres años después, otra de las figuras tiránicas más representativas del cine alemán se presentó en Berlín, *Nosferatu: Una sinfonía de horror*, se consolida –según algunos autores– como el primer filme de vampiros en la historia y en la más característica representación del vampiro.

Nosferatu se separó por completo de la concepción del vampirismo que había surgido en Europa a finales del siglo XIX, la maldad se hizo presente en la figura del monstruo de Murnau de la forma más animal y brutal posible, sin disfraces ni hipocresías, *Nosferatu* llevó el terror a su más simple forma en la industria cinematográfica.

Con lo sobrenatural, lo siniestro y la tiranía como temas principales, el expresionismo proyectó la desesperanza por la destrucción que trajo consigo la guerra. El peligro se representó con la enfermedad que caracteriza al filme de *Nosferatu*, la peste y al vampiro se conjugan para develar la fragilidad de una sociedad; las ratas asociadas a la presencia del vampiro y el aspecto ratonil del Conde Orlock, ejemplifican el temor constante causado por la guerra que, al igual que *Nosferatu*, trae la muerte a su paso sin importar sexo, edad ni condición social.

Nosferatu es un ser cuya naturaleza es salvaje y brutal; se alimenta no sólo de sangre sino del miedo que infunde en los mortales y en consecuencia, su presencia hipnótica lo hace poderoso. La sombra del monstruo, tal y como Murnau la plasmó en la cinta, se convierte en su más aterradora visión, en un terror latente que amenaza a la humanidad, es por consiguiente un monstruo colectivizado, quien no sólo representa un peligro para el héroe de la historia, sino para la sociedad.

Mediante la transformación de un monstruo en una amenaza colectiva, *Nosferatu* se convirtió en la peor pesadilla de los habitantes de una ciudad, aun cuando el vampiro no es reconocido como el perpetrador de las muertes; de tal forma, las autoridades gubernamentales se transfiguraron a su vez en un monstruo cuyas acciones no sólo aterrorizaron al pueblo, sino que se adhirieron a él como un parásito y se alimentaron del temor propiciado por la guerra.

El poder mental y el vampirismo, eran metáforas para representar amenazas que el hombre no era capaz de enfrentar. Dos monstruos diferentes con significantes y personalidades dispares: el benévolo director del asilo es en verdad un monstruo sediento de poder y sangre que se escuda bajo un nombre falso, Caligari es la locura

personificada; el poder que embriaga a un hombre, lo transforma en un ser sin escrúpulos ni autocontrol capaz de ejercer violencia a través de un inocente.

Tanto *Nosferatu* como *Caligari*, tienen la capacidad de transformar y retorcer la perspectiva de la realidad mediante la atrocidad de sus acciones y la muerte como un elemento constante.

La impotencia del hombre ante lo sobrenatural se refleja en el monstruo siendo éste una representación más contundente del lado oscuro que todo hombre esconde dentro, por lo que otro tema importante en estos dos filmes y a lo largo del cine expresionista, es el *doppelgänger*, la dualidad o el doble. En el exterior *Caligari* es un respetado psiquiatra y *Nosferatu* es un burgués extranjero; en el interior, la perversidad y las verdaderas intenciones del monstruo se esconden en la oscuridad.

Todo lo que debería de permanecer oculto al salir a la superficie es considerado siniestro y éste término define a un verdadero monstruo. La monstruosidad no se define en niveles de fealdad o deformación, sino en lo que un ser es capaz de esconder dentro de sí mismo y que tarde o temprano saldrá a la luz.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

- Calleja, Seve, *Desdichados monstruos: La imagen deformante y grotesca de <<el otro>>*, Barcelona, Ediciones de la Torre, 2005, 155 p.
- Cortes, José Miguel G., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, 214 p.
- Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 220 p.
- Eisner, Lotte H, *La pantalla demoníaca: La influencia de Max Reinhard y el expresionismo*, Madrid, Editorial Cátedra, 1998, 278 p.
- Elger, Dietmar, *Expresionismo: Una revolución artística alemana*, Koln, Taschen, 1991, 255 p.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1966, 156 p.
- Freud, Sigmund, “Lo Siniestro” *Obras Completas vol. 13*, Madrid, Orbis, 1988, 148 p.
- Kitchen, Martin, *El periodo de entreguerras en Europa*, Madrid, Alianza, 1992, 406 p.
- Kracauer, Siegrfried, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995, 350 p.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, 364 p.
- Quirarte, Vicente, *Del monstruo como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2006, 257 p.
- Richard, Lionel, *Del expresionismo al nazismo: Arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar*, Barcelona, Gili, 1979, 279 p.
- Rodriguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2006, 218 p.

Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, 272 p.

Santiesteban Oliva, Héctor, *Tratado de Monstruos. Ontología teratológica*, Barcelona, Plaza y Valdés editores, 2003, 329 p.

Thomson, David, *Historia Mundial de 1914 a 1968*, México, Fondo de Cultura Económico, 1970, 269 p.

Weber, Andrew J., *The Doppelganger: Double visions in German literature*, Oxford, University Press, 1996, 379 p.

FILMOGRÁFICAS

El Gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari), director. Robert Wiene, prod., Erich Pommer, guionista, Carl Mayer y Jans Janowitz, actors, Werner Krauss (Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Feher (Francis), Decla Bioscop, 1920, 93 mins.

Nosferatu, una Sinfonía de Horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), director Murnau, prod., Albin Grau, guionista. Henrick Galeen, actors, Max Schreck (Orlok [Drácula]), Alexander Granach (Makler Knock), Gustav Von Wangenheim (Thomas Hutter), Greta Schröder (Ellen Hutter), Prana Film, 1922, 96 mins.

OTRAS FUENTES

“La maldad en el cine expresionista alemán”, Mayo 2009, Ramírez, Fernando, en *Revista encadenados*, No.61, ISSN - 1989 - 5321, http://www.encadenados.org/cms/n_61_-_el_mal_en_el_cine/la_maldad_en_el_expresionismo_aleman.html. Fecha de consulta: 12-07-09

“Monstruos y demás parientes”, Mayo 2009, Ramírez Fernando, en *Revista encadenados*, No.61, ISSN - 1989 - 5321, http://www.encadenados.org/cms/n_61_-_el_mal_en_el_cine/monstruos_y_demas_parientes.html, Fecha de consulta: 12-07-09