



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

COMPONENTES SIGNIFICATIVOS DE LA PUESTA EN ESCENA, EN LA OBRA DE FRITZ LANG

Tesis propuesta para optar al Título Profesional de Cineasta
Mención: Dirección de Arte

MARCELA ANDREA QUIROZ SALINAS

Profesor Guía: Silvia Dazarola Parada

Valparaíso, Chile 2008



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

COMPONENTES SIGNIFICATIVOS DE LA
PUESTA EN ESCENA, EN LA OBRA DE
FRITZ LANG

MARCELA ANDREA QUIROZ SALINAS

Profesor Guía: Silvia Dazarola Parada

Valparaíso, Chile 2008

*“Alguien que se crea con vocación de cineasta
debe sentirse interiormente como uno de
esos grandes pioneros que exploran
tierras desconocidas”.*

(Fritz Lang, “Trois Lumiere”)

Contenido

- Introducción 7
- Estructura de tesis 13

- **Capítulo 1** 19
- 1.1 Orígenes de las literaturas germánicas
- 1.2 Nibelunglied

- **Capítulo 2** 30
- 2.1 A que se denomina expresionismo
- 2.2 El comienzo de movimiento expresionista
- 2.3 El expresionismo y el inicio de la I Guerra Mundial
- 2.4 La huella del expresionismo en el Cine Alemán
- 2.5 El ocultismo nazi

- **Capítulo 3** 50
- 3.1 Fritz Lang: El inicio
- 3.2 De Caligari a Mabuse
- 3.3 Filmografía como director

- **Capítulo 4** 58
- 4.1 La puesta en escena
- 4.2 Componentes de la puesta en escena
 - Escenografía
 - Perspectiva
 - El vestuario y el maquillaje
 - La iluminación
 - Dirección de actores

- **Capítulo 5** 66
- 5.1 Análisis de filmes
- 5.2 Análisis filme “Der Mude Tod” (1921) 67
 - 5.2.1 Sinopsis
 - 5.2.2 Desglose Secuencia 1 Encuentro con la muerte
 - 5.2.3 Desglose Secuencia 2: En la posada
 - 5.2.4 Desglose Secuencia 3: La muerte de la doncella
 - 5.2.5 Desglose Secuencia 4 La segunda vela se extingue
- 5.3 Análisis filme “Metrópolis” (1926) 80
 - 5.3.1 Sinopsis
 - 5.3.2 Desglose Secuencia 1 Cambio de turno
 - 5.3.3 Desglose Secuencia 2 Espiando a los obreros
 - 5.3.4 Desglose Secuencia 3 La revuelta de los obreros
- 5.4 Análisis “Die Nibelungen” (1924) 91
 - 5.4.1 Sinopsis
 - 5.4.2 Desglose Secuencia 1 El Tesoro de los Nibelungos
 - 5.4.3 Desglose Secuencia 2 El futuro de Brunhilde
 - 5.4.4 Desglose Secuencia 3 La llegada de Brunhilde a Worms
 - 5.4.5 Desglose Secuencia 4 Kriemhild pide justicia para Sigfried
- 5.5 Análisis “ Secret beyond the door” (1938) 105
 - 5.5.1 Sinopsis
 - 5.5.2 Desglose Secuencia 1 El matrimonio de Celia
 - 5.5.3 Desglose Secuencia 2 La llegada de Celia a la estación
 - 5.5.4 Desglose Secuencia 3 Celia en busca del secreto tras la puerta
- 5.6 Análisis “ While the city sleeps” (1956) 114
 - 5.6.1 Sinopsis
 - 5.6.1 Desglose Secuencia 1 La primera víctima
 - 5.6.2 Desglose Secuencia 2 El asesino ve el noticiero
 - 5.6.3 Desglose Secuencia 3 El asesino ataca por ultima vez

- Conclusión 123
- Suplemento capítulo 5 129
- Anexo
 - The film noir 140
 - Bibliografía 143

INTRODUCCIÓN

El movimiento expresionista ha generado diversos debates a raíz de sus orígenes y de su reconocimiento como movimiento artístico. Existen autores y estudios heterogéneos que cuestionan el desarrollo del expresionismo como un movimiento artístico real y lo clasifican solo, como una corriente de vanguardia, debido sin duda, al hecho de utilizar rasgos en boga en su época, que con el tiempo llegaron a ser pre - establecidos y que cada autor utilizaba en forma diferente. Nunca existió realmente una convención precisa para lo que podríamos llamar *Expresionismo*, sino, solo rasgos distintivos, usados y reutilizados, hasta perder su sentido original, matices que nos permiten hasta hoy, identificar a ciertos autores con esta corriente artística.

Estos rasgos expresionistas aparecen con fuerza en una época determinada de la historia, en diversas manifestaciones artísticas: la pintura, la literatura, la música, el teatro y por ultimo en el cine. A través del Expresionismo, Alemania logro levantar su industria cinematográfica y además expresar los sentimientos y emociones de un pueblo devastado por la guerra. Quizás, es en el cine, donde el expresionismo adquiere el sentido que hace honor a su nombre y realmente logra *expresar* el sentimiento de una sociedad, dejando de lado la individualidad de los pintores, quienes, solo tomaban aquellos rasgos, como una formula aprendida, sin llegar a representar mas de lo que otros pintores, de otras corrientes, podían entregar. El arte siempre ha reflejado el sentir del hombre.

Sin embargo, es en el cine, donde los rasgos expresionistas de la pintura toman sentido y trasforman la realidad. A través de las líneas distorsionadas y caóticas, que representaban el terror existencial de la sociedad Alemana de entre-guerras, estos elementos pictóricos pasaron a ser parte de la "*Puesta en Escena*" de cada filme de la época, otorgando: potencia, vibración y densidad, al guión y a la interpretación de los personajes.

Por otra parte, una vieja polémica, que viene desde los inicios del cine, es la que se relaciona con la injerencia del director en la *“Puesta en Escena”*, se ha dicho mucho sobre lo que este debe o no, colocar dentro del cuadro y lo que posteriormente mostrará al espectador.

Debemos referirnos aquí, al hecho que, todo elemento dentro del cuadro cinematográfico es parte de la puesta en escena de un film, y a su vez, cada elemento dentro de cada plano, constituye una elección conciente y a la vez inconciente de su realizador.

Con solo mirar un espacio, por el lente de la cámara, podemos sentir la atmósfera, *“la vida de la película”*. Quizás muchas de estas opciones, pasan también por un grado más visceral dentro de la realización de un film, ya que a veces, al observar un plano, conseguimos darnos cuenta si sus elementos están, o estarán en armonía con la obra final. Pero a pesar de esa visceralidad, que puede invadir al realizador dentro del rodaje del film, siempre existirán; elementos, lugares y situaciones, ya planeadas desde el comienzo, en la pre - producción.

De esta mezcla entre la visceralidad y el punto de vista concreto del director de un film, podremos reconocer los elementos de su puesta en escena particular, y a la vez, dilucidar las funciones de dichos elementos dentro de la narración. También sus aportes, como aquellos que otorgan a la atmósfera de realidad que se quiere transmitir en una película.

Surge aquí, un tema muy discutido dentro del ámbito cinematográfico:

“La puesta en escena como voluntad del realizador”

Al referirnos en este trabajo a la puesta en escena como la voluntad del realizador, abordaremos la manera como el director construye sus filmes a partir de una serie de elementos reales y tangibles, como los asocia para crear su propio

lenguaje. Analizaremos la forma de encuadrar y de iluminación utilizada. Pretendemos llegar a entender como, entre disímiles opciones, encausa sus elecciones y como estas se acomodan a un discurso y a un estilo determinado, en este caso: el *expresionismo*, movimiento que responde- como ya lo hemos dicho- a una serie de preceptos convenidos durante una época histórica en particular.

Creemos además, que una de las cosas interesantes de investigar es como, a pesar de estar enmarcado dentro de un movimiento determinado, el director sigue manteniendo la libertad de adquirir lo que considera necesario para su obra, construyendo así, una serie de extrapolaciones que definen el lenguaje final del film. Esto, es lo que hace la diferencia entre un film y otro, ya que la temática puede ser la misma, pero las formas de abordarla, son propias de lo que denominamos: "*el punto de vista del realizador*".

Ahora bien, pensamos que es en el análisis de las primeras obras de Fritz Lang, en donde podremos reconocer la esencia del expresionismo, en ellas encontraremos, sin duda, algunos de los elementos cinematográficos, que ubican un filme, dentro de dicha tendencia. Comprobaremos si poseen características tales como: la utilización de los decorados de perspectivas distorsionadas, para el ojo del espectador, interpretación actoral exagerada en movimientos y gesticulación tratando de mostrar y de demostrar al máximo cada sentimiento, vestuario y maquillaje recargado, (extraído de la puesta en escena teatral alemana), iluminación contrastada (claroscuro) como la utilizada por Max Reinhardt en el teatro de Berlín o encuadres en los que predominan las líneas diagonales de composición.

Estas y otras características son las que han permitido históricamente catalogar al filme que las contiene, como perteneciente a la corriente expresionista, sin embargo, en forma previa a su consideración, nos surgen preguntas tales como: ¿existe un film 100% expresionista?, ¿existió en algún

momento el expresionismo puro en el cine a tal punto, que pudiésemos reconocer hasta el día de hoy, una filmografía como perteneciente a este movimiento, de una manera tajante e incuestionable? ¿Realmente el expresionismo, nace en Alemania por una asimilación a su idiosincrasia? como explica Einser en su libro *“La pantalla demoníaca”*, (donde se le denomina *“weltanschauung”* a la concepción de vida que tienen los alemanes), ¿o por el contrario; esta corriente solamente llego al cine como fruto de una adquisición momentánea de conocimientos, para reivindicar la industria cinematográfica alemana inexistente por aquella época. Y en lo que atañe directamente a esta Tesis: ¿fue realmente Fritz Lang uno de sus exponentes?

Las preguntas nacen del propio comentario de Fritz Lang sobre el expresionismo:” *No soy expresionista, no quería hacer películas de ese tipo*”¹

Pregunta que da origen a la Tesis

¿Cuales son los principales aspectos visuales, que definen la puesta en escena de Fritz Lang, en su periodo llamado “Expresionista”?

A partir de los aspectos visuales, o mejor dicho, de las convenciones cinematográficas de la puesta en escena del film, es decir, aquellos aspectos supeditados a la voluntad del director, podemos preguntarnos: ¿Que es lo que podemos definir como características propias utilizadas, y reutilizadas por Fritz Lang en su puesta en escena? ¿Cuales son los principales elementos que la determinan y se convierten en las claves de su filmografía? ¿Qué es lo que, a pesar de corresponder a la misma época y a un mismo movimiento, lo distingue de los demás cineastas del período expresionista, como Murnau y Wegner?

¹ “Fritz Lang” Quim Casas, Editorial Cátedra signo e imagen/cineastas, Pág.28

Desde estas interrogantes podremos: analizar sus obras, hallar las temáticas y las relaciones esenciales que el director mantiene a través del tiempo, entre un personaje y otro, dentro o fuera de un estilo determinado. Clarificar si, los recursos usados por Lang y su manera de observar la realidad, son propios del movimiento expresionista, son producto de su creatividad, o se trata de temas universales adaptados a un estilo determinado.

Objetivos

Objetivo General

- Describir los elementos característicos de la puesta en escena, en la obra de Fritz Lang, en su periodo expresionista (1917-1932)

Objetivos específicos

- Identificar las características del expresionismo alemán
- Definir los elementos visuales que conforman su puesta en escena.
- Relacionar la obra de Fritz Lang, con el expresionismo alemán.
- Descubrir las temáticas de la obra de Fritz Lang a través de su filmografía
- Comparar las claves temáticas y de la puesta en escena de Fritz Lang, durante su periodo alemán y norteamericano

Metodología

El estudio de un film y de su autor (el director), puede realizarse de diversas formas. Nosotros analizaremos las diferentes cualidades y perspectivas, tanto literarias como técnicas de un film, en el contexto de una metodología cualitativa. Dentro de las cualidades técnicas del film, este será analizado, en relación con el espacio fílmico, compuesto por lo que llamamos: puesta en escena y puesta en cuadro.

La puesta en escena de un film, la consideraremos con todos aquellos elementos que constituyen la parte visible del film, es decir, los elementos que componen la imagen: la iluminación, el decorado, el vestuario, el color etc.

En algunos filmes estos aspectos suelen ser mas relevantes que otros dependiendo: del guión, de la época en la cual esta ambientada, o del momento histórico en el que fue realizado el film.

De acuerdo con estas premisas, esta tesis estudiará: ***Los componentes significativos, que constituyen la puesta en escena, en la obra del director alemán Fritz Lang***, durante su periodo llamado expresionista, y relacionará estos componentes, con sus filmes realizados con posterioridad a dicho periodo.

Para ello, deberemos definir primero, cuales son las características propias de la *puesta en escena* de los filmes del autor y cuales de estas características pertenecen propiamente al periodo expresionista. La pregunta que dará partida a nuestro estudio será:

¿Cuales son los principales aspectos visuales, que definen la puesta en escena de Fritz Lang, en su periodo expresionista?

Posteriormente distinguiremos aquellos aspectos que se convirtieron en claves de su filmografía, traspasando la barrera del movimiento expresionista, para convertirse en rasgos propios del imaginario del director en sus filmes.

ESTRUCTURA DE TESIS

Las materias de esta Tesis se estructurarán en capítulos, se contemplan cinco los cuales se ordenarán de la siguiente forma:

CAPITULO 1

Orígenes de las literaturas germánicas.

Creemos que junto con el estudio de lo que fue el movimiento expresionista en Alemania, y en busca del mejor entendimiento de las obras fílmicas a analizar, debemos comenzar por comprender el actuar y la forma de pensar germánica originaria, la cultura bárbara que dio nacimiento a la cultura alemana actual. Podemos encontrar diversos antecedentes de estos comienzos en los escritos medievales germánicos, los documentos más antiguos de la literatura alemana. Pensamos que estos escritos, nos aclararán variados aspectos culturales de gran importancia en la configuración del perfil del pueblo alemán y nos mostrarán los estrechos vínculos entre estos y el expresionismo.

CAPITULO 2

¿A que se denomina expresionismo?

En este capítulo se analizará el expresionismo como movimiento artístico, como surgió, en que época y sus causas. Además definiremos sus claves, su relación con las artes, hasta llegar al cine y la formación del movimiento expresionista alemán.

- El nacimiento del expresionismo
- Sus influencias en la pintura, literatura, música y cine.
- El expresionismo alemán

CAPITULO 3

Fritz Lang

Este capítulo hablará expresamente sobre el realizador, comenzando por una pequeña biografía y filmografía. A partir de los conocimientos adquiridos en los capítulos anteriores, se estudiará en detalle la puesta en escena de cinco de sus películas: dos correspondientes a su periodo expresionista, en Alemania, y las dos siguientes de su periodo Norteamericano, comparándolas entre ellas con el fin de distinguir sus elementos comunes.

