

## Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine<sup>1</sup>

Por Thomas Elsaesser \*

Traducido por María Guadalupe Russo \*\*

### Expresionismo alemán – ¿La pesadilla favorita de todos?

El cine alemán del período de Weimar, generalmente considerado como uno de las “edades doradas” del cine mundial, permanece en el centro de atención hasta el surgimiento del cine de montaje soviético a mediados y finales de la década de 1920, en cuyo momento compite, bajo el título de *Neue Sachlichkeit*, con el realismo descarnado de von Erich von Stroheim, Ralph Ince, Joseph von Sternberg y King Vidor. Las películas alemanas de la primera mitad de la década, de las cuales la más conocida sigue siendo *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene, son etiquetadas con frecuencia como “expresionismo alemán”, tomando prestado el nombre de un movimiento de vanguardia en literatura, drama, pintura y escultura, asociado con grupos de artistas tales como *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), *Der Sturm* (La tormenta) y *Die Brücke* (El puente), que alcanzó su pico máximo alrededor de 1912, y cuyas energías creativas fueron agotadas en gran medida hacia el final de la Segunda Guerra Mundial.

Las razones para etiquetar como expresionistas a algunas de las películas más exitosas internacionalmente del período de Weimar fueron complejas y son aún disputadas.<sup>2</sup> Lo que sin lugar a dudas jugó un rol fueron los esfuerzos para asociar la procedencia “alemana” con algo más elevado y artístico que el militarismo prusiano y los horrores de una guerra brutal de memoria reciente.

---

<sup>1</sup> Traducción de “Expressionist Cinema – Style and Design in Film History” en Olaf Brill y Gary D. Rhodes (eds). *Expressionism in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, pp. 15-40.

<sup>2</sup> Entre la abundante literatura sobre expresionismo alemán como movimiento artístico y estilo cinematográfico, ver Murphy (1999) y Dietrich Scheunemann (2003).

Tales esfuerzos pueden incluso haberse originado en Francia, el archienemigo de Alemania en aquellos días, donde *Dr. Caligari* fue recibido con entusiasmo entre los intelectuales parisinos y elogiado aún más calurosamente que en Berlín, por ejemplo (Thompson, 1990: 121-169). Allí, el público tuvo la opción de elegir entre una amplia gama de géneros autóctonos, tales como el melodrama social y las películas de detectives, comedias y “vehículos para las estrellas” (Asta Nielsen y Harry Piel, Henry Porten y Harry Liedke). Ninguno de éstos podría ser considerado “expresionista”, y fuera de las obras de Asta Nielsen, la mayoría de esas películas obtuvo poca repercusión internacional. Por lo tanto, la etiqueta “expresionista” se usa para referirse a una pequeña muestra de películas consideradas representativas del período del cine alemán, favoreciendo a un puñado de producciones excepcionales a expensas de lo que fue el pilar de una industria cinematográfica en rápida expansión y consolidación, centrada en el estudio UFA y sus redes de teatros.<sup>3</sup> Por otro lado, el cine expresionista connotó un producto de nicho para la exportación, pionero de lo que más tarde se llamaría “cine arte” o “cine de autor”, de modo tal que las películas tienden a identificarse con las personalidades enigmáticas o rimbombantes de sus directores o con los otros individuos creativos que componen los equipos. Los más conocidos son Fritz Lang, G. W. Pabst, F. W. Murnau, Paul Wegener, sus guionistas Carl Mayer y Thea von Harbou, sus camarógrafos Guido Seeber, Karl Freund, Eugen Schufftan, Fritz Arno Wagner y sus escenógrafos Fritz Kettelhut, Walter Reimann, Hermann Warm y Walter Röhrig. Por otro lado, Joe May, Richard Oswald, Max Mack, Ludwig Berger, Reinhold Schünzel e incontables otros directores, igualmente populares y exitosos, no se beneficiaron de la etiqueta de calidad “expresionista” y –hasta poco tiempo– como consecuencia de ello, han sido en gran medida olvidados.<sup>4</sup> Sin embargo, en vista de esta degradación de las películas convencionales

---

<sup>3</sup> Para mayor información sobre UFA, ver Kreimeier (1996) y Elsaesser (1996: 136-151)

<sup>4</sup> De acuerdo con una revista comercial líder, los diez mejores directores de 1927 fueron, clasificados por orden de popularidad: Richard Eichberg, Fritz Lang, Richard Oswald, Friedrich Zelnick, Joe May, Gerhard Lamprecht, Arnold Fanck, Franz Osten, Georg Jacoby, Holger Madsen (*Filmbühne*, número 8, 1927: 5).

como medida del cine nacional, en favor del cine arte y de autor, es sorprendente comprobar cuántas de las películas que ahora forman parte del canon y han ingresado en la mitología del cine llevan títulos excitantes y sensacionalistas: aparte de *El gabinete del Dr. Caligari*, se encuentran *El Doctor Mabuse (Dr. Mabuse, Fritz Lang 1922)*, *Von morgens bis Mitternacht* (Karl Heinz Martin, 1920), *Alraune* (Henrik Galeen, 1928), *Nerven* (Robert Reinert, 1918), *La muerte cansada/ Las tres luces (Der müde Tod, Fritz Lang, 1921)*, *El Golem (Der Golem, Paul Wegener, 1915)*, *Phantom* (F. W. Murnau, 1922), *La calle (Die Straße, Karl Grune, 1923)*, *Hintertreppe* (Leopold Jessner y Paul Leni, 1921), *El hombre de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett, Leo Birinsky y Paul Leni, 1924)*, *Sombras (Schatten – Eine nächtliche Halluzination, Arthur Robison, 1923)*, *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, F. W. Murnau, 1922)*, *Las manos de Orlac (Orlacs Hände, Robert Wiene, 1924)*, *La caja de Pandora (Die Büchse der Pandora, G. W. Pabst, 1929)*, *Bajo la máscara del placer (Die Freudlose Gasse, G. W. Pabst, 1925)* y *Misterios de un alma (Geheimnisse einer Seele, G. W. Pabst, 1926)*.

O bien el gusto popular tenía que jugar su parte, o bien se contaba otra historia: mientras señalaba al “cine como arte” y demostraba el inesperado florecimiento de talento creativo en una nación derrotada, el cine expresionista también sugería el repentino, breve escalofrío de un vistazo hacia el abismo jamás olvidado. Pero, ¿qué clase de abismo: de impulsos inconscientes, del alma alemana, de guerra y trauma, de inflación y malestar social, del propia inquietante extrañeza del cine? ¿Por qué se produce este interés por el lado oscuro de la naturaleza humana y los demonios de imaginaciones febriles? ¿Cuán seriamente se tomó el público estas películas? Tratar de entender por qué fueron tan morbosas, fantásticas, repletas de presentimiento y horror es lo que ha mantenido vivo al multifacético, pero también ocasionalmente turbio, debate sobre la definición, origen y alcance del expresionismo alemán durante décadas –iniciado gracias a dos reconocidos libros, *De Caligari a Hitler* de

Siegfried Kracauer (1947) y *La pantalla demoníaca* de Lotte Eisner (1969), para quienes médicos locos, crueles tiranos, violadores, vampiros, magos, gólems y robots, o el romanticismo alemán, Caspar David Friedrich, la “*Stimmung*”, iluminación de claroscuro y los decorados pintados ocupan el centro de la escena.

Los protagonistas más grandes que la vida, oscuros, demoníacos, retorcidos, embrujados y atormentados han afirmado la impresión de que el cine alemán es introspectivo y psicológico más que orientado a la acción, que sus historias y escenarios pertenecen al orden de lo fantástico antes que al polo realista de la producción cinematográfica. Como caso de estudio de un movimiento cinematográfico, un estilo de época, un cine nacional o, más ampliamente, como ejemplo de la relación entre cine y sociedad, el cine expresionista alemán ha sido un favorito de los libros de texto,<sup>5</sup> los estudios de cine,<sup>6</sup> los libros sobre sociología del cine<sup>7</sup> y distintos capítulos en las historias del cine o como parte del “cine mundial”.<sup>8</sup> En la memoria del cine popular, por otro lado, no son los directores quienes han entrado en la vida más allá del mito sino las películas; y en ellas, no las historias enrevesadas sino los héroes o villanos a menudo epónimos: el loco Dr. Caligari; la mente maestra Dr. Mabuse; Iván el Terrible o Jack el Destripador de *El hombre de las figuras de cera*, la delgada y cansada Muerte de *La muerte cansada/ Las tres luces*; el legendario Golem; Atila y Hagen de *Los nibelungos (Die Nibelungen)*, Fritz Lang, 1924); el estudiante de Praga y su doble asesino; el científico loco Rotwang y la robot María de *Metrópolis*; Orlac de las manos cortadas; Nosferatu, el Drácula alemán; Haghi el súper espía de *Espías (Spione)*, Fritz Lang, 1928); el diabólico Mephisto de *Fausto (Faust: Eine deutsche Volkssage)*, F. W. Murnau, 1926); el insinuadamente suave Tartufo y el tan espeluznante como lastimoso asesino

---

<sup>5</sup> Ejemplos de dichos libros de textos son: David Bordwell y Kristin Thompson (1979) y David Cook (1980).

<sup>6</sup> Ver Eric Rhode (1976).

<sup>7</sup> Ver George A. Huaco (1965b: 27-91); Andrew Tudor (1974: 55-77); ver también Paul Monaco (1976) e Ian Jarvie (1970).

<sup>8</sup> Ver Douglas Gomery, Robert C. Allen (1985) y J.P. Telotte, (2006: 15-29).

de niños en *M, el vampiro* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931). Sus actores (masculinos) también han permanecido en la memoria: Conrad Veidt, Emil Jannings, Rudolf Klein-Rogge, Max Schreck, Werner Krauss, Peter Lorre. Títulos y héroes provienen del Grand Guignol o de los parques de atracciones (un escenario frecuente, como Kracauer también ha señalado) y los villanos se asemejan a los cuco de los cuentos de hadas infantiles y de las leyendas populares, precisamente las regiones de la imaginación popular y el entretenimiento masivo que, se dice, las películas expresionistas han ayudado al cine a dejar atrás. Hay, por lo tanto, una cierta ironía o duplicidad en funcionamiento, donde “expresionista” está destinado a connotar arte y alta cultura, mientras se sirve a sí misma generosamente de las atracciones y emociones que tienen atractivo popular y asociaciones sensacionalistas. Este legado doble bien puede ser una razón adicional por la cual el debate acerca del expresionismo en el cine ha continuado más allá del período de la década de 1920, y mucho más allá de Alemania, ya que alude a la tensión entre la aspiración artística y el atractivo universal inherente al cine mismo.

