
LA AMBIGÜEDAD DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN Y SU INFLUENCIA ROMÁNTICA: VANGUARDIA Y CINE

—●—
Marcos Jiménez González

El expresionismo se porta como un enemigo respecto a la naturaleza. (...) La naturaleza no es algo objetivamente invariable ni supera en nada al hombre. Se presta a cualquier modo de representación; es la nada y solo se vuelve forma y figura gracias al hombre, que le insufla un sentido, animándola. La naturaleza es la materia original infinitamente dúctil y moldeable donde dormitan todas las posibilidades¹.

1. El expresionismo como movimiento de vanguardia influenciado por el romanticismo oscuro

Es difícil hablar del expresionismo como movimiento de vanguardia sin acudir a su fuerte influencia romántica. Como

¹ Friedrich Markus Hübner citado en RICHAU, Leonel, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Gullermo II a la República de Weimar*, editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1979, p. 53.

muchos otros movimientos de principios del siglo XX, nació con un espíritu rompedor e innovador, sin embargo, hay algo que diferencia al expresionismo del resto de movimientos de vanguardia. Corrientes como el cubismo, el dadaísmo o el futurismo, surgieron con ese mismo espíritu transformador, pero de una manera definida: se comprendían como movimientos unidos y fundamentados en sus manifiestos². El expresionismo fue fruto de una voluntad desmesurada por acabar con lo antiguo, pero no tenía ningún escrito que lo fundamentara, fue forjado por grupos artísticos, en los teatros y en los cabarets.

A principios de siglo, en 1905, se fundó *Die Brücke (El puente)*: el primer grupo de artistas expresionistas, compuesto por los pintores Erich Heckel, Emil Nolde y Otto Müller, entre otros. Inmersos todos ellos en el pensamiento vanguardista del nuevo siglo, su aspiración no era, simplemente, realizar obras pictóricas, sino cambiar el rumbo del arte. Desde el principio, el expresionismo comienza siendo un movimiento artístico y moral, teniendo mucho peso en él la ideología política y la ambición de transfigurar el mundo. La idea de crear al *Hombre Nuevo* surge como necesidad de volver a construir una realidad en la que el individuo sea el protagonista: una concepción del mundo que nazca de las ideas y de las creaciones de los artistas.³ Se pretendía, pues, superar la larga sombra que había dejado el nihilismo

2 Véase el Manifiesto dadaísta o el futurista de Marinetti, publicado en 1909: <https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html> (última consulta 25/07/2017)

3 El dadaísta Hugo Ball expone en su obra, *La huida del tiempo*, el peso que tenía la moral para los movimientos de vanguardia nacidos en Alemania: "Podía dar la impresión de que la filosofía había pasado a manos de los artistas; como si los nuevos impulsos partieran de ellos. Como si ellos fueran los profetas de este renacimiento. Cuando hablábamos de Kandinsky y de Picasso, no hablábamos de pintores, sino de sacerdotes; no hablábamos de artesanos, sino de creadores de nuevos mundos, de nuevos paraísos." (BALL, Hugo, *La huida del tiempo*, Barcelona, acantilado, 2005, p. 33.)

decimonónico a través del hombre y de su capacidad de creación. Fomentando este ambicioso proyecto, se comienzan a publicar las revistas *Der Sturm (La tormenta)* y *Die Aktion (La acción)*, en 1910 y 1911 respectivamente; diarios que representan este pensamiento del nuevo siglo, dando cabida a gran variedad de grupos artísticos. El deseo de construir un *Hombre Nuevo*, generador de un nuevo mundo, dio lugar a un abanico de ideas que no siempre coincidían. Poco a poco, las revistas fueron separándose ideológicamente, surgiendo publicaciones completamente distintas: una de ellas se centró solamente en temas artísticos, y la otra optó por publicaciones más politizadas. Por otro lado, en 1911, nació *Der Blau Reiter*, nuevo grupo de artistas expresionistas, del que formaron parte pintores como Vasili Kandinski, Franz Marc o Paul Klee. La contrariedad implícita en el movimiento expresionista se basa, en gran medida, en la existencia de diferencias ideológicas entre los artistas pertenecientes a los mismos grupos. De hecho, muchos de ellos llegaron a cambiar de grupo por conflictos ideológicos.