- Filmografía

CAPITULO 4

La Puesta en escena

Se definirán:

- El concepto de *puesta en escena*, su origen, como se adaptó al cine, y cuales son los principales elementos que la conforman.
- Los componentes de la puesta en escena: vestuario, maquillaje, decorados etc.
- La puesta en escena y su influencia narrativa en el filme

Para iniciar el estudio de las particularidades que conforman la puesta en escena cinematográfica, y comprender, cuales son los conceptos que esta abarca y especialmente, cuales de ellos son realmente importantes en el estudio de las obras de Fritz Lang, tomaremos como referente la definición del concepto dada por David Bordwell.

“El término original francés “mise en scène”, significa poner en escena una acción, y en un principio se aplicaba a la práctica de dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del termino “mise en scène” incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes.”²

Consideramos necesario también, incorporar a este término, las propiedades cinematográficas que den cuenta de la relación que existe entre la puesta en escena, como parte de la escenificación controlada por el realizador y como esta, se entreteje con la historia en el film.

² “El Arte Cinematográfico” David Bordwell y Kristin Thompson, Editorial Paidós, pagina 145

Al respecto, podemos hablar directamente de la función de los “*atrezos*” y su implicancia en la historia. Este término, no es muy utilizado en el arte teatral, pero logra una relevancia dentro de la cinematografía y por lo tanto, también debe ser considerado. En este caso en particular, podemos hablar de la función del “*atrezzo*”, como motivo que otorga sentido a la película.

Por ejemplo en el film de Lang “*Las tres luces*”, la utilización de las velas como metáfora de la vida, son el detonante de los tres relatos y los unen transversalmente.

Otro aspecto interesante de analizar, será la construcción de decorados, sus influencias arquitectónicas y estilos, ya que si bien, dentro del análisis de los filmes, podemos buscar las características del expresionismo, mencionadas anteriormente, (la luz, maquillaje, vestuario etc.) Además de estas, en los escenarios construidos expresamente para un filme, podremos reconocer también influencias: góticas, románticas etc; por lo cual consideramos analizar brevemente; como influye la arquitectura dentro de la construcción y la intención de un plano. Constatar si el movimiento expresionista tiene una predisposición a un estilo particularmente gótico o la fórmula sigue funcionando en exteriores de estudio o escenarios construidos en otros estilos. No debemos olvidar la formación inicial de Lang, como arquitecto y pintor. Buscaremos como la formación académica se manifiesta en sus obras.

CAPITULO 5

Análisis de filmes

- Análisis de la puesta en escena, “Der mude Tod” 1921
Y Die Nibelungen 1924, “Metrópolis” 1926
- Claves de la puesta en escena expresionista de Fritz Lang
- Análisis Puesta en escena, “Secret beyond the door” y “While the city sleeps” 1956 (Periodo norteamericano).
- Temáticas, Conceptos y Claves en la filmografía de Fritz Lang (periodos alemán y americano)

Conclusiones

Esta parte del trabajo, estará dedicada a reunir las conclusiones surgidas del estudio de la puesta en escena del realizador. Deberemos responder a la primera pregunta que surgió al preparar esta tesis; poner en claro cuales son los componentes de la puesta en escena de Fritz Lang que lo definen o no, como un realizador expresionista, cuales de estos componentes traspasaron la barrera del expresionismo y se convirtieron en el sello personal de su filmografía. Además estableceremos si existe influencia de su puesta en escena, en el llamado “*cine negro norteamericano*.”

Fuentes

Criterios de selección

Se eligieron cinco películas que abarcan un período comprendido entre los años 1921 y 1956, es decir, más allá del periodo propiamente expresionista, con el fin de realizar una comparación entre las distintas etapas de creación del realizador

El material principal a estudiar, serán tres películas de Fritz Lang consideradas como pertenecientes a su período expresionista alemán:

- **Las tres luces 1921**
- **Die Nibelungen 1924,**
- **Metrópolis 1926**

Como se ha indicado ya en el Capítulo 4, a la filmografía alemana de Lang se adicionará el análisis de otras dos películas del período norteamericano del autor:

- **Furia 1936**
- **Mientras New York Duerme 1956**

Las fuentes de consulta incluyen la información recogida en otras películas del director, visionadas con anterioridad y con motivo de este estudio.

Bibliografía

La Bibliografía de apoyo teórico se puede clasificar en 4 tipos principales: En primer lugar aquella relacionada con las fuentes principales de la literatura Alemana, que abarca la época medieval europea, como base teórica para el análisis de las adaptaciones literarias de Fritz Lang llevadas al cine. En segundo lugar, la específica del movimiento artístico llamado Expresionismo. En tercer lugar, la que dice relación con los aspectos de la puesta en escena En cuarto lugar, la biográfica del director a estudiar, en la que se utilizarán tanto monografías, como estudios de historia general del cine.

CAPITULO 1

“Detrás de los alemanes siempre hay, ya escriban, ya vivan, un mundo misterioso en el que solo la luz parece atravesar el velo de nuestra atmósfera, y los espíritus que están dispuestos a remontar hacia ese mundo que acaba con el comienzo de este, siempre serán extranjeros aquí”³

(Carta de Adolphe Coustine a Rahel Varnhagen, 1817)

1.1 Orígenes de las literaturas germánicas.

La Edad Media transcurre en Europa desde la caída del Imperio Romano 476 D.c. hasta la conquista de Constantinopla, en el siglo XV. Este es el escenario en el que se desarrolla la literatura medieval, una de sus principales características es la tradición oral, ya que la mayoría de sus sagas fueron creadas, para ser cantadas por los juglares de la época, que eran los encargados de llevar la cultura al pueblo, en su mayoría analfabeto.

La literatura medieval se desarrolló en la colectividad de los países Europeos, en los que se incluye España, donde se originaron las *jarchas*⁴, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y Escandinavia. Las tres últimas se tomarán como referencia para dar inicio a esta tesis.

La literatura Germánica esta compuesta por los escritos que se desarrollaron en los actuales territorios de Alemania, Polonia, Austria y Escandinavia, este territorio era conocido entonces como Germania, (entre los siglos V y XIII aproximadamente), cinco siglos antes de la conquista de Inglaterra,

³ Extracto del libro “La pantalla Demoníaca” Lotte H. Eisner, Pág.2

⁴ Las jarchas breves composiciones líricas de tema amoroso, son las obras más antiguas en lengua española, datan de mediados del siglo XI y están escritas en lengua romance, figuraban al final de las moaxajas o muwassahas, unos largos poemas escritos en árabe o hebreo en España

la literatura Germánica recibe las influencias directas del territorio escandinavo, podríamos decir, que esta se desarrolla como una onda expansiva, desde este territorio hasta Saxland (Inglaterra o Sajonia) por la inmigración de los grupos sajones.

De esta literatura germánica se conocen variados escritos pertenecientes a la primera etapa, la llamada cultura “aborigen” de Germania, anteriores a cualquier conquista o inmigración

De la primera poesía no existen más que los escritos del historiador romano Tácito, que hacen referencia a los temas tratados por los Germanos de la época. Tácito se refiere a ella con esta frase *“Celebran los versos antiguos – que es solo género de anales y memoria, que tienen- un Dios llamado Tuiston⁵, nacido de la tierra, y su hijo Manno, de los cuales tiene principio la nación”*

Como en la literatura anglosajona y escandinava, en los versos de la literatura germánica también predomina la aliteración⁶ de consonantes y vocales, aparte de la posterior aparición de la rima, producto de las invasiones y la llegada del idioma latín.

Los poemas más conocidos pertenecen al segundo período de la literatura Germánica, entre los llamados cantares, sagas, (con influencia directa de Escandinavia) y la poesía ascética y religiosa posterior a la conversión al cristianismo.

Los héroes de los poemas, aparecen reiteradamente en diferentes relatos, por tratarse de personajes reales que deambulaban por los bastos territorios que en nuestros días son conocidos como Europa. Es posible encontrar relatos

⁵ Tuiston es el Tyr de los escandinavos, asimilado por los romanos a Marte. (Tuesday es martes en inglés)

⁶ “El principal elemento del verso es la aliteración, es decir, la sucesión de palabras que empiezan con la misma letra, generalmente tres en cada línea (dos en la primera mitad y una en la segunda). Las vocales aliteraban entre sí; es decir, cualquier vocal aliteraba con cualquier otra”. Borges Jorge Luís, “Literaturas germánicas medievales”, editorial Alianza Emece Pág. 15

parecidos dentro de las tres literaturas, con la única diferencia de los nombres de los protagonistas, así por ejemplo: Kriemhild del cantar de los Nibelungos, en la versión germana original, es conocida en Escandinavia como Brynhild en la “*Volsunga saga*”, que cuenta los mismos hechos que el cantar original: el “*Nibelunglied*”, pero que literariamente esta compuesto de formas diferentes; mientras las sagas son un relato directo en el que no se describen ni los sentimientos , ni las intenciones de los personajes (estas solo se descubren a través del desarrollo de relato, que trata de ser lo mas real posible) los cantares están compuestos por adornos retóricos, como la aliteración y los llamados *Kennigs* (metáforas formadas por una palabra compuesta para referirse a una idea general, muy utilizadas en la poesía tanto germánica, anglosajona, y escandinava).

Dentro de las temáticas frecuentes en estos primeros poemas germanos, destaca, sobretodo, la rudeza de aquellos héroes combativos, figuras terrenales que encarnan los valores de los dioses paganos. La primera poesía de Germania esta cargada de ira, odio, venganza, de lo cual podemos deducir, que simboliza las formas más primitivas de sociabilidad entre los hombres de estos pueblos, donde no existía otra ley, que la lealtad a la misma sangre. Uno de los aspectos más interesantes de este tipo de literatura es precisamente, el hecho que de forma antropológica nos da a conocer: la manera de pensar, de relacionarse, de sociabilizar, de aquellas primeras culturas, describiéndonos sus valores como sociedad y como individuos.

Dentro de los relatos mas importantes de la literatura Germánica, figuran el antes mencionado “*Cantar de los Nibelungos*”, “*El cantar de Hildebrand*”, “*El Muspilli*” que se refiere al “juicio final” de los dioses paganos, “*El Gudrun*” escrito posterior al *Cantar de los Nibelungos* y con el que guarda estrecha relación. Jorge Luís Borges se refiere a él, en su libro “*Literaturas Germánicas Medievales*”: “*Se ha dicho que Gudrun es al Cantar de los Nibelungos lo que a la Iliada es la Odisea: una obra posterior, mas diversa y de mas tranquila pasión. En el*

“Nibelunglied”, como en la “Iliada”, predomina la tierra, en el “Gudrun” como en la “Odisea” el mar.”⁷

Existen también otros escritos de carácter religioso y que rescatan la fe cristiana, estos se realizaron durante el siglo X al XIII, de estos se conocen: *“El Heliand”, “El Génesis”, “El Evangelienbuch”* escrito por el monje Otfrid de Weissenburg, además de otros poemas dedicados a la virgen María, a la fe en Jesucristo y a la muerte. Dentro de estos escritos existen además, algunos que mezclan la fe en la nueva religión, con las antiguas creencias paganas de los germanos, como ejemplo de negación a la pérdida de sus raíces.

“Como todos los hombres, los pueblos tienen su destino. Tener y perder es la común vicisitud de los pueblos. A estar a punto de tener todo y perderlo todo es el trágico destino alemán...” De esta forma describe Jorge Luis Borges a la literatura Germánica, al parecer es recurrente dentro de esta, un destino lleno de dificultades, plasmado por las ansias de poder de sus primeros héroes, ellos lo desean todo, pero en su búsqueda por conseguirlo encuentran siempre la muerte, un nefasto final que parece casi visionario en la historia de Alemania. A pesar de su carácter aguerrido, jugándose el todo por el todo, los alemanes siempre chocan con el destino, que no juega a su favor. Será quizás, el enfrentamiento de su carácter pagano (aún existente dentro de la memoria inconciente de su pueblo) que se contradice con la fe cristiana, fe que debieron ejercer obligadamente y que terminó por ocultar sus verdaderas creencias, poco acordes con un nuevo escenario cristiano.

Entre estos poemas, el único que tomaremos como referencia y analizaremos más profundamente es el: *“Nibelunglied”*, quizás el más importante de ellos, llamado también el libro de la cultura germana. Nos interesa particularmente este escrito porque, a partir de él se desarrollaran algunas ideas y comparaciones en los capítulos siguientes.

⁷ Borges, Jorge Luis “Literaturas germánicas medievales”, Alianza editorial emece 1978, Pág.71.

1.2. *Nibelunglied*

“Kriemhild hermana de tres reyes, Gunther, Gernot y Giselher, es la mas hermosa de las doncellas y vive en la ciudad de Worms, sobre el Rhin. Sueña que dos águilas⁸ destrozan a su halcón favorito; su madre interpreta que el halcón es símbolo de un hombre a quien Kriemhild va a tener y va a perder. Sigfrid, el más valiente de los caballeros, hijo de un noble rey de los Países bajos, ha ganado el tesoro de los Nibelungos, la espada de Balmung y la Trankappe, capa que hace invisible a quien la lleva; nuevas le llegan de la hermosura de Kriemhild y se encamina a Worms, con su sequito.

Un año pasa Sigfrid sin ver a Kriemhild, hasta que un día al volver de una guerra victoriosa, en la que ha sometido a dos reyes, hay una fiesta en el palacio y el héroe y la doncella se ven.

El héroe, al ver a Kriemhild, queda tan embelesado que parece una figura dibujada en pergamino por la destreza del maestro.

Gunther ofrece a Sigfrid la mano de Kriemhild, a condición de que este lo ayude a conquistar a Brunhild, reina de Islandia, que somete a sus pretendientes a difíciles pruebas. Al cabo de doce días de navegación, Sigfrid y Gunther arriban al castillo de Isenstein. Invisible por obra de la Trankappe, Sigfrid ejecuta las proezas que el rey simula hacer, por medio de gestos. Brunhild arroja una piedra que siete hombres no podrían levantar, y salta más allá de la piedra. Sigfrid arroja el proyectil aún más lejos y luego salta; llevando en sus brazos a Gunther. Brunhild se confiesa vencida.

Son tantos los vasallos que acuden al castillo de Isenstein para felicitar a la reina por su próxima boda, que Hagen, uno de los caballeros de Gunther, teme una traición. Sigfrid, entonces, busca refuerzos en el país de los Nibelungos, del cual es rey.

⁸ Las aves rapaces están presente en gran parte de la literatura germana, están asociadas a las guerras, en este relato, podríamos decir que el simbolismo de las dos águilas contra el halcón, se refiere a los dos caballeros de igual estirpe, contra un allegado, puede traducirse como el ataque que Hagen y Gunther preparan contra Sigfrid, casi al final de la primera mitad del “*Nibelunglied*”

Un día y una noche bastan a Sigfrid para llegar a ese país, (que otros no hubieran alcanzado en cien noches) vuelve de allí, con mil guerreros que asombran a los súbditos de Brunhild.