Más específicamente, lo que en las películas es identificado con “expresionismo” es la estilización de los decorados y la actuación,<sup>9</sup> las historias “góticas” y el erotismo perverso, los exteriores angulares, los interiores claustrofóbicos y, sobre todo, la extraña sensación de no saber del todo lo que está sucediendo, una falta de lógica causal e historias con giros y vueltas que se doblan sobre sí mismos. Sólo mucho más tarde –luego de la Segunda Guerra Mundial– la asociación de visiones de pesadillas y profundidad psicológica le dio credibilidad a las conjeturas sobre la sociedad que dio a luz a estos monstruos de la pantalla. El presagio de la agitación ideológica por venir, o el testimonio de la problemática realidad política de la sociedad alemana posterior a la Primera Guerra Mundial, sólo se convirtió verdaderamente

---

<sup>9</sup> Especialmente la cuestión de lo que era la actuación cinematográfica apropiada fue discutido vívidamente en su momento. Ver Herbert Jhering (1958: 378-414) y Julius Bab (1926). Para más discusiones, ver Dennis Calandra (1976: 45-53) y Barry Salt (1983: 198).

evidente en retrospectiva, tomando en cuenta la derrota en la Guerra Mundial de 1918, el ascenso del nazismo al final de la década y la otra guerra perdida doce años más tarde.<sup>10</sup> Una interpretación menos apocalíptica pero no menos retrospectiva ha preferido el término “cine de Weimar”, en lugar de “cine expresionista”, señalando la afinidad del cine con el complejo y aún fascinante fenómeno de la “Cultura de Weimar”,<sup>11</sup> que duró desde 1918 hasta 1933.

Los dos trabajos estándar sobre el tema reflejan aún mayores diferencias de perspectiva. *La pantalla demoníaca* y *De Caligari a Hitler* aparecieron casi simultáneamente, pero en gran medida independientes uno del otro, poco tiempo después de la Segunda Guerra Mundial y en respuesta a la revelación de los horrores del Holocausto. Significativamente, los libros fueron publicados en Francia y en los Estados Unidos, respectivamente, en lugar de Alemania donde la historia de su publicación constituye un capítulo aparte en sí mismo.<sup>12</sup> Ambos son obras de exiliados judíos, que en la década de 1920 escribían como críticos profesionales de cine o periodistas y ambos, a su manera, son un intento profundamente personal de captar a través del cine algo de la tragedia que había caído sobre el país y la cultura que ellos habían amado, e incluso con la que se habían sobre-identificado. De allí también la vehemencia de su ambigüedad sobre este cine, reflejado en los apropiadamente espeluznantes y brillantemente sugestivos títulos que eligieron para sus libros. Al igual que con las películas que destacaron tan prominentemente, la inclinación sensacionalista dio sus frutos en términos de reconocimiento, pero también les dio a sus interpretaciones una ilusión especular de verdad intuitiva, haciendo

---

<sup>10</sup> “Homúnculo caminaba en carne y hueso. Autoproclamado Caligaris hipnotizó innumerables Cesares en el asesinato. Delirantes Mabuses cometieron fantásticos crímenes con impunidad, y locos Ivanos idearon inauditas torturas. Junto a esta procesión profana, muchos motivos conocidos de la pantalla se convirtieron en eventos reales” (Kracauer 1947: 272).

<sup>11</sup> Los libros sobre la cultura de Weimar llenan una pequeña biblioteca. Por mucho tiempo los trabajos estándar eran los de John Willett (1978), Walter Laqueur (1974) y Peter Gay (1981). En todos los tres libros, la cultura de Weimar es un conjunto de representaciones contradictorias y de relaciones espejo, formadas alrededor de los nombres Marlene Dietrich, Martin Heidegger, Bert Brecht, Berlín en los años veinte y Sally Bowles de Christopher Isherwood. Para documentos de primera mano ver también Anton Kaes, Martin Jay, and Edward Dimendberg (eds.) (1995).

<sup>12</sup> Por Kracauer ver, Karsten Witte (1978: 7-14).

que a veces uno se olvide que esta alineación de perspectiva se impone retrospectivamente: en este caso, la mirada de dos forasteros mirando hacia adentro, y de quienes vivieron desde adentro mirando hacia atrás, tanto con tristeza y dolor como con ira.

Mientras que *La pantalla demoníaca* es el trabajo de un historiador del arte, trata de dar cuenta del predominio de lo fantástico en los temas del cine alemán, como también de los penetrantes elementos de estilización, demostrando el persistente legado del Gótico y del Romanticismo en el arte y la cultura alemana; el título de Kracauer es en sí mismo una interpretación: *De Caligari a Hitler* sugiere audazmente que los locos, las figuras tiránicas, los superhombres y charlatanes que pueblan las pantallas alemanas desde el fin de la Primera Guerra Mundial son los ancestros y prototipos de ese loco singular, charlatán y tirano que llevó a Alemania, Europa y finalmente a la mayor parte del resto del mundo hacia otra desastrosa guerra. Es cierto que han habido muchas objeciones generales y particulares a *De Caligari a Hitler* y *La pantalla demoníaca*.<sup>13</sup> Sin embargo, a pesar del hecho de que la metodología de Kracauer al igual que las suposiciones de Eisner son cuestionables y abiertas a la crítica<sup>14</sup>, el mensaje central de estos libros se ha impuesto con una singular auto-evidencia: en Kracauer, el reclamo por una relación demostrable entre trauma de posguerra, malestar social, cine de Weimar e ideología nazi; en Eisner, la demostrable relación entre Romanticismo alemán, arte expresionista, cine de Weimar e ideología nazi.

En consecuencia, “cine expresionista” y “cine de Weimar” continúan señalando identidades ya disponibles, inclinadas, respectivamente, hacia los artistas que produjeron las películas y la sociedad que las consumió —dos mitades de un

---

<sup>13</sup> Evaluaciones críticas de Kracauer pueden encontrarse en todos los estudios listados. Para una crítica temprana ver John Tulloch (1976: 3-50) Para una discusión de la inicial respuesta crítica a *From Caligari to Hitler* no sólo en Alemania ver, Karsten Witte (1978: 605-15).

<sup>14</sup> Entre las críticas más incisivas, cada una desde un punto de vista muy diferente, ver Barry Salt (1979: 119-123), Noël Carroll (1978: 77-85) y Martin Sopocy (1991: 40-42).

todo que hechizan el cine nacional alemán. La auto-evidencia de esta identidad sugiere que los dos libros están basados en construcciones imaginarias, ambos nombran una entidad que sólo obtiene coherencia retrospectivamente, cuando se ve desde un punto de vista particular que implica ciertos esquemas explicativos y excluye otros. Su barrido interpretativo del trauma nacional alemán a través de su cine tiene las marcas del trauma personal para los autores. Sólo basta recordar el hecho de que Eisner trabajó en París y Kracauer en Nueva York, para darse cuenta de que ellos se dirigían (o tenían razones para creer que lo hacían) a un público inseguro, hostil y desconfiado (de lectores no alemanes), con quienes intentaban entablar contacto (em)pático, acomodando en cada caso las sensibilidades francesas y estadounidenses sobre el desastroso siglo XX alemán. Como exiliados, ambos sirvieron bien a sus países de acogida, mediando entre las respectivas predilecciones o prejuicios nacionales y una Alemania Occidental tratando de hacer frente a sus responsabilidades como la sucesora legal del “Tercer Reich”. Al mismo tiempo, en un nivel más personal, ambos exiliados también disfrutaron del mecenazgo y sus libros pueden ser entendidos en tanto dirigidos a sus benefactores –Eisner estaba trabajando para Henri Langlois de la Cinemateca Francesa y Kracauer quería expresar su gratitud a Iris Barry del MoMA y al Instituto de Investigación Social, además de ofrecer sus servicios al gobierno de los Estados Unidos. En otras palabras, y nuevamente sólo retrospectivamente, se pueden discernir en estos influyentes textos ciertos tipos de relaciones especulares en juego desde el comienzo, proporcionando una amplia ocasión para efectos imaginarios del reconocimiento/desconocimiento, que a su vez favorecieron perspectivas sobre su tema que necesariamente reprimieron otros, enfoques igualmente histórico-cinematográficos y evaluaciones estético-cinematográficos, o en todo caso, hicieron que estas otras fueran más difíciles de articular.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ni Kracauer ni Eisner mencionan *Die Bergkatze* (1921) de Ernst Lubitsch, una parodia de la decoración y los sets expresionistas, que se volvieron meras utilerías y obstáculos en una comedia payasesca. Tal contraejemplo indica una relación más traviesa (o cínica) con el estilo

Por ejemplo, la noción “cine expresionista” fue inicialmente introducida por Rudolf Kurtz, un reconocido crítico de arte y el primer teórico del cine alemán de la década de 1920. Kurtz se refiere al historiador del arte Wilhelm Worringer y a sus nociones de abstracción y empatía. Favoreciendo analogías musicales y arquitectónicas, él alinea este cine con las tendencias constructivistas en arte y diseño posteriores a 1918, en lugar de trazar paralelismo políticos (Kurtz, 1965: 61). Una excepción es su comentario sobre *Dr. Caligari*, que en 1926 recuerda mal de la siguiente manera:

[...] como un sueño febril, que tiene su estreno en días salvajes, rodeado de calles oscuras, a través de las cuales se hacen eco las órdenes gritadas por unidades paramilitares republicanas; en otro lugar, las voces penetrantes de oradores en las esquinas de las calles, y en el fondo, sumida en la oscuridad total, el centro de la ciudad ocupada por insurgentes radicales, las ametralladoras traquetean, los soldados forman cadenas humanas, [caen] soportes de techos y granadas de mano (Kurtz 1965: 46).

