

HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

LA ARQUITECTURA EXPRESIONISTA EN EL CINE ALEMÁN

Rubén Guzmán

*«Seamos más bien imprácticos, si deseamos que un rayo
de nuestra actividad creativa golpee el alma humana».*

Hans Poelzig,
conferencia de la Deutsche Werkbund
Stuttgart, 1919. (Pehnt 13)

El Expresionismo sirvió como un yunque sobre el que se forjaron los ideales modernos. En arquitectura, el Expresionismo contribuyó a la experiencia de una estructura plástica en todas las dimensiones posibles. En el cine, la arquitectura expresionista ayudó a comprender y valorar el potencial de la imagen visual, especialmente cuando el sonido aún no existía.

Algunos antecedentes sociales y políticos

Justo antes del final de la Gran Guerra, en 1918, un levantamiento liderado por trabajadores, soldados y marineros en Kiel provocó la abdicación de Wilhelm II, káiser de Alemania desde 1888. Exigieron el fin de la guerra, la liberación de todos los marineros y presos políticos detenidos, libertad de prensa y expresión y sufragio universal en una manifestación masiva conocida como la Revolución de Noviembre. Como consecuencia de estos cambios políticos, Friedrich Ebert, presidente del SPD (Partido Socialista Alemán) y entonces canciller del Reich, proclamó la República Alemana.

Insatisfechos con estos cambios, el grupo «Spartacus» bajo la cobertura del U.S.P.D. (Partido Socialdemócrata de Alemania) y liderado por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg exigió reformas sociales drásticas. Como resultado de esta creciente presión social, se fijaron elecciones para una Asamblea Nacional el 19 de enero de 1919.

Los militares habían ofrecido su apoyo contra los socialistas de izquierda siempre que el gobierno no interfiriera con el poder y la autoridad de los militares. En concordancia con este pacto, los militares compartirían la gestión de los asuntos políticos. Poco después de las elecciones, los espartaquistas se separaron del U.S.P.D. para formar el Partido Comunista de Alemania (K.P.D.) y algunos de ellos decidieron intentar derrocar al gobierno. Esta revuelta fue brutalmente aplastada por las fuerzas del antiguo orden, es decir, el Ejército y el Cuerpo Libre (Freikorps) anti-republicano, una fuerza o ejército civil nacionalista y anti-comunista compuesta por voluntarios.

El malestar social continuó a pesar de la elección de la Asamblea Nacional. Se convocaron más huelgas generales y nuevamente fueron severamente reprimidas por el Cuerpo Libre, la policía de seguridad y los guardias civiles. Aproximadamente 1.200 alemanes murieron en enfrentamientos entre el 3 y el 8 de marzo de 1919. Sin embargo, el militarismo como filosofía en esferas no militares aún prevalecía en la República de Weimar, reforzado por la *Reichswehr* y por la derecha. Esto explica la continua popularidad del Mariscal de Campo Paul von Hindenburg y por qué, en 1925 y nuevamente en 1932, fue elegido presidente del Reich como candidato de una coalición de los partidos de derecha y de centro-izquierda moderada.

El otro factor desestabilizador importante en Alemania durante este período fue la economía. Después de la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, el Tratado de Versalles impuso una pesada carga financiera para el país. El gobierno imprimió cada vez más papel moneda para pagar sus deudas de guerra, lo cual provocó un rápido aumento de la inflación: «Esta devaluación se aceleró por la fuga de capitales, la especulación de divisas y lo que se conoció como “fuga hacia activos materiales”» (Schneede 146-147). En consecuencia, los que menos tenían perdieron más con salarios que no se mantenían con la tasa de inflación y los que tenían mucho obtuvieron aún más, ya que tenían el capital para especular. En 1923, una cabeza de repollo costaba cincuenta mil millones de marcos. En noviembre de ese año, la inflación se detuvo con un cambio de 1 dólar por 42 000 000 000 000 de marcos de papel.

Desde fines de 1923 en adelante, tanto la esfera económica como la política de Alemania se estabilizaron. Aunque la tasa de desempleo seguía

siendo significativa, finalmente se desterró el fantasma del hambre. Había comenzado una era de creciente riqueza y prosperidad.