En Worms las dos bodas se celebran el mismo día. La indómita Brunhild rechaza el amor de Gunther; este para conquistarla debe nuevamente recurrir a Sigfrid y a su Trankappe. Sigfrid guarda de la aventura, un anillo de Brunhild, que luego, para su mal, regala a su esposa, refiriéndole lo acaecido.

Sigfried lleva a Kriemhild a su país. Al cabo de diez años regresan; Brunhild y Kriemhild disputan sobre quien entrara primero a la catedral.

Kriemhild, airada, revela a la reina que fue Sigfrid quien verdaderamente la conquistó y confirma sus palabras con el anillo, Brunhild, para vengarse del engaño y del desdén de Sigfrid, decide que éste debe morir.

Hagen se encarga de la muerte del héroe. Este era invulnerable, por haberse bañado en la caliente sangre del dragón, que mojó y fortaleció todo su cuerpo, salvo un lugar entre los hombros, donde había caído una hoja de tilo. Poco después hay una cacería, Sigfrid mata un jabalí, un león, un bisonte, cuatro toros y un oso; al inclinarse a beber en un arroyo, Hagen lo apuñala entre los hombros. Sigfrid, antes de morir, derriba a Hagen; luego, *“el hombre de Kriemhild cae sobre las flores”* Hagen deposita en la puerta de la iglesia el cadáver ensangrentado para que ella lo encuentre al amanecer al concurrir a la primera misa. Tres días y tres noches vela a Sigfrid la inconsolable Kriemhild. Cuando llevan al héroe a su sepulcro, hace abrir el ataúd y lo besa.

Gernot y Giselher entregan el tesoro a Kriemhild.

Para granjearse la voluntad de la gente, ella comienza a repartirlo entre los pobres y ricos. El tesoro de los Nibelungos es de tal suerte, que no puede agotarse ni disminuirse. Aunque se comprara el mundo entero con él, no faltaría después una sola moneda. Hagen, temeroso de que Kriemhild logre muchos vasallos, se apodera del tesoro y, de acuerdo con Gunther, lo hunde en el Rhin.

Trece años después, el margrave Rudinger llega a Worms y pide la mano de Kriemhild para su señor el rey de los hunos, Etzel (Atila). Kriemhild acepta, con el propósito de vengar la muerte de Sigfrid. Emprende el largo viaje a Etzelburg; se casa con el rey de los hunos y le da un hijo, Ortlieb. Otros trece años pasan y Kriemhild invita a sus hermanos a Etzelburg. Hagen procura disuadirlos, pero estos se empeñan en ir. Atraviesan el Danubio y una sirena, Sigelind, profetiza que: salvo el capellán del rey, todos perecerán. Hagen, para desmentir la profecía, arroja al capellán por la borda. Este se salva.

Hagen acepta el inevitable destino y cuando tocan la otra margen, rompe la nave. En Etzelburg, Kriemhild pregunta a Hagen si ha traído el tesoro; Hagen responde que ha traído su escudo y su espada. Mil guerreros han acompañado a Gunther y a Hagen; miles de hunos ponen cerco a la casa en que están alojados. Todo el día combaten. Los sitiadores, esa noche, prenden fuego a la casa. Los guerreros; atormentados por la sed, beben la sangre de los muertos. Kriemhild ofrece llenar de oro rojo el escudo de quien le traiga la cabeza de Hagen. La batalla prosigue; de los sitiados solo quedan, al fin, Gunther y Hagen. Los acomete Dietrich von Berne (Teodorico de Verona), los vence y los entrega atados a Kriemhild. Hagen dice que no revelará el lugar del tesoro mientras viva su rey; Kriemhild hace matar a Gunther. Hagen le dice: "*Sólo Dios y yo sabemos el lugar del tesoro*" Kriemhild le corta la cabeza con la espada de Sigfrid; Hildebrand uno de los caballeros de Dietrich, la mata horrorizado.

Este es el final del cantar, aunque en la versión de Jorge Luis Borges del libro "*Literaturas germánicas medievales*", se omite la muerte del hijo de Atila y Kriemhild, Ortlieb, a manos de Hagen. Debido a este hecho la guerra continua, y no existe posibilidad alguna de reconciliación, el enfrentamiento se prolonga hasta acabar con la totalidad de la estirpe Burgundia, incluso con la vida de Kriemhild, a manos de Hildebrand, con lo cual, el linaje burgundio desaparece. Hildebrand también muere después de matar a la reina, pero no se especifica bajo que circunstancias.

La incorporación de la fe cristiana es clave en el relato, ya que retrata la contradicción entre el sentir y el ser, o el tratar de parecer de los personajes. Recordemos que el hecho que desata la muerte de Sigfrid, es la riña entre

Kriemhild y Brunhild, por entrar a la iglesia⁹, donde Kriemhild revela la verdad de lo ocurrido, solo por vengarse de Brunhild, el personaje principal del relato, es sin duda, la figura de Kriemhild, que refleja el temple germánico de la época y que esta muy cercano al sentir de algunos cristianos y católicos de nuestros días, porque a pesar de la religión, de su amor a Dios, el hombre no deja de ser hombre, Así lo demuestra Kriemhild, a través de la leyenda. La venganza el odio y la ira carcomen su corazón, por la muerte de su marido Sigfrid. Detrás de toda su bondad y belleza, subsisten en ella la actitud incontrolable de la violencia presente en el corazón de todo ser humano y por sobre todo la fiereza de su raza, acostumbrada a la sangre y a la muerte.

El relato es la demostración perfecta de la mezcla y el choque de creencias de un pueblo, debido a la adopción de nuevas doctrinas que no les son propias y por las que no sienten verdadero fervor.

Con esta transformación a la nueva fe, se tratan de dominar poco a poco las pasiones incontrolables de un pueblo nacido guerrero y con esto no queremos decir –como quizás podría entenderse- que la maldad es parte de su sangre, de su estirpe, sino, que sus valores y su forma de relacionarse, corresponde totalmente a una manera de vivir propia, de fundarse como pueblo en un territorio indómito, que los pulió brutalmente como linaje. Una raza, a la cual le fueron arrebatadas sus costumbres, sus creencias y no desarrolló en forma natural su verdadera cultura.

“El Nibelunglied”, demuestra de principio a fin, que a pesar de que la nueva doctrina esta presente en el relato como estuvo presente en la vida de los germanos, el verdadero ímpetu y el indudable sentir, es incontrolable. Aún cuando

⁹ Sin duda es metafórico que el inicio del conflicto tenga como escenario precisamente las puertas de la iglesia cristiana, esta riña es el comienzo simbólico de lo que será la eliminación de la raza burgundia, hacia el final del *“Nibelunglied”*, podríamos extraer de esta parte de la historia que el acercamiento a este nuevo Dios produce una serie de hechos fatídicos, el fin de una raza, y sus antiguas costumbre bárbaras.

los personajes hacen honor a los ritos cristianos como el matrimonio y la misa, no cumplen con los mandamientos cristianos, en donde se predica: “no mataras”, podemos decir entonces que el “*Nibelunglied*” representa el caos provocado en los pueblos germánicos, por la implantación de la fe cristiana. Finalmente el sentir pagano, siempre surge a la luz. Lo personajes del “*Nibelunglied*” se encuentran en esa etapa de caos; continúan siendo paganos a pesar de sus actos de religiosidad cristiana: mienten, matan, engañan, son vengativos, codiciosos y en definitiva ningún valor de los que predica el cristianismo, es parte importante de sus personalidades.

Irónicamente estos personajes tan lejanos en el tiempo, identifican a muchos cristianos de hoy en día, que rezan, asisten a misa los domingos y alaban a Dios, pero en definitiva, no practican la religión en sus actos.

El escritor Jorge Luís Borges se refiere a la venganza de Kriemhild con esta frase “*Gudrun venga la muerte de los hermanos; Kriemhild la del marido. En la ultima, el vinculo cristiano del matrimonio es mas fuerte que el antiguo vinculo pagano de la sangre*”¹⁰

Discrepamos con esta apreciación del escritor, no pensamos que para Kriemhild, el acto del matrimonio sea la causa y el motor, del hecho por el cual ella consigue vengarse, sino, que es en el amor por Sigfrid, además de su impotencia y su carácter ignorado desde el principio de la historia por sus propios hermanos, donde ella es solo: como la hoja que arrastra el viento.

La historia nos muestra la evolución del perfil de la doncella: comienza por ser participe de los hechos en los que esta inmersa y desde la muerte de Sigfrid, deja de ser solo la esposa del héroe, en este punto de la historia Kriemhild encarna el temple puro germánico, que toma el destino con sus propias manos y lo moldea a su antojo.

¹⁰ Borges, Jorge Luís, *Literaturas Germánicas Medievales*, editorial Alianza Emece, Pág. 69.

Es el espíritu indómito alemán en su máximo esplendor, pero esto, no le asegurará un buen final y ella lo sabe, el que obra mal entonces: castigo divino recibirá, así lo plantea el cristianismo, pero en este caso, Kriemhild deja de lado todas aquellas creencias, que aparenta tener en el comienzo del “*Nibelunglied*”; el “Código de Hamurabi”¹¹, parece ser mas fuerte que toda nueva creencia, “*ojo por ojo y diente por diente*” esta es la concordancia de los actos que ella maneja en sus pensamientos, su verdadero sentir se hace patente, y desencadena la tragedia. Si no fuese así y su fe en Jesucristo hubiese sido más fuerte que su sed de venganza originada en sus remotas raíces, ella hubiese decidido perdonar a Hagen o a Gunther y otro sería el final del “*Nibelunglied*”.

La literatura al igual que otras artes, es el testimonio de los hechos, de las culturas y del tiempo. Podemos decir, que la riqueza que contienen las paginas de los escritos, realizados en la Edad Media, son el patrimonio de cultura alemana. De ella podemos solo sacar conclusiones y especulaciones, ya que no existe material anterior que permita compararla, pero aún así, podemos atribuirle *valor de prueba*, de un período de la historia imposible de entender y apreciar, sin ellos.

Como conclusión de este capítulo referente a la literatura germánica medieval, podríamos entender que la literatura alemana no es sino, la demostración del sentir de un pueblo, en una época determinada, una literatura que contiene y refleja: tanto sus costumbres, como sus raíces, además del caos que provoca el enfrentamiento y el sometimiento de los verdaderos y propios sentimientos, que una nueva doctrina pretende eliminar. ¿No fue acaso el cristianismo, una forma de invasión que derramó sangre, al igual que la más brutal de las guerras?

¹¹ Primer conjunto de leyes de la que se tiene registro 1692 A.c., encontrada en Mesopotamia, tallada en un bloque diorita de 2,50 metros de alto por 1, 90 de base, hace referencia a grandes rasgos a la conocida frase “ojo por ojo diente por diente” Fuente: Wikipedia enciclopedia libre, artículo, código de Hammurabi, http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_de_Hammurabi.

Es el afán de la conquista y la expansión, el natural espíritu de invasión del ser humano, que nunca cesa y no se detiene ante nada. Tal vez hoy, a pesar del paso de los siglos, el caótico sentir de los germanos de la edad media sigue latente en lo que Carl Jung llamaba el “*wotanismo*” del pueblo alemán. El sometimiento continúa, no es cosa de bárbaros, es cosa de hombres.

CAPITULO 2

“El expresionista ya no ve, tiene <<visiones>>. Según Edschmid <<la cadena de los hechos: fabricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre>>, no existe; tan solo existe la visión interior que provocan. Los hechos y objetos no son nada por si mismos: hay que profundizaren su esencia, discernir lo que hay mas allá de su forma accidental”¹²

(“La Pantalla Demoníaca”, Lotte H. Einser).

2.1. ¿A que se denomina expresionismo?

Los inicios del Expresionismo

De acuerdo con la reflexión del autor Lionel Richard en el libro “*Del expresionismo al Nazismo*” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la Republica de Weimar”, los movimientos artísticos no existen por su nombre sino por las características que lo identifican. Cuando una nueva corriente nace no es fácil evidenciarla de inmediato, ya que las nuevas características que se exponen no son masivas y pueden ser perfectamente consideradas autorales. Cuando estas nuevas características se masifican, podemos decir entonces que existe una corriente, un estilo nuevo, pero aun así, cada autor utiliza estas características a su propio modo, por lo cual, no es raro que en algunos movimientos muchos de ellos no se definan como tal, pero la historia del arte los encasilla y etiqueta en algún movimiento para facilitar el estudio de los periodos artísticos, aun cuando, las obras tengan muy pocas características similares.”¹³

¹² Eisner, Lotte H ”La pantalla demoníaca”, Pág. 17.

¹³ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 19

En el caso del expresionismo este se genera de forma contraria, ya que comienza desde un nombre acuñado -“*expresionismo*”- que no tuvo valor alguno al comienzo de la utilización del término y que aun así, entró en circulación y manejo público. A esto se refiere Lionel Richard, en el extracto del párrafo anterior, ya que los expresionistas primero se denominaron como tales sin tener discurso alguno y este, solo se materializó con el correr del tiempo. No queremos decir que su discurso no sea legítimo, sino, que creemos absurdo gestar un movimiento artístico a partir de un término, y entonces cuestionarse cuales son sus características especiales, lo que lo define como tal. El expresionismo se generó en aquel periodo, como se generan muchas modas hoy en día. Primero se autodenominan y luego reflexionan en cual es su motivación. Un ejemplo actual son, sin duda, las tribus urbanas de nuestro siglo. Muchas de ellas han sobrevivido décadas y han logrado establecer su bandera de lucha.

Quizás lo mas llamativo del expresionismo y lo que puede haber generado la polémica, es precisamente que; el término “*expresionismo*”, (tal como lo dice su nombre) hace referencia a lo que es *expresivo*, es decir, resalta una característica particular, (lo que en el lenguaje es conocido como *adjetivo calificativo*). Al denominarse expresionistas, los pintores de la época, resaltaron esta cualidad en sus obras, deduciendo, que aquellas que no pertenecían al movimiento, no tenían esta cualidad expresiva, o la poseían en menor grado, cuestión que contradice el primer valor atribuido a la pintura, ya que esta es el resultado y la expresión del ser humano frente al mundo que lo rodea.

Lo anterior significa que, por la sola creación de un término, los denominados expresionistas estaban en facultad de establecer, que cosa es, lo más o menos expresivo en la pintura.

Al respecto y en relación con las características de las obras expresionistas, podríamos preguntarnos: ¿no fueron estas, adquiridas como moda por los pintores de la época? Quienes las exaltaron cada vez más, hasta llevarlas al extremo. ¿Debemos aceptar, por ejemplo, que las líneas curvas y caóticas de “*El grito*” de Munch¹⁴, adquieren verdadera expresión solo, porque su autor adhiere a la corriente expresionista?, ¿Acaso, una línea curva en una obra impresionista, es menos expresiva que la misma línea, en una obra expresionista? ¿Realmente se puede establecer lo que es expresivo?