Sin embargo, había una idea con la que comulgaban todos los artistas pertenecientes a esta corriente: las ganas de cambiar el mundo a través del *Hombre Nuevo*. Esta idea es herencia de la concepción romántica del individuo: un ente creador que transforma el mundo desde su interior. No es casualidad que el expresionismo, en Alemania, surgiera como respuesta al impresionismo —la corriente coetánea que se inspiró en la naturaleza y la tuvo como principal tema artístico—. Los expresionistas, influenciados por el subjetivismo romántico, no buscan representar la naturaleza, no buscan plasmar la realidad; intentan crearla a través de su interior, de su experiencia personal. Por eso, los expresionistas no concebían el arte como una faceta de la vida,

sino a esta como el núcleo del arte. En este sentido, el sujeto, su interior, es lo más importante de la vida y, en consecuencia, lo más importante de la actividad artística. El sentimiento tiene especial importancia en el movimiento expresionista. No se le puede concebir, entonces, como una simple forma de arte, sino como una forma de vivir, como el estado de ánimo al que se refirió Yvan Goll al intentar definirlo: (...) el movimiento expresionista no fue una forma artística sino una disposición de ánimo (...).⁴ El expresionismo, así, es hijo del pensamiento decimonónico en el sentido de esa continua exaltación del hombre y, particularmente, de la manifestación del interior del sujeto, del sentimiento y de la imaginación. Ante la pérdida de los valores, los expresionistas se agarran al arte para justificar su existencia; al igual que habían hecho autores como Nietzsche, en su primera etapa, un siglo antes. Se aferran a la concepción y creación del mundo a partir de su interior, de su experiencia. En una época en la que no queda nada, el *Hombre Nuevo*, artista, creador y transformador, es quien otorga sentido a la vida.

De este modo, los artistas expresionistas recrearán modelos y motivos románticos influenciados por el arte y el pensamiento del siglo XIX. Sus trabajos y su ideología serán contrarios a los trabajos y la ideología de los impresionistas, que habían optado por la representación fiel de la naturaleza. Hermann Bahr, artista impresionista que vivió el surgimiento del expresionismo, establece, en su obra *Expressionismus* (1916), una excelente comparación entre ambos movimientos. Considera al impresionismo como “la culminación de todo arte clásico”⁵, y comprende que

4 Yvan Goll citado en DEITE. Dube, Wolf, *Los expresionistas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, p. 207.

5 BAHR, Hermann, *Expressionismo*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1998, p. 44.

exista una respuesta por parte de las nuevas generaciones expresionistas: “¿Por qué los jóvenes se adhieren al expresionismo? El tiempo está cambiando, y el hombre también con él: ha estado mucho tiempo volcado hacia fuera; ahora se vuelve otra vez hacia dentro.”⁶ Y es precisamente desde ese interior desde el que se crea el arte y se construye la realidad. Bahr, identificando el impresionismo con el arte clásico, da la razón a sus coetáneos, que eran más críticos con el nuevo movimiento. Sus contemporáneos impresionistas consideraban a los expresionistas unos “charlatanes y jóvenes alocados”⁷. La diferencia entre estos últimos y Bahr es que él entiende la existencia de un cambio en la sociedad, que ha provocado la evolución del arte hacia el expresionismo. Su postura es que el hombre impresionista ha mirado hacia afuera, se ha fijado en la naturaleza y la ha representado, lo que hace que la corriente nueva opte por lo contrario: por el interior, por la fantasía y por el sujeto. De este modo, el expresionista no será clásico, sino romántico; no representará la realidad, la construirá, no se conformará con un estilo artístico sino que creará una nueva forma de pensamiento. Así, en este nuevo arte, serán comunes los individuos solitarios, atormentados y con una imaginación desbordada.