Es como si Kurtz hubiera añadido al marco narrativo del *Dr. Caligari* a otro marco, ubicando la semana del estreno de la película en los cines durante las batallas callejeras de los días de noviembre de 1918, pero olvidando que *Dr. Caligari* fue filmada un año más tarde, entre noviembre y diciembre de 1919. Pero con su recuerdo de la guerra y la agitación revolucionaria, Kurtz anticipa las controversias que estallaron entre Hans Janowitz, uno de los guionistas, Carl Mayer, el otro guionista, y Robert Wiene, el director, sobre el “mensaje” político de la película.<sup>16</sup> Mientras Janowitz fue capaz de pasar su versión de la

---

expresionista y la decoración que aquella que las interpretaciones sintomáticas como un reflejo del carácter nacional parecieran permitir.

<sup>16</sup> La historia de Janowitz, ratificada por Kracauer, es que Carl Mayer y él lucharon contra el productor Erich Pommer, quien exigía un marco narrativo. La historia original era una polémica contra la tiranía de la autoridad, y encuadrar la narrativa resultaba una afirmación de la autoridad, lo opuesto a las intenciones de los escritores. Aun así, esta versión de los eventos ha sido largamente desacreditada por la adquisición de Gero Gandert, en nombre de la *Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin*, de una versión temprana del guión en la finca de Werner Krauss, el actor que interpretaba al Dr. Caligari. Resulta que el guión siempre se había abierto con un prólogo que conducía a un *flashback*. Este prólogo “neutralizó” el mensaje supuestamente revolucionario

---

historia a Kracauer, y Warm de darle sus recuerdos a Lotte Eisner, Erich Pommer, el productor, se aseguró de que, bajo la apariencia de un tributo a Mayer, él también estuviera registrado (Pommer, 1972: 27-29).<sup>17</sup> Mientras más se mira *Dr. Caligari*, pareciera que sus protagonistas históricos y sus pretendidos autores formaran parte de la trama al participar en una complicada serie de intercambios y reversiones.<sup>18</sup>

Tal como se indicara, luego de 1918, los productores de cine alemanes se enfrentaban a significativos obstáculos si querían exportar sus películas. Muchos países de Europa operaron un boicot de los productos alemanes, creando la necesidad de o bien encontrar un nicho protegido, o comercializar dichos productos bajo una etiqueta que un público internacional probablemente asociara positivamente con la procedencia de Alemania. “Expresionismo”, ya en circulación desde antes de la guerra, connotando una revuelta contra el orden establecido, fue elevado suficientemente a la alta cultura, y por ende, ayudó a mitigar la asociación (completamente negativa) de “alemán” con el Kaiser, “La Bestia de Berlín”. Aquí la función del “expresionismo” era la de establecer un imaginario histórico: un estilo de espejo en el que podía invertirse la imagen negativa que uno piensa o sabe que el Otro tiene de si mismo. Actuando, reaccionando o en consecuencia actuando en contra, *Dr. Caligari* moviliza el patrimonio cultural de Alemania (Romanticismo) y la credibilidad de la vanguardia (expresionismo) en el medio del arte elevado como auto-promoción a otro medio (el cine), con el propósito de conseguir prestigio (nacional o comercial).<sup>19</sup> Pero dentro esta construcción-de-espejo-transcultural

---

con mayor eficacia que la historia que hace de marco, tal como finalmente se filmó, porque el marco deja el “mensaje” ambiguo y abierto, restableciendo así la amenaza. Para un resumen del debate, ver Budd (1990: 28-29).

<sup>17</sup> Para una discusión del contrato entre Mayer, Janowitz y Decla, ver Jürgen Kasten (1996: 75-90) que también discute la subsecuente historia del guión, los derechos, litigaciones y los intentos y efectivos *remakes* de *Dr. Caligari*.

<sup>18</sup> Sobre Robert Wiene ver Uli Jung y Walter Schatzberg (1996: 60-81) también Mike Budd, “The Moments of *Caligari*” para otra consideración sobre la cuestión de los derechos y los *remakes* (Budd, 1990: 32-36).

<sup>19</sup> Erich Pommer: “Al principio *Caligari* fue un fracaso de taquilla [...] así que forcé *Caligari* a través de un póster y una campaña publicitaria. Teníamos pósters por todo Berlín, con Conrad

que era *Dr. Caligari*, los públicos extranjeros podían, si así lo deseaban, “reconocer” al malvado y demente doctor, confirmando así la imagen negativa de la “bestia” alemana de la propaganda de guerra de su propio país, que las asociaciones positivas del estilo de arte elevado no pudieron repudiar ni desplazar, sino que simplemente se colocaron en un marco infinitamente reversible, al alegorizarlo en la narración anidada del *flashback* del prólogo, que vacila siempre entre dos interpretaciones: la historia de un doctor con modales apacibles y su paciente loco (o que simula serlo), o la del paciente sano, criminalmente encarcelado por un malévolo hipnotizador.

En la misma Alemania, la situación fue revertida una vez más: las reseñas de *Dr. Caligari* publicadas por Willy Haas, Rudolf Arnheim y Curt Tucholsky después del estreno en Berlín hablan de la impostura y del engaño, de efectos falsos y un intento de embaucar al público.<sup>20</sup> Un crítico comentó sobre los intereses comerciales que fueron rápidamente detectados y explotados en una moda:

En los escaparates uno es recibido por portadas de libros [expresionistas], todos tocando el mismo resonante gong. En los parques de atracciones y en los bares, llamas en zigzag. En exhibidores de artes y artesanías, temblores convulsivos. Los carteles de los escaparates, las revistas semanales y los folletines se agitan y no pueden mantenerse quietos (Osborn citado en Quaresima, 1992: 175).

---

Veidt y las palabras: ‘Debes ver Caligari’, ‘¿Has visto Caligari?’, etc.” (citado en George A. Huaco, 1965a: 34). Esto, de hecho, repite una campaña publicitaria de 1913, en torno al film de Max Mack *Wo ist Coletti*. Ver Michael Wedel y Max Mack (1998). La mayoría de los comentaristas mencionan la campaña publicitaria pero con el slogan “Du must Caligari werden” (“Tienes que convertirte en Caligari”). Un contexto histórico para tal publicidad es dado por Michael Cowan (2010: 23-50).

<sup>20</sup> Después de ver *Dr. Caligari*, el reconocido escritor Kurt Tucholsky preguntó sarcásticamente dónde, en estas retorcidas casas, podía uno encontrar tales ropas afiladas y collarines rígidos y almidonados como los que visten los personajes masculinos (*Die Weltbühne*, 11/03/1920); otro crítico, Herbert Jhering se mostró preocupado por el marco de hierro de la sólida cama de la protagonista, argumentando que el film carece del coraje de sus convicciones, vacilando demasiado entre el atractivo popular y la afectación de la ceja en alto (*Berliner Börsen Courier*, 29/02/1920). Rudolf Arnheim comenta en unos escritos luego del renacimiento de 1925, sobre lo anticuado que se sentía (1925: 47).

Pero luego de su éxito inesperadamente triunfal en el exterior, la opinión comenzó a cambiar –con las audiencias y los críticos disfrutando del dañado orgullo nacional a la luz del sol de la aclamación extranjera de la película. Como etiqueta de calidad, “Expresionismo” en este caso no está del todo lejos del epíteto que el Dr. Mabuse dice en el film homónimo de Fritz Lang: “Expresionismo –es sólo un juego”. La falta de convicción, luego de que la primera sorpresa desapareciera, de la que los críticos se quejaron en los films expresionistas autoconscientemente estilizados después del *Dr. Caligari*, tales como *Araune*, *Crimen y Castigo (Raskolnikov)*, Robert Wiene, 1923) y *Von morgens bis Mitternacht*, parece confirmar la sospecha de alguien haciendo pasar por oro lo meramente dorado: un pastiche calculado, pero tal vez demasiado transparente, incluso antes que Ernst Lubitsch parodiara hilarantemente todas esas estilizaciones en *Die Bergkatze* (1921). Pommer fue igualmente optimista y pragmático con respecto a sus razones para promover las películas expresionistas:

La industria del cine alemana realizó “films estilizados” para ganar dinero. Me explico. Al final de la Primera Guerra Mundial la industria de Hollywood se dirigió a la supremacía mundial. [...] Probamos algo nuevo; los films expresionistas o estilizados. Esto fue posible porque Alemania tenía una sobreabundancia de buenos artistas y escritores, una fuerte tradición literaria y una gran tradición teatral (Pommer citado en Hardt, 1996: 48).

Las intervenciones fundamentales de Kracauer y Eisner, que datan desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, continúan un debate ya existente y todavía marcan un quiebre decisivo. Especialmente el libro de Kracauer reformula en términos negativos y contradice rotundamente la reputación positiva que el cine alemán disfrutó desde aproximadamente 1920/1921 hasta principios de la década de 1930 por Europa Occidental, Rusia y los Estados Unidos, como modelo cinematográfico estéticamente innovador y, bastante a menudo, también políticamente progresista. Comenzó con el entusiasmo francés por el

“caligarismo” (Delluc, 1922),<sup>21</sup> que fue compartido en la Unión Soviética (Eisenstein publicó admirativos artículos sobre cine alemán) (Tsivian, 1992: 169-217). El cine alemán tuvo una reputación única en los Estados Unidos luego del éxito de *Madame DuBarry* de Lubitsch (1919). Fue un cine modelo para la holandesa *Filmliga*,<sup>22</sup> y en Gran Bretaña inspiró el movimiento de la London Film Society y la revista *Close-up*, cuyos escritores defendieron especialmente a G. W. Pabst como un progresista político.<sup>23</sup> A modo de “influencia”, el cine alemán tuvo un rol formativo para Luis Buñuel, quien descubre su vocación luego de ver las películas de Lang (*La muerte cansada/ Der Müde Tod*) (Buñuel, 1984: 88) y Alfred Hitchcock, también impresionado por Lang (*El Doctor Mabuse*), Leni (*El hombre de las figuras de cera*) y Dupont (*Varieté*), incluso fue a Berlín para ver a Murnau en el set de *La última carcajada (Der letzte Mann, F. W. Murnau, 1924)* y dirigir *The Blackguard (Die Prinzessin und der Geiger, Graham Cutts, 1925)* para Emelka en Múnich en 1925.<sup>24</sup> Los artículos escritos sobre cine alemán durante la década de 1920 son legiones, sin embargo, ninguno de ellos descubre rasgos “demoníacos”, personajes “embruados” o tendencias “proto-fascistas” en los films o en los cineastas. Algunos ejemplos típicos, como *El gabinete del Dr. Caligari* (Lauder, 1975: 96-7), *Nosferatu*<sup>25</sup> o *La muerte cansada* (Burch y Dana, 2974: 44-66; Burch, 1981), fueron consideradas obras claves del cine de vanguardia, mientras que otros, igualmente típicos, como *Madame Dubarry*, *La última carcajada* o *Bajo la máscara del placer* tuvieron una apreciable influencia en la fijación de normas del cine narrativo convencional, y no solamente en Europa.