La arquitectura expresionista

La arquitectura expresionista utiliza la distorsión como elemento predominante para determinar plásticamente los espacios interiores y exteriores.¹ La mente del arquitecto/a ve la realidad y la transforma a través de su propia experiencia personal. Así, este proceso mental encarna la «erupción del alma» (Theodor Däubler) y produce una estructura física. La percepción de esa estructura se convierte entonces en un proceso similar de experiencia individual. La plasticidad sugerida anteriormente se refiere a la interdependencia del interior y el exterior que disuelve los sólidos muros de la arquitectura tradicional.

Otro elemento que caracteriza a este estilo es el uso, repetición y ramificación de elementos formales básicos —en series a veces aparentemente interminables— para determinar la forma a expensas de todos los demás. Esto proporciona a esas estructuras un fuerte sentido de ritmo y crecimiento orgánico. Al igual que en otras disciplinas artísticas asociadas al expresionismo es importante señalar la fuerte correspondencia con la música. El arquitecto Erich Mendelsohn (1887-1953) solía esbozar secuencias morfológicas «con gran rapidez y con una estimulante música de gramófono de fondo» (Pehnt 7). De igual modo, los bosquejos de Hans Poelzig (1869-1936) para el Teatro en el marco del Festival de Música de Salzburgo se asemejan a partituras abstractas.²

Hermann Finsterlin (1887-1973) exploró estas características morfológicas en términos de una nueva teoría de la evolución para la arquitectura mundial. De hecho, se llamó a sí mismo el «Darwin de la arquitectura». Conocía muy bien las ciencias naturales, que había estudiado antes de dedicarse al arte. La forma se convirtió para Finsterlin en su principal preocupación, mientras que el contenido social, que atraía a la mayoría de los arquitectos expresionistas en ese momento, no le importaba.³

Existe una ambigüedad de contenido basada en una interpretación filosófica: la imaginación humana —o poder mental— se convierte en una fuerza anónima de la naturaleza. La ambigüedad física de la mayoría de los diseños expresionistas se debe a la ausencia de especificaciones prácticas

¹ El término «arquitectura expresionista» —desatendido por la mayoría de historiadores hasta fines de la década de 1950— se utilizará para definir la frecuencia con que se produjeron los rasgos que caracterizan el estilo expresionista y la forma en que se relacionaron entre sí. La mayoría de estos sucesos se refieren al período de 1914 a 1924. Desde entonces, aunque algunos proyectos han abordado el *pathos* y la retórica expresionista, no conservan una perspectiva estética o social comparable.

² Para un recorrido detallado sobre la obra de Poelzig recomiendo consultar el texto Julius Posener. *Hans Poelzig: Reflections on His Life and Work*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

³ Existen muchas reproducciones inéditas de Finsterlin et al. en el libro de Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture in Drawings*. Thames and Hudson, 1985.

de construcción. Muchos historiadores y críticos han utilizado el término «utópico» para describir algunas de estas obras. ¿Es posible etiquetar de «utópica» la búsqueda de la evolución natural y la forma en su estado más puro, la búsqueda del lenguaje del alma?

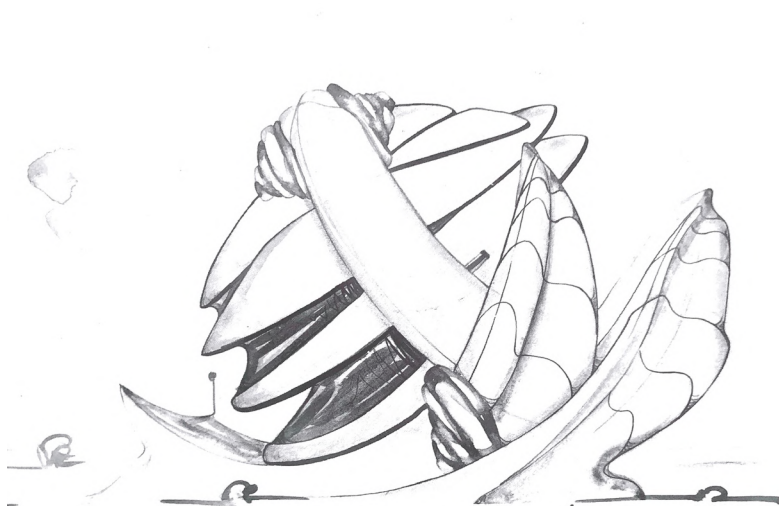


Figura 1



Figura 2

El Expresionismo y el cine

El Expresionismo fue un movimiento revolucionario que abarcó numerosas disciplinas: la música, las artes plásticas, la literatura y el cine. En países de habla germana, desembarcó primero en el arte y en la literatura. Si bien como todo movimiento artístico existieron antecedentes, su poder expresivo estalló