Compartimos con algunos autores la idea; que los expresionistas utilizaron estas características en su pintura de forma arbitraria, dejándose llevar por la fuerza del significado etimológico de la palabra “*expresión*”, y solo con el correr del tiempo, estas líneas caóticas adquirieron un significado profundo y real.

Creemos además, que el *expresionismo* fue la respuesta al *impresionismo* como anti-naturalismo, pero también fue la respuesta de los artistas, a la época en la cual les tocó vivir. Los artistas respondieron rasgando lo conocido, el naturalismo, que les parecía ridículo en un tiempo donde la revolución social y artística se sentía fuertemente, rompiendo los antiguos esquemas establecidos, en una Alemania donde todo se fragmentaba diariamente.

2.2. El comienzo del Movimiento Expresionista

Antes de que el expresionismo fuera conocido como tal - como ya se indicó con anterioridad- se generó una revolución artística que se oponía al impresionismo y a la representación natural del mundo. Podemos decir que el término expresionismo o expresionista, con el significado que tiene hoy en día, fue

¹⁴ Título de una serie de cuadros del pintor Edvar Munch, perteneciente al movimiento expresionista, la versión más famosa se encuentra en la Galería Nacional de Oslo, existen otras tres versiones con el mismo título. Fuente: Wikipedia enciclopedia libre, artículo, El grito.
http://es.wikipedia.org/wiki/El_Grito

utilizado primeramente en la pintura y la literatura alemana, antes que en el cine. Fueron los pintores junto a los poetas, los que desarrollaron, a principios del 1900, esta corriente. Surge en esa época el grupo " El puente" compuesto por jóvenes pintores que vivían y desarrollaban su arte en comunidad, presentándose ante el público como una asociación donde no era relevante destacar de forma individual , sino que aportar a la cohesión y fuerza grupal, para lograr de esta forma sobresalir con sus obras."Su apología del "bárbaro" correspondía en pintura a su deseo de alcanzar el elemento natural del hombre, su verdad interior y su capacidad de emoción"¹⁵

Este grupo de pintores estaba relacionado estilísticamente a las artes de África y Oceanía, ya que sentían gran admiración por las artes primitivas. El grupo "El Puente" comenzó a decaer en 1912 y dejó de existir por completo en 1913, legando al ambiente artístico alemán, la inquietud de un nuevo arte ligado a la creación de una nueva realidad para el hombre. Cuando el grupo "El puente" dejó de existir, dio paso a la creación del colectivo artístico conocido como "El Caballero Azul", del cual formaba parte Kandinsky. "El Caballero Azul" se forma en Munich en 1909, por la "Nueva Unión de Artistas", bajo una estética abiertamente antinaturalista que buscaba alejarse de la noción de objeto y de la representación de la realidad, los nuevos pintores querían desligarse del pasado, no ser herederos de antiguas tradiciones, sino, experimentar a través del arte, acercándose de esta forma a la espiritualidad del hombre, a la necesidad artística de representar la realidad a través de su propio punto de vista.

Conceptos similares a la búsqueda comenzada por el grupo "El puente" a principios del 1900.

Gran importancia en la formación y desarrollo del movimiento, tuvieron los poetas, ya que estos se unieron al movimiento pictórico y rápidamente comenzaron a expandir el naciente movimiento expresionista a través de los

¹⁵ Richard, Lionel, "Del expresionismo al Nazismo" (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 19

nuevos cabarets literarios. Uno de los más conocidos era “*Los patéticos*”, Aparecen también algunas revistas, las más conocidas “*Die Aktion*” y “*Der Strum*”, para los escritores. Para ellos el expresionismo representaba la creación de una nueva realidad, a través de la expresión de la palabra, es decir más allá del contenido de los versos, la emotividad y el sentimiento cobraban mayor importancia en la lectura del poema.

.”Volviendo a los recitales públicos, no solo procuraban un impacto social a la poesía, sino que esta se vio transformada en un estilo; tanto para “activistas” como para los “estetas” del movimiento, la fuerza del poema reside en su poder de sugestión mediante el habla y la dicción. La palabra y la frase solo cobran valor por su carácter oral, y el resultado ha de tender a la expresividad más intensa. Para los expresionistas, esta comunicación resulta indispensable con objeto de que la poesía se ponga a prueba. Nada de lecturas solitarias. El texto escrito ha de encontrar a menudo un tono declamatorio, con todos sus procedimientos específicos: un estilo que agrade al auditorio, bien sea mediante alteraciones sintácticas o bien recurriendo a exclamaciones, invocaciones y amplificaciones de lo patético. El poema se convierte en teatro, con una lengua que exige gesticulación y grito”¹⁶

Podemos comparar la función de los poetas de la época, con la función que cumplían los juglares de la época medieval Germana, podrían ser considerados como los primitivos expresionistas, claro que la finalidad de unos y otros era bastante diferente, literariamente hablando.

Aun así, las conexiones con el pasado, son recurrentes, aunque se busque alejarse de lo establecido anteriormente, como los expresionistas pretendían hacerlo, el conocimiento del hombre constituye, lo que se denominaría “*conocimiento universal*”, es decir, el hombre difícilmente puede salirse de los parámetros establecidos, “*Aunque los expresionistas rompan la lengua y deformen*

¹⁶ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar)
Pág. 39

*voluntariamente la sintaxis, también debemos precisar que incluso los mas extremista nunca prescinden totalmente de una cierta función de comunicación, aun en el caso de que, como sucede en pintura, lleguen a la <<abstracción>>*¹⁷

A través de la historia, todo conocimiento adquirido por el hombre no se pierde y muere con él, sino, es masificado por otras culturas, por otros hombres, sobretodo, en la época actual en la que vivimos, pero en tiempos anteriores y de la misma manera estos conocimientos llegaban a formar parte de otras culturas, por lo cual, lo que llamamos “conocimiento universal” del hombre constituye una especie de base de datos de las diferentes áreas del conocimiento. Para crear el hombre toma este conocimiento y a partir de el; se cuestiona, lo trasforma a través de su punto de vista y de su cultura, en una nueva creación, que lleva intrínseca antiguas raíces de muchos otros antiguos creadores.

Podríamos decir entonces que el arte procede del primitivismo del hombre y que cada movimiento artístico creado por él, a través de la historia, corresponde al uso de este conocimiento filtrado por las condiciones contextuales del momento histórico.

En el arte, el ser humano, ha plasmado cada una de sus preocupaciones. Al hombre de las cavernas le preocupaba la subsistencia, y por ende su alimentación y esto era lo que simbolizaban sus pinturas rupestres. Al hombre de los años 20', le preocupaba la subsistencia en un país castigado por la guerra. El miedo y la incertidumbre se convirtieron en su preocupación principal, y esto se reflejaba en el arte, a través del expresionismo:

“Incluso antes de que existiera el termino, ya da en parte la clave del Expresionismo en teatro cuando refiriéndose a Rosa Valetti en el papel de

¹⁷ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 52

Famietta, Emite este juicio Todo lo que se vive interiormente se manifiesta psíquicamente...”¹⁸

De aquí en adelante, podemos reconocer la influencia de la literatura en el teatro, como lo manifiesta Lionel Richard en su libro *“Del Expresionismo al nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la Republica de Weimar):*

“el poema se convierte en teatro, el poeta da paso al actor, y de esta forma deriva el expresionismo, desde los clubes de cabaret a la obra teatral, su principal precursor Max Reinhardt, que en 1914 monta la primera obra reconocida como el origen del teatro expresionista, llamada “El Hijo” y presentada en Praga.”

Era habitual entonces, en clubes y cabarets de la época, donde se realizaban las lecturas de poemas; la utilización de la iluminación era precaria, los contrastes de luz y sombra, adornando las presentaciones de los poetas, por cierto, en esos días, estos recursos no tenían el valor y la significación que tomaron posteriormente en el cine.

El teatro expresionista de Reinhardt comienza a tomar fuerza tras alzarse contra el monopolio del teatro naturalista que imponía Otto Brahm, el teatro de Max Reinhardt alude claramente al ensueño y la evasión de la realidad.

2.3. El expresionismo y el inicio de la I Guerra Mundial

Los aires de la Revolución contra el régimen Imperialista de Guillermo II, se volvían cada vez mas fuertes en la Alemania de 1914, los poetas, pintores y artistas en general, en su mayoría estaban a favor de la guerra y la creación de una nueva Alemania intelectual, por esta razón firmaron el *Manifiesto de los 93*, los representantes mas ilustres del mundo artístico alemán, donde argumentaban

¹⁸ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 48

en contra del militarismo alemán, de esta forma muchos de ellos se enlistaron en el ejército y combatieron en la I Guerra Mundial, aunque después con el paso del tiempo y sobretodo por la extensión que alcanzó la I Gran Guerra, todas las vidas perdidas (*aproximadamente mas de 17 millones, entre muertos, heridos y desaparecidos, solo en los Imperios Centrales*), varios de ellos perdieron la fuerza revolucionaria que sostenían en el comienzo y la guerra fue apaciguando su carácter combativo.

Ya a principios de 1916 se funda el Partido Socialista Independiente, del cual forman parte la nueva generación intelectual, que luchaba contra la burguesía imperialista, pero que a la vez, no representaban a la clase obrera. Los intelectuales alemanes crean una especie de nueva clase social, que se autodenominaba: *los nuevos pensadores de Alemania*.

Después del derrocamiento del Emperador el 9 de Noviembre de 1917, Alemania se convierte en República y entra en juego el cuestionamiento de los social demócratas y los socialistas independientes, partidos de los cuales formaban parte varios escritores, que discutían si era o no necesario la socialización de los medios de producción y el dominio del proletariado alemán.

Surgen entonces dos frentes entre los intelectuales y artistas: Los que se mantienen al margen de los hechos, y los que participan activamente creando consejos, proclamándose dirigentes revolucionarios, o siendo partidarios del partido socialista independiente. Dentro de estos enfrentamientos también se produce el debate de las dos principales revistas de expansión del movimiento expresionista en Alemania, "*Der Strum*" ataca directamente a "*Die Aktion*" por tomar parte en los problemas políticos del país, y hacer alusión a su posición política en sus páginas, "*Der strum*", reprueba este acto, ya que una revista dedicada al arte, no debe tomar parte en la situación política, sino que debe ser objetiva.

Un extracto de la publicación de “*Der strum*” sobre este tema sostiene:

“En 1919 emite un juicio en “Der Strum” que resume claramente su postura: <<La Revolución no es un arte, Pero el Arte es Revolución...>>¹⁹Esta voluntad de separar la actividad artística y la política no se limita además a Walden y su grupo (Editores de “Der Strum”). En 1918, el dramaturgo Friedrich Koffka escribe en “Das Junge Deutschland”, publicación relacionada con el teatro experimental del mismo nombre y alentada por Max Reinhardt: La obra de arte no aspira a transformar el mundo, ¡ transforma el mundo...!Y otro dramaturgo expresionista Paul Kornfeld considera en la misma revista que el arte escapa a la realidad político – social: la finalidad ultima del Arte es el Hombre, y el Hombre apolítico, Mente y Alma, dado que toda política no es mas que aberración y mistificación”²⁰.

Podemos notar de acuerdo a esto dos posturas en los expresionistas, los que están inmersos en los problemas políticos del país, y los que se mantienen al margen de estos, en relación con la declaración del párrafo anterior, quisiéramos hacer una acotación a la publicación de Paul Kornfeld: el se refiere al hombre, a su alma y a que el arte escapa de la realidad político- social, pero en realidad ¿no se sirvieron los expresionistas, como muchos artistas anteriores o posteriores de esta época , de la realidad político- social de su país?, nos parece que el arte no existe por si solo, al referirse al alma del hombre y a su mente debería entonces tomar en cuenta su contexto histórico, ya que el hombre vive en sociedad, no es un ser aislado, su entorno lo afecta en mayor o menor medida. Por mucho que, decida ignorar una situación, ningún ser humano podría ignorar una guerra, mas aún, si esta sucede en su país, quizás aislándose o autoexiliándose de este lugar pueda alejarse de la realidad inmediata, que se encuentra a la vuelta de la esquina, pero aún así, tendrá raíces que lo vinculan y lo ligaran a ella.

¹⁹ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág.77

²⁰ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág.77

Después del termino de la I Gran Guerra el 11 de Noviembre de 1918, los expresionistas, se dividen en diversas ideologías, antes de la Guerra era mas fácil agruparse ya que todos luchaban contra el orden imperialista impuesto por Guillermo II, pero una vez derrocado el régimen e impuesta la Republica, la diversidad de opiniones y e ideologías se transforma en un caos, la bandera de lucha ya no estaba claramente equilibrada.

Se fundan diversos Consejos de Trabajadores, en ciudades como Berlín, Munich y Dresden, lugares que siempre estuvieron a cargo de la vanguardia expresionista, pero al fin y al cabo estos Consejos de Trabajadores nunca funcionaron, y tampoco fueron tomados en cuenta políticamente como los Consejos de Soldados y Obreros, que si componían una fuerza política de envergadura.” *Muchos encuentros, muchas palabras, una incapacidad a la hora de dictar consignas claras y comunes, un dinamismo estéril: estos Consejos de Trabajadores Intelectuales fueron especialmente un cúmulo de peroratas para revolucionarios de salón, una tertulia de pedantes y de snobs.*”²¹ Claramente podemos darnos cuenta que sin duda los dirigentes de estos Consejos, no tenían nada que ver con el pueblo, pero pretenden tomar las decisiones por este, ya que al ser considerados intelectuales, eso los separa del ciudadano común y corriente como si se tratara de una nueva raza, como si el pueblo necesitara a un grupo de personas que pensarán por ellos, sin duda los “intelectuales” subestimaban en demasía al pueblo.