El expresionismo arrastra esa estética oscura presente en los relatos de Edgar Allan Poe o de E.T.A Hoffman, dando lugar a pinturas, obras literarias y películas inspiradas o, incluso, basadas en sus relatos⁸. Así, la mayor influencia del romanticismo en el expresionismo es la importancia de lo individual, la existencia

6 BAHR, Hermann, op. cit., p. 48.

7 BAHR, Hermann, op. cit., p. 44.

8 En la película *Unheimliche Geschichten (Historias extrañas)*, de 1919, el diablo, la muerte y una prostituta leen relatos de estos autores, relatando, entre otras historias, *El gato negro*, de Poe o *El club de los suicidas*, de Robert Louis Stevenson.

híbrida del sujeto, la experiencia y, sobre todo, el sufrimiento, la pérdida. Ahora se entiende la distinción entre lo clásico y lo romántico que hacia Goethe, denominando clásico a lo sano y romántico a lo enfermo⁹. Si se compara con la identificación hecha por Bahr, el impresionismo, la representación y plasmación de la naturaleza, sería lo sano, en cuanto a estabilidad y equilibrio, y el expresionismo, lo enfermo. El expresionista busca en su interior para hacer la obra de arte; se alimenta de sueños, anhelos y frustraciones para llevarla a cabo. En la construcción de otra realidad no hay sitio para el sosiego; sí lo hay para el tormento.

Ya en las obras de los pintores expresionistas se puede contemplar la influencia del pensamiento del siglo anterior y la muestra de imaginarios estéticos característicos del romanticismo. Edward Munch es uno de los primeros pintores considerados expresionistas. En sus obras ya se observa la representación de los motivos románticos. El artista, de origen noruego, supuso una gran referencia, años después, en el expresionismo alemán. Su obra más conocida es *El grito* (1893), con la que mostró la tragedia en la que se vio inmiscuido el hombre tras la pérdida de los valores: la angustia que le produce no encontrar sentido a la existencia. Un año después, su *Madonna* (1894-1895) reflejó la vuelta al imaginario estético de la mujer fatal, recurso muy utilizado en el romanticismo, y representado, años después, en la pintura y en el cine¹⁰. Otro ejemplo de lo importante que fue el pensamiento decimonónico en las pinturas de Munch y

9 “Se me ha ocurrido una nueva denominación —dijo Goethe— que no expresa mal la relación entre ambas cosas. A lo clásico lo llamo lo sano, y a lo romántico, lo enfermo.” (ECKERMANN, Johann, Peter, *Conversaciones con Goethe*, IbnKhalidun, edición digital, 2015, p. 72)

10 El pintor austriaco Gustav Klimt también representó la figura de la mujer fatal en *Judith I* (1901) y *Judith II* (1909).

en el arte expresionista es su *Retrato de Nietzsche* (1906), filósofo admirado por el pintor y al que dedicó este trabajo. Los expresionistas alemanes, influenciados por Munch, reflejaron en sus obras la tragedia individual. A través de trabajos dotados de una estética oscura, pintores como Eric Heckel, Max Beckman o Georg Grosz, representaron realidades tétricas, en las que el individuo era el centro de la obra y su pobreza y decadencia el tema principal¹¹. Otra pintura importante, en este sentido, es la *Auto-contemplación* (1901), de Alfred Kubin, en la que un individuo decapitado observa de frente su propia cabeza. El sujeto se contempla a sí mismo en esta obra: una parte contempla a la otra. Kubin, precisamente, abarca varias artes en este tiempo, llegando a escribir, también, novelas. Además de en la pintura, el artista de origen austriaco, fue uno de los máximos representantes del expresionismo en la literatura, siendo su obra *La otra parte* (1908) una excelente guía para entender la cosmovisión expresionista y su influencia romántica. En el escrito se encuentran imaginarios propios del siglo anterior. El protagonista viaja al *Reino de los sueños*, un lugar donde solo se experimentan estados de ánimo, en los que la angustia y la soledad son fieles compañeras y donde se lleva una existencia híbrida: un mundo en el que se antepone el sentimiento a la razón, y en el que los individuos vagan sumergidos en el nihilismo propio del decadentismo romántico; gobernados por esas dos almas a las que Goethe hacía referencia en su *Fausto*.