entre 1905 y 1923. Finalmente, el Expresionismo irrumpió en el cine a partir de 1919, tal vez porque el cine fue despreciado como una manifestación artística hasta 1913.⁴ No es la intención de este ensayo discutir en profundidad las características formales y conceptuales de este movimiento, sino analizar su influencia en las películas alemanas de autor producidas entre 1919 y 1926.

El Expresionismo en sí es un movimiento de gran complejidad, difícil de reducir a un denominador común artístico o filosófico, en parte debido a sus contradicciones: «multiplicidad de rasgos divergentes, sus contrastes entre libertad y encadenamiento, individuo y masas, intelecto e instinto, idealismo y anarquía». Algunos observadores destacan que el concepto de revolución universal es uno de sus principales elementos (Vogt 16).

En contraste con este enfoque, es posible analizar el movimiento en términos de características alemanas específicas y actitudes formales. Varias palabras utilizadas para describir el Expresionismo son imposibles de traducir del alemán a otros idiomas. Por ejemplo, el Expresionismo suele relacionarse con la ideología de la *Weltanschauung*, que puede interpretarse como la «concepción del mundo» o como «el estado del mundo que envuelve la trama y la circunscribe, y sugiere una esencia trascendental» (Eisner 18-19).

Con frecuencia aparecen también palabras y frases estereotipadas tales como: «tensión interior», «fuerza de expansión», «acumulación inmensa de concentración creativa», «juego metafísico de intensidades y energías» y «cristalización intensiva de la forma». Los guiones cinematográficos de Carl Mayer reflejan estas expresiones, ya que el objetivo último del Expresionismo alemán es brotar del núcleo más íntimo de uno mismo para llegar a algún tipo de verdad cósmica.

En arquitectura, lo anterior se traduce en relegar la función a la forma. Así pues, la forma se subordina a la necesidad de lograr la «expresión más expresiva» de un objeto. Otros elementos relacionados con la idiosincrasia alemana son el misticismo primitivo y la magia —como la animación de objetos o el revivir de las cosas— la oscuridad y la luz y el interés por lo desconocido. Por otra parte, existe una búsqueda típicamente alemana de la ley absoluta en el arte y una necesidad de interpretarla. Lo/as artistas expresionistas no estaban interesados en representar la realidad visible sino en su esencia. En consecuencia, este enfoque intelectual individualista se opuso a la ley «absoluta» y universal, una completa «abstracción del individuo» (Eisner 18).

Como ya vimos, las primeras manifestaciones del Expresionismo alemán aparecen en la pintura, la literatura, la música e incluso el teatro. Aunque ya podemos reconocer algunos elementos expresionistas en el cine en 1913 con la primera versión de *Der Student von Prag* [El estudiante de Praga] de Stellan Rye, o en la versión de *Der Golem* [El Golem] de Paul Wegener

⁴ Ese año se publica *Das Kinobuch* y se estrena *Der Student von Prag* [El estudiante de Praga], considerado por muchos como el primer ejemplo de cine-arte. Una selección del primero, con traducciones inéditas al castellano de Enrique Bein y una introducción de nuestra autoría puede leerse en el número 4 (2021) de *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/das-kinobuch-un-temprano-intento-de-expandir-el-cine-235>

y Henrik Galeen de 1914, la primera película claramente expresionista aparece en 1919, *Das Kabinett des Dr. Caligari* [*El gabinete del doctor Caligari*] de Robert Wiene.