También notamos la incapacidad de estos intelectuales (debemos entender que en esta categoría no encuentran todos los pintores, poetas actores o músicos) por vencer su egocentrismo y su individualidad, su forma de agrupación casi en forma de ghettos, donde nada era compartido con el ciudadano, sin duda una agrupación que quiere moldear la sociedad desde adentro, un principio totalmente distinto al comienzo del expresionismo, donde también existían agrupaciones pero

²¹ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 80

se rechazaba el conocimiento individualista, quizás como en muchos otros movimientos, al poner reglas rígidas se comienza a perder la esencia,

Se le da demasiada importancia al hombre artista como un ser superior al proletariado, reconocido casi como un guía iluminador del pueblo, claro que esta importancia se la atribuyen ellos mismos, ya que una vez destruido el imperio alemán de Guillermo II, los intelectuales comenzaron a preguntarse cual era su posición en esta caótica sociedad que estaba armándose, no hallaron nada mejor que autodenominarse mentores, ya que ellos no pertenecían al proletariado, pero tampoco se identificaban con la burguesía, aunque muchos de ellos si pertenecían a ella, pero la renegaban "...dado que los <<literatos>> son los únicos destinados a llevar los mandos de un poder <<socialista>>., Teniendo en cuenta la confusión de la época, no se pueden negar que estas teoría ejercieran una influencia en los escritores alemanes opuestos a la guerra; en 1920, también Heinrich Mann las acepta. Estas concepciones elitistas determinan que Hiller acabe negando la posibilidad de que los intelectuales se adhieran a un partido, pues *"el Espíritu es un águila y el partido una jaula". Solo podrían aliarse con el proletariado si este les reconociera su condición de <<guías>>, una condición que naturalmente ha de situarlos a la cabeza de los asuntos públicos.*"²² Hiller proclama esta postura a finales de 1918, aun cuando en 1916, proclamaba abiertamente la creación de nuevos partidos políticos por parte de los intelectuales, confiando en la aprobación del pueblo para con el Partido Intelectual, sobre establecer el "reinado de Espíritu", esto nos habla sin mas de las contradicciones que vivían los expresionistas en la época, no solamente respondían con discursos contradictorios , sino que con la creación de tantos nuevos partidos políticos entre ellos el nuevo Partido Comunista, los expresionistas cambiaban rápidamente de discurso, y no había algo que en materia política los unificara, ya que pertenecían a distintas clases sociales, muchos de ellos burgueses como Kurt Hiller, que no veían una forma de organización del proletariado por si mismo, si no que ellos estaban obligados a intervenir, pero no para lograr objetivos en común con ellos, ya que su meta

²² Richard, Lionel, "Del expresionismo al Nazismo" (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 83

principal era la salvación de la humanidad, a través del espíritu, esto se refiere que para toda transformación del Hombre este debe dejar de lado la violencia, ya que una revolución a través de la violencia y la fuerza bruta nunca causara una verdadera transformación. *“el combate contra la guerra es entonces un combate del Espíritu contra la Barbarie y la Violencia, del Alma contra la Materia. Así se llega a una explicación de la guerra de 1914-1918, explicación que desemboca en un fatalismo histórico, dado que la guerra es el resultado inevitable de una época sin alma, la salida normal de un tiempo dominado por la técnica. Por un lado el Hombre. Por otro, la Maquina y la guerra. El uso de la maquina implica una lógica de la violencia.”*²³ La declaración de Hiller llega a ser casi religiosa, pero olvida que el Hombre a parte de Espíritu esta hecho también de Barbarie, de carne, y sobretodo debería entender que mas que nadie su pueblo lo tiene en sus raíces, volvemos de esta manera al principio, el verdadero sentimiento, contra el razonamiento impuesto, al parecer los germanos siempre se encuentran sin querer esta encrucijada, después de responder a su verdadero instinto, vuelven a encontrarse con lo espiritualidad, con los valores del Alma, recordando en su memoria histórica, la conquista de la irrefutable esencia que perdieron a manos del cristianismo.

Poco a poco , como mencionamos anteriormente, en el caos de la situación que vivía Alemania, muchos de los intelectuales cambiaron de punto de vista, y cada vez fue estrechándose mas, la antigua barrera entre el proletariado y los intelectuales, ya que muchos de estos, proclamaron consignas a favor del movimiento obrero. Uno de ellos fue el escritor Ludwing Rubiner, que anteriormente había hecho, varios escritos muy parecidos a lo que exponía, Kurt Hiller, Rubiner cambió de pensamiento, después de la Revolución Rusa, comenzó a considerar que el Espíritu se encuentra en el Pueblo. *“De modo que con la Revolución Rusa, el Espíritu se vuelve Acción. Y así, la reflexión de Rubiner se*

²³ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 85

centro en la alianza de los intelectuales con las masas populares...”²⁴, de esta forma los artistas pertenecientes a diversos partidos políticos comienzan a ver, la fuerza intelectual de proletariado, ya que el intelectual no debía alejarse de las masas , sino que debía formar parte de estas, sin crear barreras que separen al intelectual del obrero, la nueva senda era caminar juntos, ya que debían formar un equipo de trabajo, la mano de obra estrechamente ligada, al pensamiento y no ajeno el uno del otro. Y no solo fueron los intelectuales y los partidistas los que llegaron a esta consigna, los escritores y pintores también.”

En 1918 se crea un <<Grupo de Noviembre>> cuyo manifiesto llamado <<Manifiesto de los Novembristas>>, apela a los expresionistas, cubistas y futuristas para que, al margen de cualquier partido o clase, se unan en una labor comunitaria marcada por una intención socialista.”²⁵

De este modo se comienza a dar partida a numerosos proyectos artísticos comunitarios, donde tanto los intelectuales como los artistas y el pueblo formaban parte. La arquitectura fue una de las actividades de mayor fuerza a nivel social, en ella los individuos funcionaban como creadores, a nivel de colectividad, de un espacio tangible de transformación.

Comenzó entonces a volver la calma en Alemania, con los artistas trabajando junto al Pueblo. Con la calma se inició una etapa de fraternidad y religiosidad en el país, el “*fin del mundo*” ya había quedado atrás, ya habían sido enjuiciados, ahora se les habría nuevamente el mundo. Una nueva etapa de creación, de su propio Paraíso, el misticismo se apodera de Alemania. El Espíritu es lo importante, comienza una nueva era de paz interior y de búsqueda de paz entre los pueblos Europeos, esta etapa esta muy influenciada por el cristianismo, y la fe. Después de perder todo, a los alemanes no les queda más que levantarse,

²⁴ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 89

²⁵ Richard, Lionel, “Del expresionismo al Nazismo” (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la republica de Weimar) Pág. 98

con la fe en Cristo, el único que podría construir una Alemania nueva, justa y amorosa.

En resumen

Después de la transición que vivió el expresionismo, es difícil determinar un solo discurso entre tantos matices. Podríamos cuestionarnos si el expresionismo es realmente un movimiento, ya que como tal, no contiene en si mismo un discurso tangible, quizás podríamos clasificarlo por etapas. Podríamos decir que si este es un movimiento, no deja de ser polémico; comienza con la destrucción del naturalismo y el impresionismo impuesto por la burguesía en el 1900 y se ve eclipsado por la I Gran Guerra en 1914, (cuando ya comenzaba su apogeo), de la cual no puede ser disociado, ya que el expresionismo se convierte de alguna manera, en una gran Guerra, florece y vuelve a la calma y se torna utópico.

Son las mismas etapas por las que pasa el pueblo Alemán, durante el periodo entre 1914 -1918. El expresionismo es la huella que va dejando la guerra en el pueblo alemán, en ningún momento se establece un único discurso. Sus exponentes vacilan de un lado a otro de la cerca. No podríamos hablar de traiciones, sino, de un movimiento que nunca se cohesionó. Sus exponentes pertenecían a distintas clases sociales y obviamente, tenían distintos intereses, formas de ver y de resolver los conflictos. Debido a que el movimiento tenía muy poco tiempo, cuando comenzó la I Guerra Mundial, tampoco tuvieron el tiempo de organizarse, lo hicieron en el camino, en un periodo caótico, tomando las decisiones rápidamente, casi por instinto, por eso no podemos culparlos por no ser capaces de revertir la desorganización de un movimiento sumamente débil. Lo podemos decir con cierta certeza, es que el expresionismo es inseparable del contexto histórico en el que se desarrollo, por lo tanto siempre vivirá bajo el alero de la I Gran Guerra.

2.4. La huella del expresionismo en el Cine Alemán.

El expresionismo llegó al Cine, mucho mas tarde que al resto de las artes, debido a que en los comienzos del 1900, el cine recién comenzaba a existir, de la mano de los franceses hermanos Lumiere, creadores del “Cinematógrafo”.

Con el conflicto de la I Guerra Mundial entre los Imperios Centrales (Alemania, Austria Hungría, Turquía y Bulgaria), y la Triple Entente conformada por Francia, Reino Unido, Serbia, Bélgica, Japón, Italia, Rumania, Estados Unidos y Rusia, al estar Francia y Alemania en distintos bandos, se produjo un bloqueo artístico desde Alemania hacia el exterior, y de la Triple Entente hacia Alemania, no hubo intercambio cultural hasta después del termino de la I Guerra,

El Cinematógrafo, llegó a Alemania en 1911, comenzaron entonces las primeras pruebas del cine Alemán, muy lejanas al expresionismo, los primeros filmes eran sentimentales y realistas. Los comienzos del expresionismo, se remontan a 1914, (fecha en la que el movimiento había tomado fuerza, tanto en literatura como en la pintura). Los primeros filmes influenciados por el movimiento, son: “*El estudiante de Praga*” (1912), de Stellan Rye y la primera versión de “*Der Golem*” (1914), de las cuales no existen copias hoy en día.

El cine expresionista dura hasta 1933, su apogeo se produce después del término de la Primera Guerra. Si bien podemos reconocer características plásticas en los filmes de la época, que lo acercan a la pintura expresionista, podríamos decir que estas características no son las principales. A pesar de que el aspecto plástico de los filmes expresionistas, ha sido habitualmente, el material de estudio de los textos de historia del cine, los aspectos principales que desarrolla el cine expresionista, son aspectos temáticos: la puesta en escena constituye un apoyo para desarrollar estas temáticas.

¿Cuales serian las temáticas que deberíamos reconocer en el Cine Expresionista Alemán?

Como hemos mencionado anteriormente, el movimiento expresionista, es indivisible del contexto histórico en el que se desarrolló, por lo cual, las temáticas tratadas por el expresionismo son las propias de una época de guerra. Todas corresponden a hechos traumáticos, hechos políticos, la muerte, la revolución proletaria, la mitología germana, e incluso aquellas anécdotas consideradas trágicas hoy en día, vividas por muchos de los artistas durante este periodo. Lo que rescata el cine expresionista alemán, es el retrato de Alemania durante la época de la I Guerra y más allá de ella.

Por supuesto el Cine, insistió en los parámetros que los pintores y escritores, habían fijado para el expresionismo, al comienzo del movimiento durante los años 1905-1910. La etapa de inicio, quizás fue la mas clara del movimiento, ya que con el comienzo de la guerra todo empezó a enmarañarse. Estos parámetros a seguir -como hemos visto anteriormente- consistían en la creación de una nueva realidad. Los <<artistas>>, los pintores y escritores creaban realidades exageradas, el vocabulario literario, se restringió a frases casi telegráficas. La pintura comenzó a alejarse a pasos gigantes del impresionismo y las líneas no volvieron nunca mas a ser rectas, El cine recibió esta influencia y para apoyar sus temáticas, los cineastas también transformaron el entorno de los personajes de sus filmes. Abandonaron las líneas rectas y todo se convirtió en un mundo caótico dentro del set.

Realmente los expresionista creían exaltar la vida caótica que conocían en Alemania, pero si no fuera por los decorados utilizados, muy distantes de la realidad, aquellos filmes no estarían muy lejos de representar un cine realista. Después de todo, muchos de sus personajes existían en la vida diaria, la muerte se paseaba por las calles, los hombres sufrían de locura y varios incluso fueron internados en psiquiátricos, como el autor teatral expresionista Toller, quien fue

internado por su madre en un asilo para locos, por tomar parte en la Revolución Obrera. El "Dr. Mabuse", no se encontraba muy lejos de la realidad.

Son muchos los detalles de los filmes que los vinculan y hacen referencia a la Alemania de la I Guerra Mundial. Pero en los filmes expresionistas también podemos ver, la Revolución del Proletariado y la era de apogeo industrial que vivía Alemania antes de entrar en el conflicto. Metrópolis es una de estos filmes, con un guión construido casi por completo, con "*temáticas expresionistas*". En el vemos el dominio de la burguesía sobre la clase obrera, la revolución del proletariado, la era industrial, el hombre convertido en máquina, tanto como las reflexiones de Kurt Hiller en el capítulo anterior, proclamando que la guerra era producto de una etapa sin alma, dominada por la violencia de las máquinas. Metrópolis como muchos otros filmes de la época, entre ellos "Der Golem", rescatan también, las creencias judías, muy presentes durante la etapa expresionista, ya que muchos artistas y ciudadanos alemanes tenían ascendencia judía y a pesar de que la burguesía, en general no los aceptaba; los que poseían una profesión intelectual, gozaban de la aprobación de sus pares.

2.5 El ocultismo Nazi

Durante el periodo de la dominación Nazi en Alemania, se crearon varias sociedades secretas, como la sociedad de Thule, los caballeros Templarios, etc. a cargo de los hombres de los más altos rangos del Nacionalsocialismo, a estas alturas de la historia, estas prácticas ya no son un misterio, pero para el desarrollo de esta tesis es importante una pequeña reseña, sobre aquellas conductas que se experimentaron en aquella época de entre guerras.

A pesar de que Hitler se declaraba católico, este no era su único interés religioso, aunque se dice que declaraba católico solo para obtener el apoyo de la sociedad burguesa en la Segunda Guerra Mundial. Durante la época de

surgimiento del nacional socialismo, Hitler se dedicó a crear la Ss, que aparte de sus deberes militares, tenía fines esotéricos. ocultistas, como buscar las raíces antepasados de Hitler en la Edad Media, y de otros generales nazis, a Hitler se le establecieron lazos con una mujer enjuiciada por bruja durante la edad media, por lo cual este decidió tomar represalias en contra de la persecución que habían sufrido sus antepasados, debido a esta persecución que afectaba sus raíces y en general la persecución de los judíos no era la única en la lista de los enemigos míticos de Alemania, que Hitler pensaba atacar, la persecución a las brujas fue solo una excusa mas para castigar a los judeocristianos, que habían atacado a través de la evangelización, a los antiguos germanos, para Hitler la única forma de deshacerse por completo de aquellos enemigos antiquísimos, era el holocausto. A parte de buscar aquellos antecedentes, la Ss estaba dedicada a la búsqueda del Santo Grial²⁶, y a la lanza de los Longinos²⁷, dos elementos que según las historias proporcionarían al líder del nazismo, el poder absoluto, nunca se supo si en realidad los nazis lograron encontrarlos o no, hay diversos dichos sobre eso, que se contradicen unos con otros.

El misticismo fue adentrado en el Nacionalsocialismo a través de la figura de Rudolf von Sebottendorff, por la sociedad de Thule, unificada con el paganismo germano unas de las tantas disciplinas que influyeron en el nazismo.

Debemos recordar que en la época del periodo entre guerras, en Alemania, y debido a la inseguridad del entorno los ciudadanos, estaban aun muy expuestos a las practicas esotéricas, que se practicaban ocultas en la Edad Media, los ritos y tradiciones paganas fueron preservados durante el tiempo de la evangelización, por las llamadas brujas o sanadoras, mujeres que vivían constantemente escondidas del orden cristiano, debido a esto algunas de las creencias paganas lograron sobrevivir, y se pusieron en boga un siglo después de que se aboliera la

²⁶ El santo Grial es una copa o plato que utilizó Cristo, en la última cena, que se supone tiene poderes mágicos, el santo Grial llegó a las manos de José, a quien Jesús se lo entregó después de haber resucitado, la misión era ocultarlo en la isla de Britania.

²⁷ Esta lanza sagrada, lleva el nombre del soldado Longinus, que atravesó el costado del abdomen de Jesús durante la crucifixión, de esta herida fluyeron agua y sangre, símbolo milagroso para los cristianos-

persecución a las brujas en el siglo XIX, desde entonces comenzó la nueva aparición de espiritistas, médiums, etc., y el nuevo culto al paganismo, vetado en Alemania por muchos siglos, afloro con fuerza.