<sup>21</sup> Para una discusión extendida de *Dr Caligari* en Francia, ver Kristin Thompson (1990: 149-56).

<sup>22</sup> Los defensores del cine alemán en los Países Bajos fueron –aparte de Joris Ivens– L. J. Jordaan, Mannus Franken y Menno ter Braak. Ver Ansje van Beusekom (1998:134-230).

<sup>23</sup> Bryher (1927), John Moore (1932); Paul Rotha (1933). Rotha fue también uno de los primeros historiadores de cine en canonizar el cine expresionista como un estilo distintivamente “nacional” i.e. el estilo del cine alemán. Su *The Film Till Now* (1930) sirvió como modelo para numerosas generaciones de investigaciones históricas.

<sup>24</sup> Hitchcock filmó *The Blackguard* en Múnich como una co-producción. Michael Balcon, el productor de Hitchcock, tenía un arreglo especial con la UFA, como consecuencia de lo cual, Oscar Werndorff y Alfred Junge, dos jóvenes directores de arte alemanes, fueron a Londres y comenzaron sus muy exitosas carreras. Ver Tim Bergfelder (1993: 55-68). Sobre Hitchcock y expresionismo, ver también Sid Gottlieb,(1999: 100-130).

<sup>25</sup> Ver el trabajo monumental de Michel Bouvier and Jean Louis Leutrat, *Nosferatu* (1981).

Que esta estimación cambió luego de la Segunda Guerra Mundial es comprensible, a raíz de las demandas internacionales de rendición de cuentas y explicaciones: ¿cómo pudo haber ocurrido el nazismo, el exilio y el exterminio de los judíos, sucesos apoyados por la mayoría de la población? El cine cayó bajo sospecha, en gran medida debido al rol que las películas habían tenido en la máquina de propaganda nazi. Durante las dos décadas siguientes, casi todos los grandes estudios, tanto sobre Weimar como sobre el cine nazi, fueron escritos por exiliados, alemanes o no alemanes, lo cual honra a sus autores. Además de los relatos económicos o ideológicos de la toma de control de la industria del cine luego de 1933, los estudios del cine de Weimar generaron también otros modelos explicativos, casi todos binarios. El paradigma de estilo y género cayó bajo dos categorías: fantasía y realismo; la periodización histórica del arte conoció dos fases: expresionismo y *Neue Sachlichkeit*; los juicios estéticos divididos entre vanguardia o “kitsch”, y las tendencias políticas eran evaluadas bajo los términos “nacionalista” (i.e. reaccionario) o “internacional” (progresista). La historia del cine alemán se convirtió en una serie de discursos de oposición, reflejando estructuras de términos controvertidos o ideológicos, incluso cuando las etiquetas fueran desmontadas subsecuentemente.

De aquí la dificultad de escribir acerca de estos films sin caer en dichas categorías: su simetría parece reprimir algo y por lo tanto, la elección entre *film* expresionista y *cine* de Weimar no es arbitraria. Los términos no pueden ser simplemente “deconstruidos”, ni una etiqueta tampoco puede reivindicar una verdad histórica obvia, además de la probabilidad de que ellas también representen diferentes tipos de “imaginarios” que esconden tanto como revelan. Por lo tanto, para poder comprender por qué todavía —una vez más— estas películas fascinan a los espectadores en todas partes, se tiene que reconocer que estas etiquetas y sus imaginarios ahora pertenecen a las películas, son parte integral de su identidad para la historia del cine. Incluso si la suposición de que las películas “reflejan” directamente a su sociedad se ha

vuelto cada vez más insostenible, los imaginarios vinculados a un cine nacional aseguran que las películas permanezcan implicadas en la construcción de dichas identidades. Pero este “implicado en” podría haber sido en la década de 1920 una “prueba” o “experimentación” sobre las identidades que caben o resuenan, alertando no sólo sobre las relaciones especulares mencionadas anteriormente, sino también sobre los procesos de autoconstrucción a través de los ojos de otros seres significativos y los gestos habituales y estereotipos a través de los cuales las comunidades hablan o no hablan entre sí. Estas dinámicas son, de nuevo, típicas del cine en general, como práctica cultural con resonancias demográficas (clase, género) y etnográficas (nación, raza), que ayudan a hacer de la etiqueta “expresionista” (ahora entendida como el “imaginario” cinematográfico de reflejo mutuo e intercambio de reconocimiento-desconocimiento) un significado flotante que puede transferirse desde un cine nacional a otro y convertirse en una característica de géneros muy diferentes, desde el cine de horror al cine negro, desde la fantasía a la ciencia ficción.

### **La pantalla demoníaca: imagen e influencia**

Lotte Eisner se concentra en las continuidades estilísticas de una serie de motivos, en su mayoría literarios y de las bellas artes, en la medida en que persisten, se transforman y mutan a través de más de cien años de estética alemana, filosofía y sensibilidad popular. Es persuasiva respecto a la variedad de tipos de intertextualidad que existen entre cine, teatro y pintura, a medida que traza el extraordinariamente resistente legado del Romanticismo alemán desde la década de 1820 a la de 1920, con su predilección por los estados extremos de sentimiento, lo sublime en la naturaleza, personalidades desgarradas y divididas, y una buena inclinación por el humor grotesco o las fantasías morbosas. Para ella, el cine de la década de 1920 parece ser la culminación de un largo desarrollo de lo “demoníaco” (que originalmente significaba también un impulso espiritual hacia la trascendencia) en el carácter alemán, exacerbado por la guerra perdida y como testimonio de la inclinación

de la nación a volverse irracional, colérica y maniaco-depresiva en tiempos de crisis o derrota.

Sin embargo, cuando uno mira más de cerca, el principal protagonista de Eisner que determina la sensibilidad estética de este cine no es el pretendido “carácter nacional”, sino que son los individuos específicos. Además de sus directores favoritos, Fritz Lang y F. W. Murnau, la mayor parte de su libro se enfoca en la carismática personalidad de Max Reinhardt, cuya escenografía dominó el diseño de iluminación y la puesta en escena de la época, pero quien también fue el Padrino-Caligari en otro sentido, ya que casi todo el personal de la pantalla alemana se entrenó con él o le debió su progreso artístico.<sup>26</sup>

La categoría central (artística-)histórica de Eisner es la “influencia”: su estudio detalla cuán específicamente influyeron los artistas el estilo cinematográfico, documentando los numerosos vínculos desde pinturas del siglo XIX hasta los diseños escenográficos de la década de 1920, y el uso de la iluminación (claroscuro o Rembrandt) en las películas clave del modo “expresionista”. El hecho de que las pinturas de Caspar David Friedrich sean bastante evidentemente la inspiración de ciertas composiciones en *La muerte cansada* de Fritz Lang, o la importancia de pintores menores, como August Böcklin y Hans Thoma, para el diseño cinematográfico e iconográfico no haya sido plenamente apreciado, puede ser acreditado como una de sus mayores ideas. Su sensibilidad hacia las mutaciones a las que fue sometida la herencia romántica a medida que ingresaba en el cine, hace que *La pantalla demoníaca* sea todavía una importante fuente bibliográfica: a medida que se volvieron a ver más films, este aspecto del trabajo de Eisner ha sido ampliado para incluir la cultura de la imagen popular de Alemania en el cambio de siglo, indicando la migración de los motivos y la permeabilidad de las artes en relación de unas

---

<sup>26</sup> Sobre la influencia de Max Reinhardt en el cine de Weimar, ver Jo Leslie Collier (1988: 77-104).

con las otras.<sup>27</sup> Su ojo para el espacio multimedia que el cine alemán habitó con el teatro, la arquitectura y las artes visuales le da un rango tan amplio al argumento de Eisner que hace que uno casi olvide y perdone sus debilidades centrales: para poder describir las dinámicas de este “nuevo romanticismo”, el término “influencia” falla como concepto explicativo: apropiación, adaptación oportunista o pastiche performativo podrían ser descripciones más adecuadas. Su apelación a la idea del “Gesamtkunstwerk” tampoco es convincente, ni “expresionismo” parece el mejor nombre para las presiones de estilización, efectos especiales y espectáculo en funcionamiento en los films, destinados a impresionar a un público internacional, tales como los éxitos de taquilla de Lang (*Metrópolis*, *Espías*, *La mujer en la Luna – German Frau im Mond*) y Murnau (*La última carcajada*, *Fausto*, *Tartufo*) para Erich Pommer como parte del Acuerdo Parufament.

No es sorprendente que haya otras formas de analizar los elementos estilísticos y peculiaridades de los así llamados films expresionistas. Por ejemplo, Barry Salt ha desafiado tanto a Kracauer como a Eisner. En su ensayo “From Caligari to Who?” señala, entre otras cosas, que la particular iluminación que Eisner rastrea hasta el cine alemán y especialmente a la influencia de Max Reinhardt, puede ser encontrada mucho más tempranamente en films americanos; demuestra que de las películas generalmente listadas como “expresionistas”, sólo muy pocas muestran de hecho características de estilo expresionista, y también afirma que cualquier lectura ideológica de los films es tan selectiva que no resulta convincente (Salt, 1979: 119-123). En otro importante ensayo, Salt toma la contra-ofensiva y muestra persuasivamente en qué medida el diseño escenográfico y la arquitectura cinematográfica alemanes fueron influenciados por el teatro, rastreando con mucha precisión las diversas

---

<sup>27</sup> Fritz Lang, *Filmbilder, Vorbilder* de Heide Schönemann (1992) detalla los ecos del arte, la pintura y la arquitectura en los films de Lang, explícitamente proponiendo continuar y completar el trabajo de Lotte Eisner. Además de Eisner, menciona a Rune Waldekranz, Jurek Mikuz y Frieda Grafe, quienes han trabajado sobre los orígenes y la recurrencia de motivos visuales en los films de Lang. Ver también Sabine Hake (1990: 38-57) y Angelika Breitmoser-Bock (1993).

producciones –y no de Reinhardt exclusivamente– que se mantuvieron como modelos para el estilo de films específicos (Salt, 1990: 402-422).