Arquitectura y cine

El cine brindó a los arquitectos expresionistas la oportunidad de lograr una materialización temporal de sus ideas arquitectónicas que, de otro modo, no habrían tenido la posibilidad de llevarse a cabo debido a las exigencias del presupuesto, la escala, los materiales o a las consideraciones o restricciones físicas. Concomitante con esto, el cine proporcionó a la arquitectura un medio de expansión y exploración.

En términos generales, la industria cinematográfica del siglo pasado a menudo se vio beneficiada por las crisis económicas, ya que el cine suele ofrecer lo que es inaccesible para la persona promedio, es decir, aventuras, viajes y lujo. Tal vez este novedoso medio y su llegada a las masas resultó ser particularmente atractivo para algunos artistas expresionistas y su perspectiva política social y antiburguesa muy alineada con el espíritu de la época en el marco de los agitados acontecimientos políticos en la Alemania de Weimar.⁵

Además de la creciente demanda interna, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se abolieron todas las producciones extranjeras. Así, en 1917 surgieron las renombradas megaproductoras UFA (Universum Film AG) y Decla-Bioscop.

El teatro, hasta entonces considerado un medio más elevado, sirvió de base para arquitectos, directores y actores y, más tarde, como fuente de influencia —principalmente la del teatro de Max Reinhardt (1873-1943)— para el cine expresionista. Algunos de los arquitectos expresionistas que trabajaron en teatro fueron Hans Poelzig, Bruno Taut, Paul Thiersch y Hendrikus Theodorus Wijdeveld. También trabajaron en el cine, al igual que Hermann Finsterlin, Egon Eiermann, Wilhelm Bruckmann, Carl Krayl, Wenzel August Hablik, Peter Behrens y Bruno Paul.

La función principal de la arquitectura en las películas expresionistas era interactuar plásticamente con sus objetivos. En otras palabras, la arquitectura, o mejor dicho, la escenografía tenía que representar la condición del alma de los personajes, así como algunos objetos en el ámbito de la fantasía y la abstracción. Esto se hizo mediante el uso de un expresionismo cinematográfico (basado en el movimiento) y pictórico (basado en la estética de los decorados y la luz, fundamentalmente).

Los elementos escenográficos más utilizados para este fin fueron la distorsión de objetos, callejones sinuosos con orieles salientes y frontones inclinados, falsas perspectivas y formas angulares, por momentos medievales y góticas, algo que resultaba muy atractivo para los alemanes: «Salones,

⁵ El grupo llamado *Aktion* [Acción] dirigido por Franz Pfemfert se originó en Berlín en 1910. A diferencia del *Sturm* promovieron un intelectualismo absoluto bajo el sello de *Gehirnlichkeit* [Cerebralidad].

sótanos, pasillos, recovecos y escaleras de caracol serpenteando hacia arriba en complicadas circunvoluciones como caracoles, y sus detalles violentamente retorcidos y distorsionados hablaban un lenguaje propio» (Pehnt 164).

Así, los efectos psicológicos de la forma y el espacio se convirtieron en una gran preocupación. La sensación de movimiento fue sugerida por la superposición de las fachadas, los cambios de altura y perspectiva, la repetición de las formas, las escaleras y los diseños morfológicos, las diagonales ascendentes y descendentes, los techos torcidos, las líneas parpadeantes y otros recursos formales. Todo este tratamiento plástico se complementó con la correspondiente estilización del vestuario, así como con la actuación y especialmente con el uso de la fotografía, cosa que luego derivará en un estilo propio. Todos estos elementos se combinaron en perfecta armonía expresionista. «Cuanto más poderosas eran las emociones, más a fondo se aprovechaban los alrededores para su expresión» (Pehnt 167). De hecho, este análisis pormenorizado exigió que todas las películas se rodaran en estudio. Tal armonía de elementos contribuyó a la muy elogiada calidad visual de los filmes expresionistas. El cuidado formalista y expresivo de estos filmes, embebidos en pleno cine mudo, difícilmente pueda apreciarse en profundidad desde nuestra perspectiva actual.

Los filmes

A continuación se ofrece una descripción más detallada del uso de decorados expresionistas en algunas de las películas alemanas más importantes de la época.