Dentro de las altas esferas de generales nazis el misticismo, ocultismo y paganismo, se hizo una practica habitual pero secreta, de hecho se menciona que Hitler y doce de sus generales acudían en ciertas fechas sagradas, a un castillo medieval, donde practicaban los cultos sagrados del paganismo, muchos de ellos tienen que ver con los solsticios y equinoccios.

Hitler tampoco tardo en referirse a la Iglesia Católica, a cargo del Papa Pío XII, sobre sus intenciones de eliminar el catolicismo en Alemania y cambiarlo por el paganismo la que consideraba la verdadera religión de Alemania, el Papa no reparo sobre esto y genero alianzas con el gobierno nazi y lo reconoció como legitimo.

Según las creencias nazis la raza aria era descendiente de dioses paganos, hay otros escritos que los vinculan con los teutónicos, y las tribus primitivas germanas, en general la creencia dice que la raza aria es una de las razas raíces del mundo, junto con la raza Atlántida y la Hiperbórea, gigantes semidioses hijo del Dios – Boreas, ambas ya desaparecidas, también por la mezcla y la debilitación de su raza a través del mestizaje, con razas como la judía consideradas inferiores, provenientes del Demiurgo, el demonio, esta creencia justificaría la eliminación de la raza judía, a manos de los arios, ya que veían como una raza amenazante.

Una vez terminada la segunda guerra Mundial, los mas fieles a las practicas esotéricas nazistas, crearon la religión del Hitlerismo esotérica, donde se le ve a Hitler como el verdadero Mesías, aparte de esto también se generan mitos en relación a los ovnis, mencionando que estos, son los alemanes desaparecidos de la flota de submarinos, que se trasladaron a un base en la Antártica donde se

construyen aquellas naves espaciales, en relación a estos mitos podemos ver que el paganismo, nunca ha abandonado Alemania.

El hitlerismo esotérico, es la religión de gran parte de los nuevos neonazis, uno de sus máximos exponentes es Miguel Serrano, escritor chileno, autor de varios textos relacionados con el culto sobre esta religión.

CAPITULO 3

*“En mi opinión, la condición del cine alemán no podía competir con el gigantismo exterior de los filmes históricos americanos. Porque, en este duelo, nosotros seríamos derrotados. Además, desde el punto de vista del éxito comercial, me parece torpe ofrecer a los otros pueblos lo que ellos mismos ya poseen en gran medida. Nosotros queremos darles lo que ellos no tienen: lo inimitable, aquello que es único y excepcional, lo que no es internacional y mediocre, sino nacional e inigualable”.*²⁸

(“ De quois’ agissait – il dans *Les Nibelugen?*”,
1924 en Trois lumiere.)

3.1 **Fritz Lang:** *El inicio*

Fritz Lang o Friedrich Christian Anton Lang su verdadero nombre, nació el 5 de Diciembre de 1890 en Viena (Austria Hungría) su madre fue Paula Schelsinger de ascendencia judía y su padre Antón Lang, de profesión arquitecto, fue el único hijo de la pareja.

Sus estudios básicos los realizó en la *Realschule*, donde se especializó en Arquitectura, debido a la influencia de su padre. Tres años más tarde se matriculó en la *Technische Hochschule*, donde pudo desarrollar sus habilidades para el dibujo y la pintura, por aquel momento también tenía gran interés por la actividad de investigador privado, quizás debido a este interés más adelante explotaría esta faceta a través de los personajes de sus filmes, además de mostrar su visión y aprendizaje arquitectónico a través de los encuadres de sus películas, sin duda llega a ser bastante evidente, la educación de su mirada, a través de las líneas que componen los decorados de sus filmes. A pesar de no tener un gran gusto por la arquitectura, Lang supo sacarle provecho, a través del tiempo, no solamente

²⁸ “Fritz Lang” Quim Casas, Editorial Cátedra signo e imagen, Pág. 47

gracias a esta disciplina logro entrenar su mirada sino que esta le ayudo a convertir los decorados mas artificiosos en realidad. (Los nibelungos, Metrópolis).

Antes de empezar su carrera cinematográfica, Lang trabajo en diferentes lugares, entre ellos uno que otro cabaret, cansado de la arquitectura termino estudiando en la Escuela de Artes Graficas de Munich, y después de esto se dedico a viajar tres años, por Europa, Asia y África, durante estos viajes vive del dibujo de postales y caricaturas para algunos diarios, además de participar esporádicamente en algún circo o cabaret.

Después del término de este largo recorrido, Lang se establece en Paris, viviendo de las mismas actividades que realizaba en sus viajes, es aquí donde vive sus primeros acercamientos al cine a través de los cineastas parisinos.

Al comenzar la I Guerra Mundial, Lang debe abandonar Paris, debido a su nacionalidad, regresa a Viena, al llegar se enrola como soldado en el ejercito de su país, al termino de esta recibe la graduación de Teniente, en 1917 es herido de mediana gravedad en el frente ruso, y por esta razón es internado en el hospital de Viena, es aquí donde comienza su actividad cinematográfica, escribiendo guiones y sus primeras sinopsis argumentales.

Una vez fuera del hospital y del ejercito, Lang volvió a sus antiguos empleos, fue en un cabaret donde conocería a Joe May director, accionista y el contacto directo con la compañía cinematográfica UFA. Primeramente Joe May le planteo a Lang dirigir sus propios guiones, pero finalmente May termino llevándolos a la pantalla, en los cuales Lang solo participó como actor, después de esta mala experiencia, Lang continuó actuando en obras teatrales por necesidad económica. Allí conoció a Erich Pommer fundador de la compañía cinematográfica Decla, este lo contrato como lector de guiones, de esta forma Lang partió a Berlín.

Al llegar a Berlín, Lang se convierte en espectador de la fusión de las dos compañías cinematográficas más importantes de Alemania, la Decla- Bioscop y la UFA en 1921, quedando a cargo como único representante del cine alemán Erich Pommer. Ya en 1919 Lang figura como guionista y director (Die Spinnen y Hara-Kiri) en ocho películas realizadas por la Decla.

Lang demoraba solo cinco días en escribir sus guiones, además ocupaba poco metraje y mínimas locaciones, se convierte en un fuerte colaborador de la compañía, de Erich Pommer y de Joe May con el cual logra limar asperezas debido a su mala experiencia anterior, es aquí cuando Lang conoce a Thea Von Harbou su futura esposa, en aquel momento casada con el actor Rudolf Klein – Rogge que luego interpretaría varios roles para los filmes de Lang entre ellos el del Dr. Mabuse, Lang comienza a escribir el guión de la *Tumba India* junto Tea Von Harbou , ella además escribió guiones para Joe May, Friedrich Wilhelm Murnau y colaboro con Carl Theodor Dreyer, Thea contrajo matrimonio con Fritz Lang en 1920, desde entonces colaboro con el ,en la escritura de los guiones, publicando varios de ellos como novelas, hasta 1933 fecha en la que se divorcio de Lang debido a diferencias ideológicas, ella era militante del partido nazi, Lang abandono Alemania ese mismo año y no volvieron a verse, posteriormente ella participo en una gran cantidad de películas durante el régimen nazi, incluso hizo de directora y camarógrafa (Elizabeth und Derr Narr y Hanneles Himmelfahrt respectivamente) Thea Von Harbou murió en 1954,

3.2 De Caligari a Mabuse

Para el año 1921 Fritz Lang ya era considerado un gran colaborador y realizador, por aquel momento la compañía cinematográfica alemana funcionaba con películas por encargo, lo cual significaba que una vez desarrollado el guión, se le encomendaba a un director la tarea de realización de dicho film, “*El gabinete del Doctor Caligari*” había sido encomendado en primera instancia a Lang, este

rechazo el proyecto, entonces Carl Wiene se convirtió en su realizador , a cargo de los decorados estuvieron los pintores Walter Rohrig y Walter Reimann, de tendencia expresionista, los que aplicaron sus conocimientos al filme.

Podemos entonces llegar a la conclusión que a partir de estos filmes por encargo muchos directores, tales como el mismo Fritz Lang se vieron enmarcados en una forma de hacer cine , ya que el cine expresionista era un modelo llamativo y exportable, se transformó en la nueva forma como Alemania hacia notar su identidad al mundo. Por otra parte Lang no quería enmarcase en esta corriente, ya que esto lo limitaba, durante una mesa redonda sobre el expresionismo realizada en el Festival de Venecia en 1921, afirmo *“No soy expresionista, no quería hacer películas de este tipo”* (2) a pesar de esto *“Las tres luces”*, fue considerado el mejor filme del año.

Durante 1921 Lang trabaja junto a su esposa Thea Von Harbou, en el guión de *El Dr. Mabuse y los Nibelungos*, película que rendiría tributo a la mitología germana, en un momento en que el pueblo alemán necesitaba engrandecerse, y olvidar la vergüenza de la derrota en la I Guerra.

En los siguientes años Lang siguió trabajando para la compañía Decla-Bioscop-UFA, y se convirtió en el director mas importante de esta alianza, debido a esto, gozaba de variadas regalías, trabaja con el mismo equipo en la mayoría de sus producciones, además de contar con presupuestos portentosos. En 1926 Lang abandona la compañía, junto a su amigo y colaborador Erich Pommer, y funda la productora *Fritz Lang Gessellschaft*, aunque la UFA siguió distribuyendo sus anteriores filmes.

Mientras filmaba *“M el vampiro de Dusseldorf”*, Lang recibe evidentes amenazas, ya que el partido nazi, creía se filmaba una película antinazi, estas amenazas fueron una confirmación, el partido nazi lo tenia en la mira, aun así Lang insistió y filmo *el Testamento del Dr. Mabuse*, (su ultima película antes de

partir de Alemania), donde claramente hacia alusión al partido nazi, poniendo la propaganda nazi en boca de un criminal que sufre de locura, este filme fue considerado demasiado provocativo para la autoridad alemana de la época, y Lang se vio obligado a abandonar el país, rumbo a Paris en 1933, durante su corta estadía en Francia, filmo "*Liliom*", mientras esperaba obtener alguna oportunidad en el cine norteamericano, de esta forma termina la primera etapa de Lang en el Cine Alemán.

En resumen

Lang comienza en el cine como un desconocido pero su perseverancia y creatividad lo hicieron brillar como uno de los mejores directores que conoció el cine alemán, durante la década del 20`, pasó rápidamente de colaborador a hacerse cargo de sus propios filmes, y si bien, es posible enmarcar varias películas de Lang bajo la corriente expresionista, no fue esta la forma primordial en la que él concebía sus filmes, y pesar que algunos pertenecieron a esta corriente, también están temáticamente relacionados entre si con los que se encuentran fuera de ella. Es así que; podemos reconocer en los decorados estrambóticos, de *Metrópolis* y *Los Nibelungos*, características similares con "*El Gabinete del Dr. Caligari*" de Wiene, "*Fausto*" de Murnau o "*Der Golem*", las películas de Lang destacaban por sus temáticas siempre asociadas a la lucha del hombre contra el destino, que adquiría diversas caras para él: la muerte en "*Las tres Luces*", La lucha en contra del sistema en "*Metrópolis*" o el poder en "*Los Nibelungos*".

Lo mas importante para él, sin duda era la temática de sus filmes, muchos de estos retrataban la sociedad alemana de la post guerra, y si bien, el expresionismo era exportable, pero no solo podía hacer filmes con inmensos e increíbles decorados, (que por lo demás es una de las facetas características y muy bien dominadas de este director), entonces

¿Que es lo que hace a Lang expresionista?

Quizás mucho, quizás nada, como mencionamos en capítulos anteriores a nuestro parecer el expresionismo se radica principalmente en las temáticas que este trato a través de las artes. Temáticas que considero Lang aborda principalmente en los filmes realizados en Alemania. Después de todo, su cine, es la fantasía que vive a diario el pueblo alemán, representando en el claro oscuro del alma vívida del ser humano, el mundo de las sombras en el que se encontraban sumergidos al igual que los obreros en el submundo de Metrópolis, y donde a veces solo un candil iluminaba y permitía seguir avanzando.

En Lang el expresionismo es su punto de vista, y al ser llevado a la pantalla se transforma en critica social, quizás entonces debemos decir que Lang es un artista expresionista en esencia, de carácter psicológico, pero su discurso se da bien, tanto; apoyado por la plástica propia del expresionismo, como sin ella. En un principio esta expresión estética era necesaria para lograr la psicología compleja que requerían sus personajes, pero con el paso del tiempo, supo depurar su trabajo hacia una “*simple complejidad*”, como podríamos llamarlo y su faceta expresionista dejo de lado los grandes decorados para meterse de lleno en la mente laberíntica de sus personajes.

3.3 Filmografía como Director²⁹

Alemania:

- 1919 - Halbblut
- 1919 - Der Herr der Liebe
- 1919 - Las arañas: El lago de oro
- 1919 - Harakiri
- 1920 - Las arañas: El barco de los brillantes
- 1920 - Das wandernde Bild
- 1920 - Vier um die Frau
- 1921 - Las tres luces
- 1922 - El doctor Mabuse
- 1924 - Los Nibelungos: La muerte de Sigfrido

²⁹ Datos recogidos de la Enciclopedia Wikipedia [www. Wikipedia.org/wiki/Fritz_Lang](http://www.Wikipedia.org/wiki/Fritz_Lang)

- 1924 - La venganza de Krimhilda
- 1927 - Metrópolis
- 1928 - Los espías
- 1929 - La mujer en la luna
- 1931 - M, M, el vampiro de Düsseldorf
- 1933 - El testamento del doctor Mabuse

Francia:

- 1934 - Liliom

Estados Unidos:

- 1936 - Furia
- 1937 - Sólo se vive una vez
- 1938 - You and Me
- 1940 - The Return of Frank James, / La venganza de Frank James
- 1941 - Espíritu de conquista
- 1941 - El hombre atrapado
- 1943 - Hangmen Also Die
- 1944 - El ministerio del miedo
- 1944 - La mujer del cuadro
- 1945 - Scarlet street / Perversidad
- 1946 - Cloak and Dagger
- 1948 - Secretos tras la puerta
- 1950 - House by the River
- 1950 - Guerrilleros en Filipinas
- 1952 - Encubridora
- 1952 - Clash by Night / Encuentros en la Noche
- 1953 - Gardenia azul
- 1953 - Los sobornados
- 1954 - Human desires / Deseos Humanos
- 1955 - Los contrabandistas de Moonfleet
- 1956 - Mientras Nueva York duerme
- 1956 - Más allá de la duda

Alemania:

- 1958 - El tigre de Esnapur
- 1959 - La tumba india
- 1960 - Die Tausend Augen Des DR. Mabuse Los crímenes del Dr. Mabuse / Los 1000 ojos del Dr. Mabuse

A continuación en el capítulo siguiente presentaremos un análisis exhaustivo de la puesta en escena, de cinco películas de la vasta obra de Fritz Lang. Tres de su periodo alemán: “Las tres Luces” (1921) “Los Nibelungos” (1924) y “Metrópolis” (1926), y dos de su periodo norteamericano Furia (1936) y Mientras Nueva York (1956)

CAPITULO 4

“No sé que es una puesta en escena expresionista o una puesta en escena no expresionista. Hago mi puesta en escena como la siento, Cuando escribo una escena, cierro los ojos y veo dibujados los movimientos, los rostros. Las cosas toman vida y los personajes adquieren cuerpo en mi imaginación. Tengo que dejarme guiar por los personajes en direcciones en las cuales yo aun no había pensado. Vivo mucho tiempo con mis personajes antes de empezar a rodar. Para dirigir a los actores necesito tener muy presente el espíritu del pasado de los personajes, incluso si este pasado no influye en la acción propiamente del film. Ayudo a los actores describiéndoles ese pasado. De todas formas, no hay una receta infalible para hacer la puesta en escena y dirigir a los actores. Si un tipo de receta existiera, todas las películas serian buenas y tendrían éxito.”³⁰

(“L`art et le metièr”, declaraciones seleccionadas por Luc Moullet en Fritz Lang, Seghers, 1963.)