Se trata, entonces, de una vuelta al interior del hombre, a descubrir sus fortalezas y sus debilidades. En esta línea, otro escritor expresionista importante es Franz Kafka. Con relatos como

11 Algunas de estas obras son: *Dos hombres a una mesa* (1912), de Eric Heckel o *La familia* (1920), de Beckman. En ellas prima la representación de sujetos solitarios.

La metamorfosis (1915), reflejó las dos caras del ser humano, mostrando sus monstruos y rescatando el motivo romántico del *Doppelgänger*, la figura del doble, que había sido uno de los imaginarios románticos oscuros por excelencia. Robert Louis Stevenson, con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), o Dostoievski con *El doble* (1846), entre otros, son los máximos representantes de este motivo, que se recuperó a principios del siglo XX tanto en la literatura como en el cine. Fueron los expresionistas los que se encargaron de dicha recuperación, dando vida, en sus trabajos, a individuos solitarios, atormentados, con una imaginación desbordada... Sujetos trágicos, con doble personalidad y dos caras bien definidas: la clara y la oscura. Así, escritores decimonónicos como Goethe o Dostoievski serán muy influyentes en el movimiento expresionista. Personajes similares al abrumado Raskólnikov de *Crimen y Castigo* (1866) o al eternamente sufriente Werther, serán algunos de los protagonistas de las novelas, de las pinturas y de los filmes expresionistas.

La situación del expresionismo como movimiento de vanguardia cambió radicalmente después de la Primera Guerra Mundial. La diferencia de opiniones entre los distintos miembros y grupos, latente antes de 1918, hace que después de la Gran Guerra muchos expresionistas cambien o abandonen su proyecto: El *Hombre Nuevo* no se llevó a cabo. El movimiento se vio lastrado por la pésima situación política de la Alemania de postguerra y, cada grupo, cada miembro, tomó un rumbo diferente¹². Sin embargo, tuvo tanta repercusión en la sociedad que, después de la guerra, la estética expresionista siguió viva en el arte. Ya no se pretendía crear aquel *Hombre Nuevo*, pero

12 Lionel Richard, en su obra *Del expresionismo al nazismo: Arte y cultura desde Guillermo II a la República de Weimar*, analiza esta separación con profundidad.

sí mostrar la interioridad del sujeto, la oscuridad sentimental del individuo. Después de la guerra, el expresionismo no era un movimiento moral ni una filosofía de vida, sino una potente forma de expresión artística, que no perdura como movimiento de resistencia, pero sigue vivo en el ambiente intelectual de la época. Debido a los conflictos intelectuales, se dejaron de publicar las revistas *Der Sturm* y *Die Aktion*, por lo que el único sustento teórico que poseía el movimiento se extinguió¹³.

El expresionismo se comprende, entonces, como un movimiento ambiguo, que comenzó como vanguardia rompedora y transformadora, sin llegar a completarse. Es herencia del pensamiento del siglo XIX, del romanticismo oscuro, en su mayoría, que no solo tuvo lugar en Alemania, sino que fue una cosmovisión europea en general. En el expresionismo no influyen únicamente pensadores y escritores germánicos de la talla de Nietzsche, Goethe o E.T.A Hoffmann, sino que son importantes, también, figuras irlandesas, como Oscar Wilde, francesas, como Charles Baudelaire o Víctor Hugo, y rusas, como Dostoievski. Autores, todos ellos, que tuvieron en cuenta el protagonismo del individuo, la realidad interior, tétrica y oscura, que construye la exterior.

2. Expresionismo y cine

El impresionista presenta el “más” del objeto y sustrae el “más” del sujeto; el expresionista, por su parte, solo conoce el “más” del sujeto y sustrae el del objeto.