§ *Das Kabinett des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari] (1919). Se ha argumentado que los decorados de esta película crean un universo desordenado que enfatiza el desequilibrio mental del héroe. Sin embargo, tras un estudio más exhaustivo, podemos determinar que tanto el prólogo como el epílogo se han añadido posteriormente, en oposición a las intenciones originales de los autores. Posteriormente, la película se convierte en una historia sobre las alucinaciones de un loco más que en una aguda crítica a la autoridad social. El uso de la fotografía en claroscuro y el contraste del blanco y negro en los decorados transforma la imagen cinematográfica en un grabado medievalesco, irreal e irracional.

La escenografía no solo es pictórica, sino también rica en símbolos. Los decorados fueron diseñados por Hermann Warm en colaboración con los artistas Walter Röhrig y Walter Reimann. Cuando presentaron su propuesta, Rudolf Heinert, un cineasta alemán, les dijo: «¡Ejecuten esos decorados de la manera más loca posible!» (Eisner 26).

Es necesario comprender uno de los principios del cine clásico alemán: el papel del autor, el diseñador de producción (director de arte), la dirección de fotografía y su interacción interdisciplinar. *Das Kabinett des Dr. Caligari* es una película experimental, ya que introdujo nuevos y audaces elementos formales dentro de un contexto social agitado. La inestabilidad económica de la posguerra y la inflación progresiva favorecieron el desarrollo de escenografías bidimensionales más baratas. Así, se eligió el lienzo pintado

como material principal para la decoración. La bidimensionalidad de los decorados —a veces criticada por algunos observadores— es solo aparente: el fondo pasa a primer plano y todo el sentido del espacio parece cobrar vida. En el caso de este filme todo debía ser resuelto en un espacio rectangular de reducidas dimensiones.

Como en otras producciones, aparecen elementos formales reconocibles, como ser las perspectivas distorsionadas, los callejones deformados, los ángulos inesperados, los objetos deformados, las casas torcidas, las diagonales rotas, las calles oblicuas (curvas o rectilíneas) y el uso de zonas puntuales contrastantes de luz y oscuridad.

Cada elemento formal y sus transiciones, ya sea en el cine o en la arquitectura, se utilizan para transmitir experiencias psicológicas trastornadas de ansiedad, terror y locura.

§ *Der Golem. Wie er in die Welt kam.* [El Golem. Cómo vino al mundo] (1920). La búsqueda expresionista para representar experiencias psicológicas y la asociación de ideas que un objeto desencadena en la mente del artista queda claramente reflejado en la segunda versión de *Der Golem*. Al mismo tiempo, la influencia de la arquitectura expresionista se hace más evidente, expresada inusualmente en un espacio 3D (la arquitectura en el cine es principalmente una arquitectura de fachadas).

Los decorados fueron encargados por los directores de la película Paul Wegener y Carl Boese al arquitecto Hans Poelzig, un desocupado en ese momento (1918). Poelzig había trabajado anteriormente en otros proyectos cinematográficos. Para el segundo *Golem*, el primero fue filmado en locación, hizo varios bocetos. Pocos saben que la escultora Marlene Moeschke, que más tarde se convirtió en la esposa de Poelzig, esculpió las maquetas en arcilla. Esto explica la similitud formal de algunos interiores de los decorados con las columnas del vestíbulo de la *Grosses Schauspielhaus* de Max Reinhardt, también diseñado por Moeschke.

La ciudad de *Der Golem* representa el gueto judío de Praga. La historia se basa en la leyenda del rabino Löw, quien creó en 1580 un gigante de arcilla, el Golem, que salvaría al pueblo judío de la expulsión del gueto. Se nos presentan dos elementos especialmente atractivos para el público alemán: la animación de la materia inerte y los decorados gótico-medievales.

Poelzig construyó los decorados que incluían cincuenta y cuatro edificios en el *Tempelhofer Feld* de Berlín utilizando yeso reforzado. Edificios angulares e irregulares con techos angostos y puntiagudos (que se asemejan a sombreros judíos y barbas de chivo), misteriosos callejones tortuosos, fachadas superpuestas y escaleras sinuosas de aspecto orgánico comprenden algunos de sus elementos formales arquitectónicos.

Los interiores utilizan rítmicamente arcos ojivales góticos transformados, bóvedas y grupos de columnas. Según el propio Poelzig, los edificios «hablaban con acento judío» (Pehnt 164).