4.1 La puesta en Escena

Segunda la definición de Betetini (1977) “es la organización de un espacio de representación”, con esto Betetini se refiere a los espacios diferenciados de la realidad cotidiana, o sea los espacios teatrales y los espacios cinematográficos. A continuación, nos referiremos al segundo, ya que por motivos de estudio de esta tesis, será este el que analizaremos en el capítulo siguiente.

Al hablar de espacio cinematográfico, nos referimos al espacio delimitado por el encuadre de la cámara, en el cual podemos reconocer la entrada y salida de los personajes, a través de los márgenes ubicados a la derecha e izquierda del cuadro, arriba o abajo del mismo, y los espacios ubicados detrás de la cámara, que se hacen patentes cuando un personaje se dirige hacia ella y pasa por alguno

³⁰ “Fritz Lang” Quim Casas, Editorial Cátedra signo e imagen, Pág. 52

de sus lados. También del espacio que se encuentra al final del cuadro, dado por la profundidad de campo. Estos espacios son de constante abertura para el espectador, ya que al ser la cámara móvil, permite una exploración constante y un paso recurrente entre el campo y el fuera de campo³¹ lo que se vuelve imperceptible, en el caso de que la cámara se sitúe fija. El espacio anterior a la cámara, y el posterior a la profundidad de campo, serán entonces los espacios que creen este efecto de apertura, ya que el personaje, puede salir del campo a través de una puerta ubicada al final del cuadro, y aunque esta tenga salida a la parte trasera del decorado, si el espectador no lo ve, lo asociará inmediatamente con la imagen real vivida de salir por una puerta, ya que rigiéndonos por la cotidianeidad, esta debería estar conectada con otro espacio inmediatamente posterior a ella, aunque en el cine esta regla no se cumple necesariamente. Un ejemplo claro del papel que juega la profundidad de campo se ve en la presentación de “*L` arrivée de d` un train*”³² presentada por los hermanos Lumiere en 1895, el uso de la profundidad de campo y la perspectiva le otorgaron a las imágenes la realidad que requerían, para que los espectadores creyeran que el tren saldría, del espacio cinematográfico.

Debido a la movilidad que adquirió la cámara en los años posteriores, los directores comenzaron a descomponer el espacio cinematográfico, y se dieron cuenta que se podía lograr un a atmósfera mas intimista dependiendo de la cercanía o lejanía de la cámara con los personajes. Parecido a lo que experimento Max Reinhardt con el “*Kammerspiele*”³³, al acercar la cámara también se incurrió en el riesgo de descomponer a tal punto el espacio cinematográfico, que el espectador, perdiera la orientación y la sensación de espacio en su totalidad, por

³¹ El campo se refiere al espacio que se encuentran dentro del encuadre, al contrario el fuera de campo es el espacio fuera del encuadre, ambos se encuentran en constante cambio..

³² Uno de los primeros filmes presentados por los hermanos Lumiere, el 28 de diciembre de 1895, en el subterráneo de un café del boulevard de Los Capuchinos, en Paris.

³³ “Así es como llego a crear un teatro íntimo – los “*Kammerspiele*”- de iluminación tamizada, de entablados calidos, en donde una elite (no mas de 300 espectadores) podría sentir toda la significación de una sonrisa, de un movimiento dudoso, interrumpido o de un silencio elocuente.” Si es necesario”, dice uno de sus colaboradores, Heinz Herald, de quien tenemos esta anécdota, “Que n actor levante un brazo en el *Grosses Schauspielhaus*, tan solo desplazar la mano en el *Deutsches Theater*, y bastara con el gesto de un dedo en los *Kammerspiele*”. Eiser, Lotte “La pantalla demoníaca”, Editorial Cátedra signo e imagen 1996, Pág. 124.

esta razón nacieron las convenciones llamadas *raccord*: de mirada, de dirección, y de posición que ayudan a darle continuidad al espacio y a la interpretación afectada por la deconstrucción. El *raccord* se entiende como la unión de un plano con otro, para conservar la sensación de realidad, por ejemplo cuando un actor sale por una puerta, por el lado izquierdo del cuadro entonces en el plano siguiente debería entrar por el lado derecho del cuadro, esto ayuda al espectador a conservar su sensación de realidad.

4.2 Componentes de la puesta en escena

La escenografía

El espacio de la puesta en escena, también está formado por la escenografía, o decorado, “lugar construido para la representación” el concepto escenografía radica principalmente, en entenderla como; lugar de interacción del hombre con el espacio y los cuerpos que en él se encuentran, es a lo que Francastel llama: “*la escena del mundo*”, debemos entender de que el concepto “lugar”, ya establece un límite, por lo cual, al referirnos a la escenografía, como lugar de representación, sabemos que se trata de un espacio finito, y por lo tanto como mencionamos anteriormente, artificial, ya que se trata de un espacio discriminado.

*“El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo gráficamente antes que ellos”*³⁴

(Pomponio Gauricus, La escenografía, Santiago Vila)

De acuerdo a la cita anterior, del libro “La escenografía”, debemos entender el espacio, no solo como un lugar de yuxtaposición de cuerpos sino como una unidad entre el espacio y el cuerpo, como en el ejemplo explicado anteriormente,

³⁴ “La Escenografía”, Santiago Vila, Editorial Cátedra, Pág. 64

del campo/ fuera –de – campo, el espacio y el objeto también existen por la presencia/ ausencia del uno o del otro, en una relación infinita comienzo- termino-comienzo. El espacio puede ser percibido a través de los cuerpos que en el se encuentran, pero no debería entenderse como vacío, aun cuando no contenga cuerpos, ya que existe en el volumen. Para efectos cinematográficos, y para el uso de la perspectiva, que se explicara a continuación, es necesaria la existencia de cuerpos en el espacio, ubicados en relación al punto focal, en el interior o exterior del encuadre.

Actualmente en el cine, son muy utilizados los espacios “naturales”, que se adecuan a la narración o que solo necesitan pequeñas intervenciones para lograr la atmósfera requerida, la utilización de estos espacios surgió en gran demanda durante la época del neorrealismo italiano, debido a la pobreza de la post guerra, pues, debían abaratare los costos de los filmes. Pero a pesar que el lugar naturalmente cumpla con todos los requisitos necesarios para la narración, el hecho de solo encuadrar ese espacio a través de la cámara, ya supone una intervención, debido a que el encuadre, discrimina entre lo que se quiere o no mostrar, por lo tanto el lugar “natural” seria tan artificial como un decorado de estudio, al no poder incluir de lleno en el encuadre el lugar completo.

La perspectiva

La perspectiva invención atribuida a Brunelleschi durante la época del Renacimiento, deja de lado la estructura de la pintura medieval, que representaba la presencia de Dios, a través de un fondo plano dorado, como último término del cuadro. Aquel simbolismo era conocido como la *mirada a Dios*. El invento de Brunelleschi radica en estructurar el espacio a través, de un punto focal, equivalente al fondo dorado, este punto que une la mirada del pintor con el punto de fuga principal, se conoce como <<rayo divino>>.

En el cine expresionista alemán, nuestro objeto de estudio, la perspectiva jugó un papel importante en la composición del encuadre, ya que se buscaba principalmente la composición diagonal, que le otorgaba sensación de inestabilidad al mismo. Con el fin de acentuar aun mas esta sensación, los decorados abusaban de la perspectiva, y de las edificaciones oblicuas, las construcciones desafiaban las leyes de la arquitectura, y de la estabilidad, este tipo de decorados fue conocido como “*Stimmung*”, su fin, era representar un “estado de ánimo” o una “emoción”. La razón primordial de su existencia. Por lo tanto, debemos entender que la arquitectura en el cine no fue utilizada con un fin predominante: *el de crear atmósferas*, y no lugares estrictamente habitables. En la actualidad algunos cineastas, tales como Fellini y Tim Burton, se han visto influenciados por esta misma idea.

El vestuario y el maquillaje

El vestuario ocupa un lugar importante dentro de la puesta en escena de un film, tiene como función definir ciertos aspectos físicos y sociales del personaje, como edad, clase social, raza, o nacionalidad, además de definir la época en la que esta ambientado el relato, que puede ser histórico, o de ciencia ficción en este caso, el vestuario ayudara a crear el mundo ficticio, en el que se basa el filme, y aportara veracidad a la historia.

El maquillaje contribuye a reasaltar la apariencia física del personaje, en algunos casos extrema, llegando incluso a la deformación de algún rasgo del actor, que ayude a la mejor caracterización del personaje, y en otros casos se deben acentuar solo naturalizar los rasgos, aparte de provocar ciertos efectos, producto de la atmósfera de la escena , por Ej. La sudoración de la piel.

Durante la época de apogeo del expresionismo alemán el maquillaje tomo gran importancia, para la caracterización de los actores, ya que este era excesivo, y muy parecido al maquillaje teatral.

La iluminación

La iluminación cumple un rol muy importante dentro de la puesta en escena, ya que es la que nos permite observar y penetrar el cuadro, a través de nuestra visión, dependiendo de la forma de iluminación, resultará la atmósfera que tendrá el film, ya que la luz permite definir objetos, acentuar distancias entre fondo y personajes, resaltar colores o forzar al espectador a observar un punto determinado dentro del encuadre.

“La iluminación funciona como dispositivo retórico de la puesta en escena según *la calidad, dirección, fuente y color*”³⁵

La calidad esta estrictamente relacionada con la intensidad de la iluminación, una iluminación dura, resaltara de inmediato el contraste entre luces y sombras, este es el tipo de iluminación que utilizaban los expresionistas alemanes. Por otro lado existe también la iluminación difusa, más cercana a la naturalidad de la imagen.

La dirección de la iluminación ayuda a crear efectos, tanto en los personajes como en el decorado, por Ej. Iluminación desde abajo para una figura mounstrosa. Podríamos decir que la iluminación desde arriba o desde abajo alarga los rostros, las sombras y las facciones de los personajes, lo contrario a una iluminación que viene desde el frente, donde el personaje se verá mucho más natural.

³⁵ “Como se comenta un texto fílmico”, Ramón Carmona, Editorial Cátedra, Pág. 132

Las fuentes pueden ser de luz natural (sol), o artificial (focos), dietéticas o no dietéticas, esto se refiere si las fuentes están dentro o fuera del encuadre. De acuerdo a la iluminación también se puede colorear un plano, de manera naturalista o de forma selecta.

Como hemos revisado anteriormente la implicancia de la luz dentro de la puesta en escena, es importante también mencionar, que el trabajo del Director de Fotografía junto al del Director de Arte, dentro de un film, este debe ser muy estrecho, ya que ambos aportan elementos de extrema importancia para la imagen final, y el mal desempeño de uno repercute directamente en el trabajo del otro.

Dirección de actores

Por ultimo están los actores estos son los que finalmente transmitirán el discurso del film al espectador, parte importante de la puesta en escena, ya que de ellos depende en gran medida veracidad de la historia, y la identificación que sienta el espectador con cada personaje, si algo no puede hacer un actor es dejar de provocar algún sentimiento en el espectador, ya sea rabia, odio, amor etc. Lo contrario, significaría que su personaje no logro un desarrollo y por ende, que el actor tampoco logro comunicar las intenciones, deseo o motivaciones de su personaje.

Aunque esto ultimo también depende mucho de la elección del director, ya que él, es el poseedor de la visión y el conocimiento anticipado de que cada actor debería lograr, o sea un ideal de personaje. En muchas ocasiones se elige a un actor que tiene algún rasgo que provoca una disociación con el personaje que debe caracterizar, y este resulta menos realista, detalles como la voz muy aguda por ejemplo.

La actuación se compone de efectos visuales y sonoros, aunque existen casos en que uno de estos elementos es más evidente que el otro por Ej. En el cine expresionista que se compone fundamentalmente de elementos visuales, por esto es importante la unidad de la actuación, el personaje debe tener un aspecto visual determinado al filme y un elemento sonoro que corresponda a esa imagen.

“Un actor o una actriz al dar cuerpo y voz a un personaje, cumplen tres tipos diferentes de función: como persona, como papel y como actante. La primera función remite a la producción de un efecto de realidad como resultado de su actuación. Ningún efecto debe ser confundido con algo real; sin embargo, podemos analizar la <<superficialidad>> o <<profundidad>> psicológica de un personaje en tanto efecto construido.”³⁶

Ramón Carmona se refiere en esta cita al efecto de realidad, dado por el actor al momento de establecer un discurso a través de un personaje determinado. La segunda y tercera función se establecen, a partir del orden jerárquico de relaciones entre los personajes del filme, es decir protagonista/ antagonista etc. Y su forma de intervenir en la acción (modificadores o conservadores). La tercera y última función trata de establecer una lógica de acción de los personajes, es decir el personaje realiza tal acción debido a ¿que? cuales serán las consecuencias de tal acción ¿contra quien actúa? o ¿quien es el destinatario de esta acción?

Existe también un quinto elemento dentro de la puesta en escena, el tiempo, que se refiere al movimiento interno de cada plano, el movimiento de los personajes que ejecutan acciones dentro del plano, pero para efectos de este estudio este elemento, no será tomado en cuenta en estricto rigor, ya que nos importa establecer principalmente las relaciones entre los aspectos visuales de la puesta en escena del autor.

³⁶ “Como se comenta un texto fílmico”, Ramón Carmona, Editorial Cátedra, Pág.134

CAPITULO 5

5.1 Análisis de filmes

De acuerdo a los parámetros estudiados en los capítulos anteriores estableceremos un análisis de las secuencias más significativas, de tres películas del autor, Fritz Lang, en su periodo expresionista. Estos tres filmes enmarcados en el periodo de vanguardia mencionado anteriormente y realizadas durante su apogeo, serán analizadas de acuerdo a la puesta en escena de cada una de ellas, donde observaremos los elementos mas significativos de cada una, dichos sean estos pertenecientes o no al expresionismo.