13 BAHR, Hermann, op. cit., pp. 107-108

Las contradicciones que el movimiento implica se observan, también, cuando se reflexiona sobre la definición del cine expresionista. El expresionismo se abre camino en el cine de la mano de *Das Kabinett des Dr. Caigari* (*El gabinete del Dr. Caligari*) (1920), de Robert Wiene; aunque la película cosechó un éxito rotundo, el debate en torno al expresionismo y su naturaleza ambigua creció exponencialmente.

Si ya era complicado definir la corriente a principios de siglo, después de la guerra lo será aún más, pues se hacen filmes con esa estética oscura y extremadamente subjetiva, pero sigue sin haber un acuerdo a la hora de descifrar la esencia del movimiento. El ensayista Rudolf Kurtz fue el primero en hacer una analítica del expresionismo, incluyendo el cine. En su obra *Expressionismus und Film*, publicada en 1926, analiza lo que significa el movimiento en las diferentes artes, comprendiéndolo como un arte ambiguo y difícil de definir. Para él no se trata de una corriente artística, sino de una crisis en el arte. Existe un desequilibrio entre forma y contenido, entre sujeto y objeto. No se representa el objeto, se crea. Esto hace que haya una disparidad entre lo externo y lo interno en el individuo. En este sentido, Kurtz, coincide con el análisis de Hermann Barh. Para este último, el arte óptimo sería aquel que representara tanto el exterior como el interior del sujeto. Ni el impresionismo ni el expresionismo pueden hacerlo, porque son expresiones de ambos extremos respectivamente. Uno muestra la naturaleza sin contar con el sujeto y, el otro, elimina a aquella para crear la realidad desde el interior del individuo. La crisis en el arte de la que habla Kurtz es, precisamente, la ausencia de la solución a este problema.

Se puede considerar “periodo temprano” al cine expresionista realizado entre 1920 y 1924. Durante estos años surgen

filmes, con influencia oscura, inspirados en *El gabinete del Dr. Caligari*, destacando por la presencia de unos decorados tétricos y siniestros, en los que se reflejará el tormento individual de los personajes. El decorado en estas cintas desempeñará el papel protagonista, dando lugar a esa muestra del sufrimiento interior a través del espacio, del escenario. Así, los sentimientos oscuros de los protagonistas se observarán en muros extravagantes, edificios picudos, chimeneas sinuosas, ángulos inquietantes o fondos tétricos. La calificación de estos filmes como películas expresionistas viene dada, entonces, porque en ellos se manifiesta la máxima expresionista de construcción del mundo exterior mediante la realidad interior. En *El gabinete del Dr. Caligari* se pueden observar escenarios tétricos, que son un reflejo de la psicología de los personajes [Ilustraciones 1 y 2].



ILUSTRACIÓN 1: FOTOGRAMA DE
EL GABINETE DEL DR. CALIGARI,
DE ROBERT WIENE

Ilustración 2: Fotograma de
El gabinete del Dr. Caligari,
de Robert Wiene



Los teóricos que han reflexionado sobre este cine coinciden en que el decorado extravagante es la esencia de cada film, siendo este, precisamente, el que refleja la turbiedad interna de los protagonistas. Rudolf Kurtz fue el primero en destacar la importancia del decorado en el cine, definiendo al fenómeno de representar el interior oscuro del sujeto en el espacio como metafísica del decorado: “He organizes rather than explaining. How “objects” behave is determined by his metaphysical intent rather than psychology. He constructs his own world rather than empathizing with one that already exists.”¹⁴ Asimismo, Lotte H. Eisner, en la línea de Kurtz, se refirió a una dinámica de los objetos¹⁵; incluso Siegfried Kracauer admitió la importante carga psicológica del decorado en estas películas¹⁶. Todos ponían de manifiesto el papel fundamental del espacio en este tipo cine: la exteriorización del interior del sujeto reflejada en el decorado. Si se concibe a estas cintas como las “propiamente expresionistas”¹⁷