Los atributos plásticos y orgánicos de los decorados y su influencia sobre las masas se hacen evidentes al compararlos con otras películas épicas de Lubitsch o incluso de Fritz Lang con su enfoque casi geométrico en *Metropolis* (1926).

§ *Von Morgens bis Mitternachts* [De la mañana a la medianoche] (1920). Esta notable película, basada en la obra homónima de Georg Kaiser *Von Morgens bis Mitternachts*, escrita en 1912, podría considerarse como una de las dos películas verdaderamente expresionistas, siendo la otra *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene.

El tratamiento visual de esta película tiene una fuerte correspondencia con la obra de Kaiser, excepto por la secuencia de la carrera de bicicletas de seis días. Esta extraña secuencia experimental constituye uno de los primeros usos de imágenes casi abstractas en un largometraje, en este caso mediante distorsiones ópticas.



Figura 3

Al mismo tiempo, Walther Ruttmann estaba trabajando en la serie abstracta de sus *Opus*. De hecho, *Opus I* (1920 o 21) se convirtió en la primera película abstracta de vanguardia del entonces denominado «Cine absoluto».

El director Kark Heinz Martin, con la ayuda de su director de arte Robert Neppach, expande aún más este tratamiento abstracto aplicándolo a las formas ornamentales más que al propio espacio arquitectónico. Así, entre la oscuridad prevaleciente se dibuja un espacio arquitectónico que se deforma hasta la abstracción. Valiéndose de una iluminación de claroscuro, Neppach trabaja con figuras y formas ornamentales. El elaborado diseño convierte a los muebles y al vestuario en importantes elementos expresivos en la película, más volumétricos que el espacio plano representado. Con respecto a los decorados, Neppach desestima las posibilidades expresivas de un espacio tridimensional. En cambio, lo representa crudo y plano, muy similar a la propuesta formal del artista Cesar Klein en *Genuine* (1920) de Robert Wiene. Muchos años más tarde, el director danés Lars von Trier retomaría este tratamiento plano y teatral del espacio en su filme *Dogville* (2005).

Otros filmes

Hans Poelzig también trabajó en *Lebende Buddhas* [Budas vivientes] (1924) de Paul Wegener, diseñando templos y edificios de estilo tibetano contruidos

en el viejo hangar de dirigibles de Staaken.⁶ Un año después, contribuyó a *Zur Chronik von Grieshuus* [Crónicas de la casa gris] (1925) de Arthur von Gerlach, diseñando los exteriores y un castillo expresionista que luego fuera modificado por Robert Herlth y Walter Röhrig.

El reconocido director alemán Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) también se interesó en castillos misteriosos y casi animados. Un primer ejemplo es su *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu, una sinfonía del horror] (1922) con su arquitectura nórdica, oscura y enigmática con matices expresionistas. Más tarde, Herlth y Röhrig trabajarán juntos como escenógrafos en la adaptación épica de *Faust* [Fausto] (1926), sin duda una de las obras más importantes en la historia del cine. En *Faust* se genera una especie de metafísica cuasi-expresionista construida a partir un tratamiento formal consistente en los ángulos de la cámara y la representación del espacio con su distribución irregular de los volúmenes, decorados estilizados y el uso del claroscuro.

Comparativamente, se pueden encontrar menos elementos expresionistas en las películas del realizador Fritz Lang, especialmente relacionados con la arquitectura y el espacio. El diseño expresionista se limita al castillo de Brünnhilde en *Siegfried's Tod - Nibelungen* [La muerte de Siegfried. Los Nibelungos] (1923), en las cuevas misteriosas en *Kriemhilds Rache - Nibelungen II* [La venganza de Krimilda] (1924) y en la casa del inventor Rotwang en la película *Metropolis* (1926). El enfoque de Lang hacia el espacio cinematográfico siempre ha sido más equilibrado, incluso geométrico.