Al estudiar más de cerca la carrera de un escenógrafo-convertido-en-director como Paul Leni, uno obtiene una buena idea de los intercambios profesionales que tuvieron lugar en Berlín entre las diversas artesanías y oficios relacionados con las artes gráficas (como las historietas de los periódicos), el escenario, las actuaciones de cabarets y el arte de los pósters, que le permitieron a un profesional como Leni moverse con facilidad entre diferentes tipos de encargos y tareas, incluyendo la dirección (Bock, 1985). La carrera de Leni también muestra cuán eclécticos y oportunistas, cuán irónicos, iconoclastas y sarcásticos fueron la escena de las artes visuales y el mundo del cine a comienzos de la década de 1920, mientras el cine alemán intentaba construir una cuota del mercado doméstico (contra Hollywood) y una industria internacional (para penetrar en Europa Oriental y del Sur). Muchos de los arquitectos de cine, vestuaristas y escenógrafos tenían la misma probabilidad de frecuentar los círculos dadaístas y cabarets en su tiempo libre, mientras que durante el día la tenían de vestir los más suntuosos y disparatados conjuntos orientalistas o elegancia *art-deco*, lo que sugiere una vez más que el concepto de “influencia” tal como es entendido en la historia del arte para la relación ansiosa o rebelde de los artistas con sus predecesores o las rivalidades entre los miembros de la misma generación, no se aplica al cine, donde los estilos son, estrictamente hablando, no tanto expresión de una firma individual o de una “voluntad de estilo”, en tanto son los efectos especiales, los modos de alcanzar un estado de ánimo, una atmósfera o sugerir un sentimiento de época lo que puede disparar connotaciones de época o evocar reminiscencias nostálgicas. Un estilo particular puede también servir como una conveniente taquigrafía visual para unir elementos dispares de la historia, el personaje y el escenario, como en las diferentes pero temáticamente relacionadas historias que conforman films como *La muerte cansada* o *El hombre de las figuras de cera*.

En este sentido, Kristin Thompson ha inscrito el estilo expresionista en una poética cinematográfica más material e históricamente fundamentada, en la medida que demuestra no sólo cuán complejamente determinada era de hecho la elección de estilo, o cómo “expresionismo” fue lanzado primero como etiqueta para *El gabinete del Dr. Caligari*, con el fin de ser desplegada de forma mucho más calculada como estrategia de marketing, pero por último sin éxito duradero. Ella es capaz de ofrecer un conjunto de criterios formales que, si bien tienen poco que ver con el expresionismo como lo conocemos desde la literatura, el teatro o la pintura, tiene mucho sentido dentro del marco de referencia esbozado en el estudio de Rudolf Kurtz sobre “Cine expresionista”, así como dentro de ciertas elecciones que tomó el productor de UFA, Erich Pommer, para lanzar películas alemanas como un tipo específico de cine nacional dentro de una situación internacional competitiva (Thompson, 1981: 173). Thompson confirma implícitamente que el intento de crear para este cine una razón fundamental o dar cuenta de una percibida coherencia estilística, corre el riesgo de quedar atrapada en una tautología: la de un estilo como expresión propia de una época, y la época definida por su propio estilo.

Tanto Salt como Thompson llegan, por diferentes caminos, a la conclusión de que no sólo “expresionismo” sino que también la misma concepción de estilo en su sentido artístico-histórico, no es aplicable a este cine. La mayoría son banales, por razones pragmáticas, cuando uno recuerda algunas de las limitaciones materiales a las que Pommer se enfrentó inmediatamente después de la guerra, que aparentemente requirió la estilización “expresionista” en *Dr. Caligari* como consecuencia de las condiciones económicas y la falta de infraestructura técnica.<sup>28</sup> Lotte Eisner tiene una explicación similar para los innovadores estilos de iluminación simbólica y dramática de Max Reinhardt, argumentando que la escasez de guerra lo obligó a usar materiales *ersatz* para sus decorados, cuyo aspecto descuidado tenía que ser disfrazado con la luz

---

<sup>28</sup> Pommer afirmó que las sombras pintadas en *Dr. Caligari* se debieron a la escasez de energía eléctrica y que la compañía estuvo a punto de caer en bancarrota durante el período de rodaje. Ver Ursula Hardt (1996: 48-50).

(Eisner, 1969: 48). Y sin embargo, incluso si estas historias son parcialmente apócrifas e inventadas después del hecho, como una maniobra distractiva o mitologizante, todavía permanecen otras importantes consideraciones. Por ejemplo, la concientización de Pommer, luego del éxito de *Dr. Caligari* en París, del potencial del nombre “expresionismo” para volverse lo que sólo puede ser llamado un “nombre de marca”.

Expresionismo en el sentido técnico, tal como ha argumentado Salt, es aplicado consistentemente en muy pocas películas comúnmente comercializadas bajo este nombre.<sup>29</sup> Al verlas con un interés artístico-histórico, lo que resulta llamativo son las numerosas referencias autoconscientes a otros estilos conocidos, o las formas más o menos sutiles de estilización: el cine de Weimar, examinado a través de todos sus géneros, presenta una mezcla ecléctica de *Heimatkunst*, orientalismo y ornamentalismo a la moda, desde chinería y arte egipcio hasta botines coloniales africanos o aztecas, mobiliario *Jugendstil* y pinturas expresionistas, interiores *art déco* e incluso butacas Bauhaus, como en los posteriores films de Pabst. Estos modismos estilísticos son tomados prestados del escenario (en *El hombre de las figuras de cera*, de Leni, por ejemplo), de ilustraciones de libros infantiles (en el caso de *Los Nibelungos* de Lang) o parecen ser sacados de catálogos de muebles para el hogar y de publicidades de revistas femeninas (como en *La caja de Pandora* de Pabst). En películas menos reconocidas, como comedias militares o dramas de época, los estilos aluden a tarjetas postales (*Feldpostkarten*),<sup>30</sup> historietas de diarios, ilustraciones en revistas populares, folletos turísticos y otros tipos de arte comercial –tal como en cualquier otro cine nacional, incluyendo el eclecticismo de Hollywood.

---

<sup>29</sup> La misma Lotte Eisner dio marcha atrás unos años después y restringió expresionismo a sólo tres films: *Dr. Caligari*, *From Morning to Midnight* y *Alraune*. Ver también H. Eisner (1979: 270) y (1958: 264).

<sup>30</sup> Tanto Fritz Lang como Carl Mayer se ganaron la vida, por un tiempo, como hombres jóvenes en el comercio de tarjetas postales (Kracauer, 1947: 62).

Entonces, ¿por qué esta persistencia del término “expresionismo” no sólo como término técnico para algunos de los films de principios de la década de 1920, sino como un término genérico para la mayor parte de cine arte de Weimar? ¿Por qué se expandió más allá de Alemania, haciendo eco de la historia del cine a través de épocas y géneros, apareciendo en la descripción de las películas de horror de Universal en la década de 1930 y en el *cine negro* de la de 1940, hasta que se convirtió, de acuerdo con el *Monthly Film Bulletin* en: “Una descripción tan general para cualquier desviación estilística del naturalismo estricto como para volverse prácticamente carente de significado”? (Anónimo, 1979). Sin embargo, el escritor anónimo añade: “tal vez el expresionismo fue el primer movimiento que le permitió al cine en general formular ciertas ideas sobre sí mismo” (Anón., 1979).

### **El giro constructivista: del estilo al diseño**

Paradójicamente, es esta sugerencia de la persistente reflexividad del cine expresionista sobre las condiciones de posibilidad del cine no sólo en momentos de crisis, como en Alemania después de la guerra, sino en cualquier momento dado, cuando el cine mismo experimenta cambios tecnológicos que proporcionan una respuesta al por qué el expresionismo se ha convertido en una de las etiquetas estilísticas más duraderas en la historia del cine. Por ejemplo, el argumento de Sigfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* provee sobre todo las categorías para un estudio de la recepción del cine de Weimar. Preocupado por identificar una mentalidad de época, es indiferente a la noción artística-histórica de un movimiento autodefinido o estilo grupal, ni tampoco le otorga mucho lugar a la idea de una vanguardia, ya sea estética o técnica, trabajando en un medio popular. Su habilidad para comprender los films del período de Weimar como súper-texto, y a éste como texto social, por así decir es uno de los mejores aspectos de su enfoque.<sup>31</sup> Al contrario, para Eisner quien descuida la recepción, la influencia, la intertextualidad y la celebración del

---

<sup>31</sup> El término “súper-texto” lo adapto de Nick Browne (1994: 69-80).

“genio” artístico son centrales. Aparte del hecho de que –considerados en conjunto– los diferentes estilos y géneros del cine de Weimar respondían a diferentes públicos, tanto extranjeros como domésticos, ¿podría ser posible pensar el expresionismo no como un estilo en absoluto, sino como un idioma que se adapta a las respectivas condiciones de producción y recepción, por ejemplo, que se interpone, interpreta o media entre la industria, sus productos y las expectativas de segmentos específicos de los consumidores? El nombre para un concepto tan pragmático de estilo es “diseño”, que significa parámetros estéticos y materiales, así como prioridades económicas y técnicas. Diseño parecería ajustarse a varias características distintivas del expresionismo en el cine de Weimar, incluyendo sus usos estratégicos como una posible etiqueta para un producto (i.e. cultura alemana) que necesitaba un cambio de marca.