14 KURTZ, Rudolf, *Expressionismus and Film*, Indiana, Indiana University Press, 2016, p. 21.

15 La teórica, en su escrito de 1952, sostuvo que la oscuridad y el sentimiento de lo siniestro, basado en la existencia y la manifestación del lado oscuro de los sujetos, era propiamente alemán. Esto hizo que llegara a argumentar que, según ella, el cine expresionista podía haber existido únicamente en Alemania y a hablar de esa dinámica de los objetos en estos términos: “...los alemanes tenían un don extraño para dar vida a los objetos.” (EISNER, Lotte, H, *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 28.)

16 “Los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales.” (KRAKAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 70.)

17 Los teóricos que reflexionan sobre la esencia del expresionismo cinematográfico coinciden en que el escenario, junto con una iluminación basada en el claroscuro, es su característica principal. La propia Eisner considera que no hay más que dos o tres películas puramente expresionistas, sosteniendo, al igual que Kurtz, que el expresionismo se encuentra únicamente en el decorado: “El expresionismo existe en la estructura de un film, en el decorado.” (EISNER, Lotte H., “Contribución a una definición del cine expresionista”, en Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimiento. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 106-111.)

es porque logran reflejar la oscuridad interior de los individuos en el exterior, es decir, consiguen construir la realidad exterior-objetiva a partir de la interior-subjetiva: esencia del movimiento expresionista¹⁸.

Tras el estreno de *El gabinete del Dr. Caligari*, varios directores se sumaron a este estilo y comenzó a realizarse lo que se ha denominado “cine caligarista”. Se inicia así, a partir de 1920, un estilo cinematográfico en el que la esencia es el decorado. Películas de la talla de *Von morgens bis mitternacht (Del alba a medianoche)*, de Karl Heinz Martin; *Genuie*, del propio Wiene; *Algol*, de Hans Werckmeister; *Der Golem*, de Carl Boese y Paul Wegener, todas hechas en 1920; o, más tarde, *Torgus* (1921), de Hanns Kobe; *Das Haus des Dr. Gaudeamus* (1921), de Friedrich Feher¹⁹; *Raskolnikow* (1923), de Wiene y *Das Wachsfigurenkabinett (El hombre de las figuras de cera)* (1924), esta última de Paul Leni, serán representantes de la herencia de Caligari y del “cine caligarista”. Y, aunque *El gabinete del Dr. Caligari* fue recibida exitosamente, las películas “caligaristas”, inspiradas en ella, no tuvieron buena recepción [Ilustraciones 3 y 4]. Tanto Rudolf Kurz²⁰ como Lotte H. Eisner²¹ afirman en sus escritos que *Genuine* (1920), también de Robert Wiene, fue un

18 Aunque el cine expresionista fue uno de los más importantes en la Alemania de la República de Weimar, hay que señalar que se realizaron otras películas que no pertenecían a esta corriente. La más conocida, que ha servido como ejemplo para hablar de la oposición al cine expresionista, es el *Kammerspielfilm (teatro filmado)*. Se trata de películas que no poseían la estética tétrica basada en el decorado, tendiendo a ambientaciones naturalistas y representación escenas cotidianas. Algunos ejemplos son *Scherben (El raíl)* (1921), de Lupu Pick o *Der Schatz (El tesoro)* (1923), de Georg Wilhelm Pabst.

19 De este film, basado en la novela de Thea von Harbou *Das Haus ohne Tür und Fenster* (1920), no se conservan copias.

20 KURTZ, Rudolf, op. cit., p. 75.

21 EISNER, Lotte H., *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 32.

fracaso. El autor considera que la única película “caligarista” que tuvo éxito fue *El gabinete del Dr. Caligari*; las demás no llegaron a cautivar al público.



Ilustración 3: Fotograma de *Genuine* (1920), de Robert Wiene.



Ilustración 4: Fotograma de *Raskolnikow* (1923), de Robert Wiene.