La arquitectura expresionista influyó en otros cineastas como Georg Wilhelm Pabst, concretamente en *Der Schatz* [El tesoro] (1923), con decorados de Herlth y Röhrig, y Paul Leni en *Das Wachsfigurenkabinett* [El gabinete de figuras de cera] (1924). En esta última obra, vemos una Bagdad estilizada donde los ángulos y las superficies oblicuas parecen alejarse de cualquier sistema de referencia realista. «Trabajamos en escenarios muy estilizados donde ninguna indicación de la realidad podría derivar de ellos (...) No es la realidad lo que percibe la cámara, es la realidad del evento interno, que es más profundo, más efectivo, más emocionante que lo que nuestros propios ojos perciben normalmente».⁷ Además de Caligari, Robert Wiene utilizó decorados expresionistas en sus películas *Genuine* (1920) y *Raskolnikow* (1922 o 1923). A diferencia del diseño despojado de *Genuine*, los decorados de *Raskolnikow* —ingeniosamente concebidos por el diseñador Andrei Andrejew, quien también había trabajado con el director de teatro Max Reinhardt— ubican a sus personajes en un reino alucinatorio típico de Dostoievsky.

⁶ Este tema resultaba atractivo al pueblo alemán de la época, que buscaba los orígenes de su raza en el Lejano Oriente.

⁷ Extraído de *Der Kinematograph*. 911 (1924), disponible en <https://archive.org/details/kinematograph-1924-09/page/n3/mode/2up>
Der Kinematograph fue la primera revista alemana dedicada a la crítica cinematográfica. Entre 1920 y 1935 desempeñó un papel destacado durante los últimos períodos de Wilhelmine y Weimar y sigue siendo una fuente clave para los historiadores del cine en la actualidad.

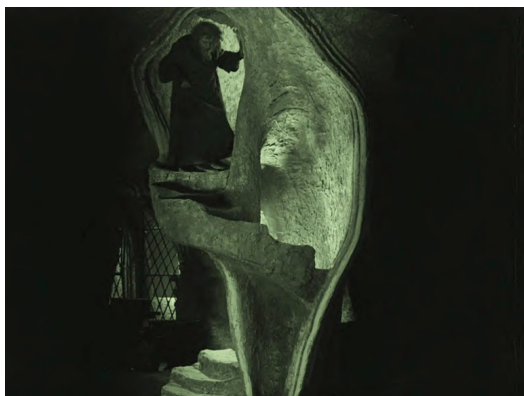


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Tanto la arquitectura expresionista como el cine se alimentan del mismo elemento: la metafísica, o en otras palabras, los sueños. ¿De dónde vienen y por qué son necesarios? ¿Acaso es la necesidad de un cambio en un mundo turbulento donde los pilares de los valores humanos se tambalean? ¿Percibimos hoy un eco de los tiempos pasados?

La búsqueda mesiánica del artista expresionista podría haber parecido caprichosa a los observadores externos inmersos en su propio concepto de la realidad, una realidad que en el caso de la Alemania de mediados de 1920 ya forjaba una dirección propia. Nos referimos a la denominada *Neue Sachlichkeit*, o «Nueva objetividad», una alternativa casi opuesta al expresionismo.

Este término fue acuñado por G. F. Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, mientras preparaba una exposición especial de artistas «que han conservado o recuperado su fidelidad a la realidad positiva y tangible» trabajando ahora en este nuevo «estilo fríamente representativo y socialmente consciente» (Haftmann 222).

Tal como se mencionó al inicio, en 1924 la economía en Alemania se estabilizó. Controlada la inflación, los programas sociales se reactivaron dentro de una realidad de conciencia social. Éste fue el final de un sueño, más precisamente de una pesadilla. Un nuevo estilo emergente en arquitectura, fuertemente influenciado por otros movimientos como *De Stijl* en Holanda y la vanguardia en Francia, fue conocido como *Neues Bauen* o «Nueva arquitectura». Opuesto a los caprichos expresionistas, abrazó «la tecnología, estaba abierto a las influencias internacionales y diseñado para la reproducción» (Pehnt 195).