Por ejemplo, una vez que uno rasga el idealismo artístico-histórico de su modo de creatividad, Eisner en realidad discute, muy inteligentemente, la excelencia técnica y habilidad artesanal del cine de Weimar. Las proezas de la tecnología y técnica cinematográficas alemana fueron, después de todo, las características más admiradas entre los profesionales de la industria del cine internacional en la década de 1920 y regularmente comentadas por los críticos hasta bien entrada la década de 1930. Virtuosismo y búsqueda de excelencia era mostrados con orgullo en el trabajo de cámara (desde los efectos especiales de Guido Seeber en la década de 1910 a la “cámara desencadenada” de Karl Freund y la iluminación de Fritz Arno Wagner en la década de 1920). Ninguna reseña contemporánea de ningún film importante se pierde la oportunidad de elogiar el diseño, la construcción de los escenarios y los efectos especiales, las áreas en las que Robert Herlth, Herman Warm, Erich Kettelhut o Eugen Schufftan construyeron sus reputaciones. Pero también los directores eran a menudo conocidos por sus conocimientos técnico-prácticos: Fritz Lang, por ejemplo, era temido por su pericia técnica, perfeccionismo y aparentemente inagotable paciencia cuando se trataba de probar nuevos efectos especiales. Pabst era igualmente versado en el equipamiento de cine

de última generación. De hecho, incluso el más “espiritual” de los directores de Weimar, F. W. Murnau era algo así como un fanático de la tecnología cinematográfica, como lo eran también E. A. Dupont, quien comenzó como guionista, y Paul Leni quien a lo largo de su carrera fue también diseñador escenográfico.

Este alto nivel de habilidad en técnica y diseño cinematográfico, combinado con la formación de equipos,<sup>32</sup> sugiere que los cineastas, camarógrafos y directores de arte no estaban preocupados por cuestiones de talento individual tanto como estaban involucrados en un proceso de unificación de diferentes elementos, citando o reciclando estilos estéticos como piezas de conjunto, de acuerdo con la historia, la situación y la demanda. En la medida en que los estilos particulares eran “hechos a medida”, al re-equipar funcionalmente y reconvertir, adaptando modismos reconocibles para servir propósitos definidos por otras agendas, “expresionismo” en el cine, también cae bajo este veredicto de modismo “prestado”, aunque uno donde, por las razones discutidas anteriormente, el sentido de un estilo que podría transmitir externamente y a través de elementos formales, la realidad de los estados subjetivos, los motivos ocultos y la agitación interna, que fue uno de los efectos más buscados.

Existe un caso documentado para esta inversión de la forma exterior y el contenido interno en el cine arte (*Autorenfilm*) de la década de 1910, es decir cuando la experimentación técnica buscaba un tema apropiado, en lugar de un tema determinado que requería la tecnología adecuada para poder realizarse. A comienzos de 1913 Paul Wegener se acercó a Guido Seeber porque había visto un asombroso truco fotográfico en una película francesa, donde a través de la doble exposición el mismo actor parecía estar jugando a las cartas consigo mismo. Para reproducir este efecto especial en un contexto más dramático, ambos decidieron que necesitaban un material de historia

---

<sup>32</sup> Los detallados relatos de Eisner sobre quién trabajó con quién muestra una comunidad bastante unida, aún si sus miembros trabajaron para o entrenaron con Max Reinhardt o no. Ver también Klaus Kreimeier (1966) sobre los equipos de productores-directores de UFA.

---

adecuado.<sup>33</sup> Contactaron a Hanns Heinz Ewers, quien escribió para ellos un cuento romántico, un collage de motivos góticos estándar que involucraba sombras perdidas, pactos fáusticos y *doppelgängers*, justo lo que Seeber necesitaba para mostrar mejor los efectos especiales que planeaba y para que Wegener asombrara al mundo jugando contra sí mismo, su gemelo malvado. En este sentido, *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Paul Wegener, 1913) puede ser considerado el primer film expresionista, a pesar de que su estilo se parece poco a los decorados angulares y los interiores agudamente estilizados del *Dr. Caligari*, a la que precede por siete años. Tampoco lo es porque *El estudiante de Praga* tenga el motivo literario del doble que merece su rol de vanguardia, sino porque encarna un principio detrás del “cine expresionista alemán” en general, cuya identidad es estilística sólo en la medida en que la historia y el estilo son interdependientes, porque está impulsado por las exigencias de la técnica y la última generación de la tecnología cinematográfica, y no al revés. Una vez que se tienen en cuenta las dinámicas subyacentes del cambio tecnológico en la industria cinematográfica y la fuerza productiva de la ofensiva del cine arte desde 1913 en adelante, el “cine expresionista” puede, tal vez, ser entendido mejor como la variante alemana del constructivismo, preocupado por otorgarle al arte tecnológicamente producido y a los artefactos, un espacio totalmente diferente –literal y discursivamente– del que tradicionalmente ocupaban las pinturas, la literatura e incluso el teatro. El expresionismo señala la emancipación del cine de las otras artes, la prueba de sus propios poderes, y hasta este punto, es el precursor de lo que Hitchcock llamaría “cine puro”. La diferencia sería que el cine expresionista se involucra y desafía las artes burguesas en sus propios terrenos, en lugar de, como lo hicieron los géneros cinematográficos populares de comedia o de detectives, simplemente desarrollando un espacio público alternativo.

---

<sup>33</sup> Ver Paul Wegener (1954: 110–11).

Expresionismo sería entonces el nombre de una caja de herramientas o juego de lego (Herlth, 1965: 60) de características de estilo, cuyas funciones no coinciden en absoluto con las connotaciones artísticas-históricas. Por el contrario, el atributo “expresionista” sería un conjunto de “efectos”, capaz de disfrazarse –cuando fuera necesario– como una “causa”, haciéndose pasar por rebelión estética, malestar político o una agitación psicológica de carácter específico, con el propósito de autenticar el medio proteico y adaptable que es el cine. Es en este sentido que, a través del expresionismo, el cine formula algo de sí mismo, principalmente su capacidad técnica para simular tanto autenticidad como autonomía. En otras palabras, expresionismo es el momento en que el cine se expresa, se interpreta a sí mismo –lo cual es una de las pistas de por qué puede retornar periódicamente, como lo ha hecho en la década de 1940 como cine negro, en la de 1970 como *neo-noir* y ahora, con el cambio a cine digital, mostrando una vez más autoconscientemente la destreza de los medios expresivos del cine.

### **Expresionismo después de Weimar**

Para volver brevemente a la tesis principal de Kracauer: si él, desde el punto de vista de 1945, puede detectar tendencias proto-fascistas en el cine de Weimar, que lanza al expresionismo como el síntoma de irracionalidad y psicologías aberrantes o decadentes (una carga reminiscente del así llamado debate del “expresionismo” en literatura, que enfrentó a los “expresionistas” Bertolt Brecht y Ernst Bloch contra el “realista” Georg Lukács),<sup>34</sup> mi argumento sería muy diferente. Cualquier afinidad con el nazismo se puede encontrar menos en las supuestas alegorías de figuras dirigentes y seductores demoníacos destilados por Kracauer y Eisner, porque la industria del entretenimiento nazi se hizo cargo de los aspectos cruciales de la versión de diseño del estilo artístico, pero en sus simulaciones kitsch o pastiches, adaptándolas al principal requisito

---

<sup>34</sup> Los textos clave sobre el debate del expresionismo puede ser encontrado en Ronald Taylor (ed.) (1980).

ideológico de los nuevos gobernantes en el frente doméstico: apropiarse de la historia nacional inventando para sí una “tradición”, una legitimación retroactiva y un pedigrí. El principio de disfraz y de la fantasía del “hacer creer” se convirtió en el principio político por excelencia de Joseph Goebbels, y la vida y la política tomaron una lección cínica del arte, como Kracauer (y Walter Benjamin) habían tristemente notado. Por lo tanto, el nazismo como régimen del espectáculo y del camuflaje tenía una siniestra capacidad para “heredar” sus diferentes predecesores políticos e incluso a sus enemigos ideológicos, como los socialistas y los comunistas. En este sentido, la cultura nazi era una especie de mímica de la modernidad y de la tradición, y también una especie de ensayo general para algunas de las actitudes y valores de la moderna cultura de consumo. Como sociedad del espectáculo, utilizó enérgicamente al cine y los medios visuales con propósitos de propaganda: propósitos que antes, durante y luego del régimen de Hitler continuaron siendo practicadas como “publicidad” y “marketing”. Tomado prestado de las artes y la vanguardia, así como del cine y la cultura popular, el cine expresionista corría el riesgo de convertirse en nada más que una brillante maniobra de marketing y de marca –a otra cara de su habilidad para celebrar el cine a través de la versatilidad de sus técnicas y el virtuosismo de sus profesionales.

Algunos de los emigrados que tuvieron que huir de Alemania después de 1933 de hecho pensaron, al llegar a California, que habían saltado de la sartén al fuego. Con un cierto *shock* de reconocimiento, por ejemplo T. W. Adorno y Max Horkheimer se dieron cuenta que la cultura comercial que encontraron en los Estados Unidos les recordaba vívidamente la “cultura administrada” de la que habían huido (Adorno y Horkheimer, 2002: 94-136), especialmente en la forma en que las artes populares tanto bajo el capitalismo como del nazismo habían – como les pareció a ellos, cínicamente– saqueado los disfraces de la historia del arte, con la industria del entretenimiento se apropiaba de ellos para producir simulacros seductivos de cada estilo e ideología, tratando estos estilos –pero también a los placeres y valores que ellos connotaron– como características

del diseño de las mercancías. Este *shock* de reconocimiento bien pudo haber armado a los exiliados de Weimar y haberles recordado la necesidad de no bajar demasiado la guardia y, en su lugar mantener su propio camuflaje y mimetismo. Por otro lado, “expresionismo” en este sentido, también había equipado a muchos de los cineastas emigrados para encajar en Hollywood y demostrar sus habilidades para pensar el “cine” incluso desde antes de que pudieran pensar en inglés.

El resultado fue uno de los legados más duraderos del cine de Weimar. Como es bien sabido, es la comunidad exiliada alemana en Hollywood, estos “extraños en el paraíso”, quienes se atribuyen haber encontrado su autorrepresentación más existencial y profesional en un género cinematográfico estadounidense por excelencia que también es considerado esencialmente “expresionista”. Me estoy refiriendo, por supuesto, al *film noir*, un género que no se convirtió en uno sino hasta después del hecho, y en un estilo que, tal vez, rechaza y resiste una definición tan obstinadamente como los grandes clásicos de Weimar. En otra parte he tratado de presentar una genealogía más escéptica pero también con múltiples capas de la “influencia” alemana en el cine negro, argumentando que estos emigrados habían tenido, por lo menos en la década de 1930, una contribución igualmente fuerte en la comedia (musical), y en las décadas de 1940 y 1950, en el melodrama, lo que de alguna manera complica el “ajuste” (retroactivo) entre destino personal, persecución política y género cinematográfico (Elsaesser, 1996: 129-144). Y sin embargo, nada parece hablar más vívidamente a los públicos de cine hoy que el “negro” –en todas sus matices.