Así, el decorado en estos filmes desempeñará el papel protagonista, dando lugar a la muestra del sufrimiento interior a través de lo exterior. Este fenómeno variará ligeramente en *Del alba a medianoche*, película en la que los objetos, deformados, representarán ideas, pero reflejando un acercamiento al claroscuro y al protagonismo del individuo que no era común en los filmes “caligaristas”. En dicha cinta ya se observan símbolos expresados en los actores que no aparecían en los trabajos mencionados hasta ahora. La transformación del rostro de una mujer en una calavera, por ejemplo, simboliza la culpabilidad que siente el protagonista al llevar a cabo un robo. La personificación de este sentimiento hace que se pueda relacionar la película con otras de la década, no precisamente caligaristas, como *Die Straße (La calle)* (1923), de Karl Grune, por ejemplo, en la que la culpabilidad también tiene un papel relevante.

En definitiva, lo que transmiten estas cintas, a través de los objetos, es angustia, locura, sentimiento de pérdida y de culpabilidad; sensaciones tétricas que permiten representar lo siniestro del ser humano. Los sentimientos que difunden mediante el decorado se mostrarán, años después, a través de la iluminación, del claroscuro o de la interpretación. El “cine caligarista” perduró hasta 1924, año en el que se filmó *El hombre de las figuras de cera*, la última de las películas inspiradas en los decorados del film de Robert Wiene. Aunque *El gabinete del Dr. Caligari* influyó, sobre todo, en cuanto a dirección artística, la representación de la angustia, la locura y la pérdida, reflejadas en una película, se siguieron mostrando en el cine de la época. La sombra del romanticismo oscuro no se vio reflejada únicamente en el cine de Robert Wiene y en el de los demás realizadores “caligaristas”, sino que se manifiesta, también, en directores como F.W. Murnau, Paul Leni o Fritz Lang; cineastas con estilos diferentes que, tradicionalmente, se les ha incluido dentro del expresionismo cinematográfico, fomentando y perpetuando la ambigüedad intrínseca de esta corriente artística.

Para finalizar, cabe preguntarse en qué medida el cine expresionista y el expresionismo como movimiento de vanguardia están influidos por el pensamiento y las corrientes artísticas del siglo anterior. Se trata de un tema interesante, cuya problemática ha ocupado y sigue ocupando páginas y libros enteros. Los pintores y literatos expresionistas están influidos por el espíritu nihilista (activo), característico del siglo XIX, y por las obras y novelas propias del romanticismo oscuro. Por su parte, los cineastas expresionistas heredan el subjetivismo de aquellos mediante la construcción del mundo exterior a partir de los tormentos y pesadillas individuales, presentes, también, en el

romanticismo negro decimonónico. Conviene, entonces, acabar con una cuestión que Lotte H. Eisner lanzó en su escrito *La pantalla demoniaca*, y que conduce a una reflexión acerca de lo que se ha tratado en estas páginas:

¿Resulta presuntuoso declarar que el cine alemán tan solo es una prolongación del romanticismo y que la técnica moderna lo único que hace es prestar formas visibles a las imaginaciones románticas?²²

22 EISNER, Lotte H., op.cit., p. 85.

Bibliografía

- BAHN, Hermann, *Expresionismo*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1998
- BALL, Hugo, *La huida del tiempo*, Barcelona, acantilado, 2005
- DEITE. Dube, Wolf, *Los expresionistas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997
- DELLUZE, Gilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983
- ECKERMANN, Johann, Peter, *Conversaciones con Goethe*, IbnKhaldun, edición digital, 2015
- EISNER, Lotte, H, *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1988
- EISNER, Lotte H., “Contribución a una definición del cine expresionista”, en Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimiento. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 106-111.
- KRAKAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2008

- KURTZ, Rudolf, *Expressionismus and Film*, Indiana, Indiana University Press, 2016
- RICHAU, Leonel, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Gullermo II a la República de Weimar*, editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1979
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas; conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004