Sumado a lo anterior debemos señalar la importancia de ciertos factores que contribuyeron al ocaso y rápida desaparición del expresionismo en el cine. En primer lugar, la inyección de capital estadounidense desde Hollywood con la intención de «reflotar la UFA» y los nuevos intereses y cambios de paradigmas que tal intención desencadenó (Eisner 211). En segundo lugar, muchos cineastas alemanes importantes abandonaron su tierra natal, contratados por los grandes estudios de Hollywood: Murnau, Dupont, Leni y Lubitsch, seguidos más tarde por Lang, Lorre, Pabst, Karl Freund, Zelnik, el guionista Carl Mayer, entre otros. Dicho lo anterior, cabe señalar que la introducción del sonido no debería considerarse como un factor influyente, ya que cuando se introdujo (1928), el Expresionismo alemán en el cine y en otras manifestaciones artísticas ya se había extinguido.

Con todo, es posible que el legado del expresionismo, aquel movimiento revolucionario y metafísico, no se haya agotado. Allá por la década de 1960, década en la que el Expresionismo tuvo la oportunidad de un *revival*, el escritor Ernst Bloch declaró: «La herencia del Expresionismo no se ha agotado porque aún no hemos ni siquiera comenzado con ella» (203).

Bibliografía

- Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. Westport: Praeger Publishers, 1973.
- Eisner, Lotte. *L'Ecran Démoniaque*. París: Le Terrain vague, 1965.
- Schneede, Uwe. *George Grosz. His life and work*. New York: Universe Books, 1979.
- Pinthus, Kurt. *Das Kinobuch*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913.
- Edschmid, Kasimir. *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919.
- Haftmann, Werner. *Painting in the 20th Century*. Westport: Praeger Publishers, Inc., 1972.
- Bloch, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Oprecht & Helbing, 1935.
- Vogt, Paul. *Expressionism - A German Intuition 1905-1920*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1980.

Filmografía

- Der Student von Prag* [*El estudiante de Praga*]. Dir. Stellan Rye. 1913.
- Der Golem* [*El Golem*]. Dir. Paul Wegener y Henrik Galeen. 1914.
- Der Golem. Wie er in die Welt kam*. [*El Golem. Cómo vino al mundo*]. Dir. Paul Wegener y Carl Boese. 1920.
- Das Kabinett des Dr. Caligari* [*El gabinete del doctor Caligari*]. Dir. Robert Wiene. 1919.
- Metropolis*. Dir. Fritz Lang. 1926.
- Von Morgens bis Mitternachts* [*De la mañana a la medianoche*]. Dir. Kark Heinz Martin. 1920.
- Opus I*. Dir. Walther Ruttmann. 1920 o 21.
- Genuine*. Dir. Robert Wiene. 1920.
- Dogville*. Dir. Lars von Trier. 2005.
- Lebende Buddhas* [*Budas vivientes*]. Dir. Paul Wegener. 1924.

Zur Chronik von Grieshuus [Crónicas de la casa gris]. Dir. Arthur von Gerlach. 1925.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens [Nosferatu, una sinfonía del horror]. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. 1922.

Faust. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. 1926.

Siegfried's Tod - Nibelungen [La muerte de Siegfried. Los Nibelungos]. Dir. Fritz Lang. 1923.

Kriemhilds Rache - Nibelungen II [La venganza de Krimilda]. Dir. Fritz Lang. 1924.

Der Schatz [El tesoro]. Dir. Georg Wilhelm Pabst. 1923.

Das Wachsfigurenkabinett [El gabinete de figuras de cera]. Dir. Paul Leni. 1924.

Raskolnikow. Dir. Robert Wiene. 1922 o 1923.

Índice de ilustraciones

1. Hermann Finsterlin, *Traum aus Glas* [Sueño en cristal] (1920)
2. Otto Bartning, proyecto *Sternkirche* [Iglesia-estrella] (1921-22)
3. Fotograma de *Von Morgens bis Mitternachts* [De la mañana a la medianoche] (1920)
- 4.. La casa del rabino Löw - *Der Golem. Wie er in die Welt kam.* [El Golem. Cómo vino al mundo] (1920)
5. *Ibid.*
6. *Das Kabinett des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari] (1919)
7. *Ibid.*
8. *Raskolnikow* (1922 o 1923)
9. *Ibid.*

Referencia electrónica || Guzmán, Rubén. «La arquitectura expresionista en el cine alemán». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5 (2022): 144-158. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-arquitectura-expresionista-en-el-cine-aleman-284>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7020081>