La facilidad con la que ciertos aspectos y elementos del Expresionismo eran capaces de viajar y migrar hacia otros períodos, géneros y países productores de cine, es testimonio del éxito de la creación de una marca. Pero el alto valor de reconocimiento y la movilidad del expresionismo también sugiere que podría haber sido “superficial”, o puesto más claramente, que su esencia consistía en

actuar como un brillo superficial o como característica de diseño. Esto podría explicar el renacimiento del expresionismo en las artes populares desde la década de 1980 y especialmente durante lo que después se llegó a conocer como postmodernismo. Lo que fue redescubierto tanto en las películas mismas y en las particularidades estilísticas no fue ni el Romanticismo alemán ni un proto-fascismo político, sino un entusiasmo y una energía que hablaban de una vitalidad juvenil y un compromiso corporal con gestos expresivos y una actitud performativa. Cuando artistas de rock de alto perfil tales como Mick Jagger, David Bowie, Freddy Mercury o súper estrellas como Madonna, tomaron prestado o robaron de *Dr. Caligari*, *Metrópolis* y *La caja de Pandora* para sus videos musicales, ¿fue ésta la “apropiación-pop” de un legado bastante pesado, “Weimar *light*” por así decir, o indicaba otro tipo de afinidad –a libertad de “reinventarse” a sí mismo como otra persona en otro medio de fantasía?<sup>35</sup> Estos films estilizados de otra era han recibido legitimidad, o más bien credibilidad callejera por el mismo epítome de cultura popular comercializada, el negocio de la música: selectamente adoptado y adecuadamente catado, el cine expresionista se convirtió en una colección de “clips cinematográficos con actitud”.

¿Cuál fue exactamente el atractivo? ¿Dónde fue el momento del reconocimiento? Una primera conjetura es que es la energía y el lenguaje corporal, la androginia, la ambigüedad de género y la bisexualidad del cine alemán es lo que lo hace instantáneamente familiar con la cultura popular actual. Pero tal vez también sea un cierto conocimiento –los elementos pastiche ya presentes en la década de 1920, el reverso de toda esa angustia y trauma– ahora llamado ironía postmoderna, con la cual no tenemos dificultad para entrar en diálogo: el “diablo” hacia quien, para citar a Mick Jagger, tenemos una gran “simpatía”. Como lo indicó la noche de estreno de *Nosferatu*, el cine expresionista tenía un serio sentido autoparódico: incluso sus momentos

---

<sup>35</sup> Entre los videos musicales que hacen referencia a *Dr. Caligari* se encuentran “Living Dead Girl” de Rob Zombie, “Can’t Let You Go” de Rainbow y “Otherside” de los Red Hot Chili Peppers.

trágicos no carecen de ironía, signo de una cultura saliendo de la catástrofe, pero bailando al borde del precipicio.<sup>36</sup> Sin embargo, el efecto de reconocimiento contemporáneo puede ser también avivado por una cultura mediática de “exceso” y “abismo” -especialmente donde estos momentos más-allá-de-los-límites son asociados con la tecnología, los autómatas, el límite entre cuerpo y máquina, cuando los *cyborgs* y avatares de hoy son primos segundos de los sonámbulos e hipnotizadores de Weimar. En otras palabras: las afinidades secretas son también con cuerpos extáticos y prótesis psíquicas, con tecno-mutantes y lo post-humano.

### El legado

Para resumir y concluir: el cine expresionista, aunque introducido como una marca de calidad (que connota la Alemania buena de los poetas románticos, artistas de vanguardia y pensadores profundos, en oposición a la Alemania mala del Kaiser belicista, gas mostaza y ambiciones territoriales-imperiales) fue ambiguamente codificado desde el principio. Al venir con credenciales de alta cultura (desde las bellas artes y promovido como cine de autor), los films, con sus títulos espeluznantes, insinuaban sensacionalismo y atracciones de feria, pero también nacieron de la penuria y la necesidad. La extrema estilización en la decoración era sólo un aspecto: podía ir de la mano con narrativas más convencionales, por lo que incluso *El gabinete del Dr. Caligari* se basa en la fórmula de un film de detectives, con un giro psicopatológico.<sup>37</sup> Por otra parte, los relatos-marco y narrativas anidadas de tantos films de Weimar son

---

<sup>36</sup> *Nosferatu* fue estrenado en Berlín con un baile de alta sociedad y tuvo como “prólogo” un espectáculo de danza moderna. Luego de la proyección, “los invitados convirtieron rápidamente la ‘sinfonía de horror’ en una encantadora sinfonía de alegría” (*Film-Kurier*, 06/03/1922).

<sup>37</sup> Para una extensa revalorización histórica de *Dr. Caligari*, ver mi “Dr. Caligari’s Family: Expressionism, Frame Tales, and Master Narratives” en Thomas Elsaesser (2000). *Weimar Cinema and After*. New York: Routledge, pp. 61-105. Desde entonces, ha habido una *remake* de David Lee Fischer (2005) que usa los decorados originales pero reemplaza digitalmente los personajes originales por actores contemporáneos y una restauración digital del original, por la Murnau Foundation, con una brillante calidad de imagen y tintes luminosos, exitosamente revivida en festivales de todo el mundo y disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=zOQ\\_T6T0PT8](https://www.youtube.com/watch?v=zOQ_T6T0PT8) y <https://www.youtube.com/watch?v=gkWdNeZnBCA>.

reconocibles precursores de lo que hoy conocemos como películas de juegos mentales o rompecabezas, tales como *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999), *El club de la pelea* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) o *El origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010).<sup>38</sup> Aunque se dice que uno de los legados duraderos del expresionismo alemán es la iluminación, argumento que lo es en vez el abierto despliegue y la performatividad de la tecnología cinematográfica, a veces al servicio de aberrantes estados psicológicos en los protagonistas, pero también a veces por el mero placer del espectáculo y de presumir, como en los efectos especiales de *Metrópolis* de Fritz Lang o de *Fausto* y *Nosferatu* de F. W. Murnau.

En su momento hay poca evidencia, desde la recepción crítica en Alemania o en el extranjero, de que el público o los comentaristas de entonces hayan notado alguna de las implicaciones políticas trazadas retrospectivamente por Siegfried Kracauer, aunque las ambivalencias inherentes, estilizaciones y resoluciones de trama suspendidas de tantos films hechos, hicieron más fácil proyectar significados después del hecho, cuando la necesidad de explicación se volvió más urgente, como lo fue después de 1945. Las mismas ambigüedades y finales abiertos también facilitaron que los diferentes modismos descritos del expresionismo se movieran y migraran, independientemente de si aquellos que viajaron con expresionismo eran inmigrantes, refugiados y exiliados, o encontraron en el expresionismo una paleta o una caja de herramientas que les permitió celebrar el cine y su bravura estilística o destreza técnica.

Esta es también la razón por la cual la referencia a la “influencia” (inaugurada por *La pantalla demoníaca* de Lotte Eisner, pero perpetuada por muchos historiadores del cine desde entonces)<sup>39</sup> es engañosa y fuera de lugar. Mejor

---

<sup>38</sup> Ver los ensayos en Warren Buckland (ed.) (2009). *Puzzle Films – Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.

<sup>39</sup> Paul Cooke resume claramente esta tendencia: “Numerosos críticos han sugerido que la desesperación psicológica de Weimar identificada por Kracauer se traspuso limpiamente al

es hablar de apropiación y préstamo, de migración y transferencia para evitar genealogías espurias y hacerle justicia a la mutabilidad y adaptabilidad de una expresión que he descrito como características de diseño transferibles en lugar de la manifestación de una “voluntad de estilo”.

Con respecto al expresionismo como característica del cine de Weimar, fue el Kracauer de la década de 1920 (en lugar del de 1947), quien estuvo más cerca de aprovechar el momento de su verdad histórica, cuando argumentaba que los reclamos competitivos tanto del alto modernismo como de la cultura popular son mejor servidos por una cult(ura) de distracción que de un medio masivo promocionando sus excepciones como arte.<sup>40</sup> Por otro lado, Eisner también tenía razón. El expresionismo ha triunfado en el cine, aunque no como un estilo de época o como el estilo distintivo de directores singularmente talentosos, sino como el imaginario histórico de representación fílmica como tal, que tal vez hoy desconfie demasiado en cuanto a cualquier afirmación de verdad que podría presentar, habiendo decidido hacer de la estilización, la simulación y la fantasía el valor por defecto de la realidad cinematográfica. Sin embargo, el desafío del cine de Weimar fue precisamente este: en su primera obra maestra –*El gabinete del Dr. Caligari*– el Expresionismo eligió enlistar al cine no en cuestiones de realismo, ni siquiera en la búsqueda de la “verdad”, sino en la búsqueda de de modos de representación perdurablemente equívocos, fundamentalmente escépticos y transparentemente irónicos. Este es el legado vivo del expresionismo que vale la pena ser investigado nuevamente pero también celebrado, en tanto los cineastas se encuentran navegando las aún inexploradas aguas del futuro post-fotográfico del cine.

---

mundo desolado del cine negro de las décadas de 1940 y 1950 y la sociedad en crisis a ser encontrada en los films estadounidenses de Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak y otros. Más aun, es una influencia que se ha contagiado a varios cineastas posteriores, desde Orson Welles y Alfred Hitchcock hasta Ridley Scott y Tim Burton. En los trabajos de estos últimos cineastas, los críticos generalmente ven este movimiento de vanguardia alemán como un tipo de estilo heredado que proyecta su sombra sobre el diseño de producción que adoptan en sus trabajos (ver, por ejemplo, Coates, 1991: 156-192; Doel y Clarke, 1997: 140-167; Spicer, 2002: 11-14; Bould, 2005: 24-40; McMahon, 2005: 83)” (2007:18). Estoy asumiendo que “traspuso limpiamente”, “contagiado”, “proyecta su sombra” son términos a ser tomados irónicamente.

<sup>40</sup> Ver, por ejemplo, los ensayos compilados en Kracauer (1995).

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2002). "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" en *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Anón. (1979). "Aspects of Expressionism (3) It Lives Again" en *Monthly Film Bulletin*, agosto.
- Arnheim, Rudolf (1925). "Dr Caligari redivivus" en *Das Stachelschwein*, número 19, octubre.
- Bab, Julius (1926). *Schauspieler und Schauspielkunst*. Berlín.
- Bergfelder, Tim (1993). "Rooms with a view" en Jörg Schöning (ed.). *London Calling*. Munich: text + kritik.
- Beusekom, Ansje van (1998). *Film als Kunst: reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*. Amsterdam: Vrije Universiteit.
- Bock, Hans Michael (ed.) (1985). *Paul Leni*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (1979). *Film Art*. New York: McGraw-Hill.
- Bouvier, Michel y Jean-Louis Leutrat (1981). *Nosferatu*. Paris: Gallimard.
- Budd, Michael (ed.) (1990). *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Breitmoser Bock, Angelika (1993). *Bild, Filmbild, Schlüsselbild*. Munich: Diskurs Film.
- Browne, Nick (1994). "The political economy of the television (super) text" en *American Television*. Langhorne, PA: Harwood.
- Bryher (1927). "G.W. Pabst: A Survey" en *Close Up*, diciembre.
- Buckland, Warren (ed.) (2009). *Puzzle Films – Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Buñuel, Luis (1984). *My Last Breath*. Londres: Jonathan Cape.
- Burch, Noël y Jorge Dana (1974). "Propositions" en *Afterimage*, número 5, primavera.
- Burch, Noël (1981). "Notes on Fritz Lang's First *Mabuse*" en *Ciné-tracts*, volumen 4, número 1, primavera.
- Calandra, Dennis (1976). "The Nature of Expressionist Performance" en *Theatre Quarterly*, número 21, primavera.
- Carroll, Noël (1978). "Dr. Caligari and Dr. Kracauer" en *Millenium Film Journal*, número 2, primavera-verano.
- Collier, Jo Leslie (1988). *From Wagner to Murnau*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Cook, David (1980). *A History of Narrative Film*. New York: Norton.
- Cooke, Paul (2007). "From Caligari to Edward Scissorhands: The Continuing Meta-Cinematic Journey of German Expressionism" en Paul Cooke (ed). *World cinema's Dialogue with Hollywood*. Houndmills: Palgrave-Macmillan.
- Cowan, Michael (2010). "Advertising, Rhythm, and the Filmic Avant-Garde in Weimar: Guido Seeber and Julius Pinschewer's Kipho Film" in *October*, número 131, invierno.

- Delluc, Louis (1922). "Le Cabinet du Docteur Caligari" en *Cinéma*, número 44, marzo.
- Eisner, Lotte (1958). "Stile und Gattungen des Films" en Lotte Eisner y Heinz Friedrich (eds). *Das Fischer Lexikon. Film. Rundfunk. Fernsehen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- \_\_\_\_\_ (1979). "Der Einfluß des expressionistischen Stils auf die Ausstattung der deutschen Filme der zwanziger Jahre" en *Paris – Berlin: 1900-1933*. Munich: Prestel.
- \_\_\_\_\_ (1969). *The Haunted Screen*. Berkeley: University of California Press.
- Elsaesser, Thomas (1996). "German Cinema 1986-1929" en Geoffrey Nowell-Smith (ed). *Oxford World History of Cinema*. Oxford: Oxford UP.
- \_\_\_\_\_ (1996). "A German Ancestry to Film Noir? – Film History and its Imaginary" en *Iris* número 21, primavera, Paris.
- Gomery, Douglas y Robert C. Allen (1985). *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Gottlieb, Sid (1999). "Early Hitchcock: The German Influence" en *Hitchcock Annual*.
- Hake, Sabine (1990). "Architectural Hi/stories Fritz Lang and *The Nibelungs*" en *Wide Angle*, volumen 12.
- Hardt, Ursula (1996). *From Caligari to California: Erich Pommer's Life in the International Film Wars*. Oxford: Berghahn Books.
- Herlth, Robert (1965). "Zur Technik der Filmarchitektur" en *Filmarchitektur*. Munich: Deutsches Institut für Film u. Fernsehen.
- Huaco, George A. (1965a). *The Sociology Film Art*. New York: Basic Books.
- Huaco, George A. (1965b). *Towards A Sociology of Cinema*. New York: Basic Books.
- Gay, Peter (1981). *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Jarvie, Ian (1970). *Towards a Sociology of Cinema*. London: Routledge.
- Jhering, Herbert (1958). "Der Schauspieler im Film (1920)" en *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Volumen I. Berlin: Aufbau Verlag.
- Jung, Uli y Walter Schatzberg (1996). *Robert Wiene, der Caligari Regisseur*. Berlín: Henschel.
- Kaes, Anton; Martin Jay y Edward Dimenberg (eds.) (1995). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press.
- Kasten, Jürgen (1996). "Die Veträge des *Dr Caligari*" en M. Schaudig (ed). *Positionen deutscher Filmgeschichte*. Munich: Diskurs Film.
- Kracauer, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1995). *The Mass Ornament – Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kreimeier, Klaus (1996). *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. New York: Hill & Wan.
- Kurtz, Rudolf (1965). *Expressionismus und Film*. Berlín: Verlag der Lichtbildbühne. Reimpresión facsimile 1926: Zurich: Verlag Hans Rohr.
- Laqueur, Walter (1974). *Weimar – A Cultural History*. New York: Putnam.

- Monaco, Paul (1976). *Ribbons of Time: Cinema and Society*. New York: Elsevier
- Moore, John (1932). "Pabst, Dovjenco: A Comparison" en *Close Up*, septiembre.
- Murphy, Richard (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborn, Max (1920). "Die Lage des Expressionismus" en *Vossische Zeitung*, noviembre.
- Pommer, Erich (1972). "Carl Mayer's Debut" en *The Cabinet of Dr Caligari. Classic Film Scripts*. New York: Simon & Schuster.
- Quaresima, Leonardo (1992). "Der Expressionismus als Filmgattung" en Uli Jung y Walter Schatzberg (eds). *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Munich: K.G.Saur.
- Rhode, Eric (1976). *A History of Cinema*. London: Penguin
- Rotha, Paul (1933). "Pabst, Pudovkin, and the Producers" en *Sight and Sound*, verano.
- \_\_\_\_\_ (1930). *The Film Till Now*. London: Jonathan Cape.
- Salt, Barry (1979). "From Caligari to Who?" en *Sight and Sound*, volumen 48, primavera.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- \_\_\_\_\_ (1990). "From German Stage to German Screen" en Paolo Cherchi Usai y Lorenzo Codelli (eds). *Prima di Caligari/ Before Caligari*. Santarossa Giovanni: Edizioni Biblioteca Dell'Immagine.
- Scheunemann, Dietrich (ed.) (2003). *Expressionist Film: New Perspectives*. New York: Camden House.
- Schönemann, Heide (1992). *Fritz Lang, Filmbilder, Vorbilder*. Berlín: Edition Hentrich.
- Sopocy, Martin (1991). "Re-examining Kracauer's From Caligari to Hitler" en *Griffithiana*, octubre.
- Taylor, Ronald (ed.) (1980). *Aesthetics and Politics: Radical Thinkers*. New York: Verso.
- Telotte, J.P. (2006). "German Expressionism: a Cinematic/ Cultural Problem" en Linda Badley, R. Barton Palmer y Steven Jay Schneider (eds). *Traditions in World Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Thompson, Kristin (1981). "Expressionistic mise-en-scene" en *Eisenstein's Ivan the Terrible*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1990). "Dr. Caligari at the Folies Bergeres or The Successes of an Early Avant-Garde Film" en Michael Budd (ed). *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Tsivian, Yuri (1992). "Caligari in Russland" en Oksana Bulgakowa (ed). *Die Abenteuer des Dr Mabuse im Land der Bolschewiken*. Berlín: Freunde der deutschen Kinemathek.
- Tudor, Andrew (1974). *Image and Influence*. London: Allen and Unwin.
- Tulloch, John (1976). "Genetic Structuralism and the Cinema" en *The Australian Journal of Screen Theory*, número 1.
- Wedel, Michael y Max Mack (eds.) (1998). *Showman mi Glashaus*. Berlín: Freundeder Deutschen Kinemathek.

- Wegener, Paul (1954 [1916]). "Die künstlerischen Möglichkeiten des Films" en Möller Kai (ed). *Paul Wegener: Sein Leben und seine Rollen; Ein Buch von ihm und über ihn*. Hamburg: Rowohlt.
- Willett, John (1978). *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*. New York: Pantheon Books.
- Witte, Karsten (1978). *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt: Suhrkamp.

---

\* Thomas Elsaesser nació en Berlín en 1943. Estudió en la Universidad de Heidelberg y la de Sussex (Reino Unido) donde se licenció en literatura inglesa en 1966, y obtuvo el doctorado en Literatura Comparada en 1971. En 1976 inició Estudios de Cine en la Universidad de East Anglia (1980 a 1991). Como editor de la serie *Film Culture in Transition*, ha publicado cuarenta y cinco volúmenes. Sus libros incluyen: *New German Cinema: A History* (London/ New Brunswick: Macmillan/ Rutgers University Press, 1989); *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (Amsterdam: AUP, 1996); *Weimar Cinema and After* (London/ New York: Routledge, 2000); *Metropolis* (London: BFI, 2000); *Studying Contemporary American Film* (con Warren Buckland. London/ New York: Oxford University Press, 2002); *Filmgeschichte und Frühes Kino* (Munich: text + kritik, 2002); *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: AUP, 2005); *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (con Malte Hagener. New York: Routledge, 2010); *The Persistence of Hollywood* (New York: Routledge, 2012) y *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945* (New York: Routledge, 2013). Ha editado y co-editado alrededor de doce libros sobre el primer cine, televisión de calidad, cine digital, Harun Farocki y el nuevo cine de Hollywood. Finalmente, Elsaesser ha publicado más de doscientos ensayos en antologías.

\*\* María Guadalupe Russo es estudiante avanzada de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha presentado ponencias en el *VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria* en Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y en el *III Simposio: Pensar los afectos* en FLACSO/UBA. Ha sido adscripta de la Cátedra de Filosofía de la Historia en FFyL/UBA. Miembro activo del seminario permanente SEGAP (Seminario sobre estudios de géneros, afectos y política). Ha realizado diversos trabajos de edición de textos, corrección de estilo, traducciones y supervisión de traducciones en el área de las Humanidades. E-mail: [guadalupe.russo@gmail.com](mailto:guadalupe.russo@gmail.com)