Los parámetros a utilizar para dicho análisis son los dados a conocer en esta tesis a través de los capítulos anteriores, reconociendo también, que pueden existir otros aspectos de relevancia para otros autores, que no se tomaran en cuenta en esta exposición.

- ❖ “Der mude tod” 1921
- ❖ “Die nibelungen” 1924
- ❖ “Metropolis” 1926

La segunda parte del análisis corresponde a realizar un paralelo entre el estudio realizado previamente, y dos nuevos filmes realizados en un periodo posterior, al expresionismo, y de acuerdo a lo establecido anteriormente, buscar las similitudes que podrían darse a través del tiempo. Es por esto que en esta segunda parte de análisis estudiaremos las secuencias más significativas de dos filmes realizados en la etapa norteamericana del director..

- ❖ “Secret beyond the door” 1948
- ❖ “ While the city Sleeps”1956

5.2 Análisis filme “Der Mude Tod” (1921)

5.2.1 Sinopsis

Un extraño hombre con un aspecto malévolo , llega a un pequeño pueblo, compra una parcela y la rodea de muros infranqueables, tiempo después el joven de una pareja muere repentinamente después de haber compartido con el extraño hombre en una posada, su novia desesperada se toma una poción para suicidarse, su espíritu llega a la parcela, donde se encuentra con el extraño, quien le cuenta que toda vida esta regida por la luz que emanan las velas del salón en el que se encuentran, al saber esto la mujer, quiere recuperar la vida de su novio, para lograrlo , la muerte le encomienda una misión, salvar la vida de tres parejas de enamorados, que esta por extinguirse.

Ficha técnica

Dirección: Fritz Lang

Guión: Fritz Lang y Thea Von Harbou

Interpretes Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Rudolf Klein-Rogge Walter Janssen

Producción Erich Pommer

Fotografía Bruno Mondi

Musica Giuseppe Becce

Montaje, Fritz Lang

Duración: 108 min.

5.2.2 Desglose Secuencia 1 “Encuentro con la muerte”

De 00:01:37 hasta 00:04:15

Plano general	El filme comienza con la imagen de unas tumbas, y sus respectivas cruces, entre unos árboles aparece mágicamente la silueta de un hombre completamente vestido de negro, mientras algunos árboles se agitan con el viento en el fondo.
Plano general	Aparece un carruaje tirado por caballos, que cruza un puente.
Plano medio	El interior del carruaje se muestra en a una pareja de contentos jóvenes, que miran hacia el exterior por la ventana.
Plano medio contraplano	Nos muestra que en el otro lado viaja una anciana con un pato.
Primer plano	El pato, otra vez en,
Plano medio	Los jóvenes sonriendo
Plano medio	E l joven saca un pañuelo de su bolsillo, y venda la cabeza del pato.
Plano medio	El joven busca besar a su novia quien luce avergonzada, por la situación y por las miradas extrañas, el joven logra besarla.
En un plano americano	Vemos al hombre vestido de negro de espalda a la cámara, al lado izquierdo de una tumba, en el mismo plano entra la carroza.
Plano americano	El hombre vestido de negro, levantando su bastón, de costado a la cámara.
Plano medio	El hombre vestido de negro, de cara frente a la cámara, pero a contraluz.
Contraplano	El hombre de espaldas a la cámara y frente a él la carroza, que trasporta a los jóvenes, los caballos se asustan, y mueven la carroza.
Plano medio	La anciana y el pato al interior.
Plano medio	Los jóvenes que se asoman a la ventana, para ver que ocurre.
Plano medio	La joven asomada por la ventana, desde el exterior de la carroza
Plano medio	El extraño vestido de negro, enfatizado por un círculo a su alrededor y el vacío tras él.
Plano medio	La joven que le cuenta al novio lo que ocurre.
Plano medio	El hombre extraño, con su bastón en la mano, y los árboles de fondo.
Plano general	El hombre extraño acercándose a la carroza.
Plano medio	Los jóvenes observando lo que pasa a fuera por la ventana
Plano medio	La anciana con el pato, que se incomoda al ver al extraño hombre
Plano medio	El hombre extraño acercándose a la puerta de la carroza.
Plano medio	La anciana arreglando sus cosas para bajar.
Plano conjunto	La anciana bajando de la carroza y el hombre extraño en la puerta esperando subir
Primer plano	El hombre extraño, en el fondo una cruz de una tumba se asoma por el lado derecho.
Plano medio	Los jóvenes observan asustados hacia la puerta del carruaje y se abrazan.
Plano medio	El hombre en la puerta del carruaje, y en el interior los jóvenes.
Plano conjunto	El hombre extraño se sube al carruaje y cierra la puerta.
Plano medio	Los dos jóvenes abrazados que miran al extraño con temor.
Plano medio	El extraño apoyado en su bastón mirando de reojo a los jóvenes.
Plano medio	La joven abrazando asustada a su novio.
Plano general	El carruaje avanzando por el camino.

Análisis secuencia 1

En la primera secuencia del que podríamos considerar el primer filme de Lang del que se conservan registros, inmediatamente podemos darnos cuenta, que en ella surgen ya varios aspectos primitivos, que el director trabajaría mas intensamente en sus siguientes obras. En este filme principalmente podemos ver aún un aspecto bondadoso de los personajes, sobretodo de la doncella, que no tiene el carácter de las posteriores heroínas de la filmografía del director.

Como es recurrente en las obras posteriores de Lang, las cuales están montadas por completo en escenografía, la primera secuencia de "*Der mude tod*", también esta rodada de esta forma, aunque no es mucho lo que podemos ver de la escenografía, ya que la utilización de los planos es bastante limitada. En el comienzo, mayoritariamente planos medios y primeros planos, que no nos dejan observar mayoritariamente el entorno de los personajes, además en varios de estos no se trabajan los fondos, y solo se muestra el cielo y una pequeña arboleda en segundo termino, y que gran parte de la acción sucede dentro del carruaje, lo cual también influye en la limitación de los planos.

En esta secuencia y generalmente durante las primeras del filme, Lang no trabaja la profundidad de campo, algo característico de este director, el manejo del espacio, ni vemos desarrollo de la perspectiva, como en sus filmes posteriores, la mayoría de los planos son frontales, aunque si podemos distinguir algunos "detalles" que Lang intenta trabajar, como la asociación del personaje de la muerte, a su naturaleza mágica, y lo hace aparecer entre los árboles con la técnica de Meliès, y para connotar su figura "satánica" aparece entre las tumbas de un pequeño cementerio. Además de proveerlo de un bastón con una calavera en la punta, para infundir el terror y la duda sobre su existencia. En algunos planos podemos ver las tumbas y las cruces del cementerio, tras la cara del personaje de

la muerte, pero muy modestamente se trabajan los fondos en esta primera secuencia.

Podemos notar que el maquillaje en los personajes principales (los jóvenes) es bastante discreto, poco exagerado, los personajes que involucran fantasía, como el personaje de la muerte está más trabajado, ya que podemos notar una intención en crear un personaje distinto y completamente ajeno a la realidad, en él podemos notar un realce de sus rasgos, como las ojeras y pómulos para crear un aspecto más lóbrego y fantasmal, su rostro pálido, resalta fácilmente por su vestimenta completamente negra, muy parecida a una túnica y un sombrero que oscurece y oculta su mirada. El vestuario de los jóvenes casual, casi campestre, esta impresión se transmite por las flores silvestres que ella lleva en su mano, además por el vestuario del tercer personaje que los acompaña, una anciana campesina que lleva consigo un canasto con un pato, como siempre Lang incluye terceros personajes en sus escenas, de esta forma mostrar que los personajes son parte de un mundo, que no están aislados.

La iluminación en esta secuencia es más bien realista, poco contraste, con excepción de algunos planos del personaje de la muerte, hechos a contraluz para ocultar su rostro y proporcionarle más misterio a su apariencia, pero en general la iluminación es difusa, sin intenciones de denotar alguna situación en especial. Lang aun no trabaja la utilización de sombras, como presentación de los personajes, tampoco existe el claro oscuro, logramos ver detalladamente los lugares y objetos, contrariamente a lo que veremos en sus filmes posteriores, donde muchas veces se oculta gran parte de los escenarios, bajo las sombras, para aumentar la sensación de suspenso. Debido a la iluminación poco contrastada esta secuencia, es bastante plana, no se trabajan los fondos con intensidad y dedicación como acostumbra el director, pero si podemos notar que existe en él la intención de hacerlo, pero aun muy sutilmente.

No existe aun la actuación exagerada, propia del expresionismo alemán, podríamos decir que la actuación de esta primera secuencia es bastante discreta, podemos hablar de una sobre gesticulación, propia del cine mudo, debido a la carencia del sonido, pero no de una exageración. El personaje que mas connota rasgos expresionistas es el personaje de la muerte, a pesar de su paso pausado y su cara contrariamente inexpresiva en movimientos faciales, nos recuerda al Dr. Caligari, de movimientos casi fantasmagóricos.

5.2.3 Desglose Secuencia 2: “En la posada”

De 00:11:29 hasta 00:14:51

Plano general	El carruaje llegando a un pequeño poblado.
Plano general	La pareja de jóvenes bajando del carruaje en la entrada de una posada, durante el mismo plano la pareja sube las escaleras hacia la puerta de entrada de la posada, y luego el extraño hombre baja del carruaje en el mismo lugar y también se dirige a la entrada.
Plano conjunto	Los jóvenes sentados en una mesa hablando con la mesera.
Plano medio	Un conjunto de hombres hablando sobre la gran pared alrededor de la parcela del extraño hombre recién llegado al pueblo, se voltean al verlo entrar.
Plano general	El extraño hombre entrando a la posada.
Plano medio	Los jóvenes sentados en la mesa, el extraño se acerca a ellos, luego se quita el sombrero y se sienta junto a ellos.
Plano medio	El grupo de hombres observando y comentando lo que pasa.
Plano medio	La mesera acercándose con el pedido a la mesa, donde se ubican los tres personajes.
Plano general	Otra mesera que se encuentra al interior de la casa.
Plano medio	Los tres personajes a la mesa, y las dos meseras sirviendo refrescos.
Primer plano	La mesera (1) hablando de la tradición del vaso del unicornio.
Plano conjunto	Los tres personajes en la mesa, la mesera (1) entregándoles el vaso a los enamorados.
Plano medio	La pareja jugando con el vaso, y llenándolo con el refresco que esta sobre la mesa.
Primer plano	El hombre extraño observándolos
Plano medio	La pareja bebiendo juntos del vaso.
Primer plano	El vaso del extraño que se trasforma en reloj de arena, ante los ojos de los jóvenes.
Plano Medio	Los jóvenes asustados al observa el vaso que se transformo en reloj de arena.
Primer Plano	El hombre extraño (la muerte) mirándolos fijamente.
Plano conjunto	Los tres personajes mientras el la mujer sale del cuadro, por la puerta ubicada en el fondo, a limpiar su vestido manchado con la bebida.
Primer plano	La muerte observando al joven que se ha quedado solo.
Contraplano	El joven observando a la muerte.
Primer plano	La muerte que levanta su vaso, hacia el joven en señal, de salud

Análisis secuencia 2

En esta secuencia ya podemos notar un mayor trabajo de espacio por parte del director, ya en el primer plano vemos la utilización de las escaleras, que vemos a lo largo de la filmografía de Fritz Lang, en esta ocasión no tiene la connotación metafórica que alcanza en otras secuencias de este filme, pero si es un objeto recurrente dentro de la escenografía de las tres historias de *“Der mude tod”*.

Dentro de la posada el espacio es reducido por lo cual tenemos limitaciones de plano, al igual que en la primera secuencia, pero algo interesante que ocurre en este espacio es el reencuadre dentro del mismo, plano aquí ya podemos ver la utilización de abrir el espacio a través de puertas y ventanas, como una forma de darle mayor naturalidad a los escenarios, y tratar de lograr planos con mayor profundidad de campo en espacios limitados, además lograr la asociación de espacios dentro de una misma secuencia, y de esta forma el espectador no pierda el hilo de la narración. En cuanto a la escenografía de esta secuencia, es bastante simple, solo un par de objetos, como un estante con vasos, donde nos encontramos con el “vaso del unicornio”, el cual se le entrega a los enamorados, y la mesa y las sillas que ocupan los personajes, nada presuntuoso, e imponente como los grandes escenarios de *“Die Nibelungen”*.

Lang vuelve a utilizar la técnica de Méliès para transformar un objeto en otro, casi por arte de magia para los espectadores de aquel tiempo, el vaso del que toma licor la muerte, se transforma en un reloj de arena, es la primera metáfora que vemos en el filme, el reloj que representa el inexorable paso del tiempo, al cual el joven está sometido, la pérdida de la vida inminente, de paso vemos la utilización de la sombra, de la calavera erguida en el bastón, apoyando el mensaje innegable del reloj de arena, vemos que también esto ocurre con la vestimenta del personaje, donde también se refleja la sombra de esta calavera, que funciona como el sello del personaje, apoya y resume la identidad de éste.

En cuanto al maquillaje podemos notar bien las facciones de la cara de la muerte, y debido a los primeros planos, notamos que el maquillaje es mas sutil que el utilizado en los posteriores filmes expresionista, ya que el personaje no tiene marcados exageradamente sus rasgos, mas bien es la inexpresividad de su propio rostro el que da esa mirada misteriosa, pero a la vez apacible, quizás el único truco en el maquillaje es aclarar su piel, de esta forma se hacen notorios los surcos de sus líneas faciales, con poca iluminación.

Podemos reconocer un grupo de terceros personajes dentro de la secuencia, los hombres que observan y comentan la aparición de la muerte en aquella posada, sin duda este es un rasgo característico de Lang, los terceros personajes que acá pasan un poco desapercibidos, pero a medida de la evolución de sus obras toman cada vez mas notoriedad, sin duda no es algo que el autor deja al azar, ya que a cada uno de estos personajes les construye identidades, para que no parezcan parte del decorado sino que de la acción misma.

5.2.4 Desglose Secuencia 3: “La muerte de la doncella”

De 00:21:13 hasta 00:30:22

Plano General	La joven y el boticario, entrando a su estudio en la oscuridad de la noche.
Primer plano	Un esqueleto con un cuervo encima.
Plano conjunto	La joven y el boticario hablando.
Plano medio	El boticario que ofrece una medicina ala joven para tratar su fiebre.
Plano medio	La mujer yaciendo enferma en un sillón.
Plano medio	El boticario buscando la medicina en su aparador.
Plano medio	La mujer quedándose dormida en el sillón.
Plano medio largo	El boticario limpiando los utensilios para preparar la medicina, avanza hacia la oscuridad.
Plano conjunto	El boticario preparando la medicina para la joven.
Plano medio	La joven durmiendo exaltada en el sillón, despierta y comienza leer el libro que esta frente a ella.
Primer plano	El libro (Biblia), que enmarca la frase “el amor es mas fuerte que la muerte”
Primer plano	Una pequeña botellita ubicada en el aparador del boticario, la mano de la joven entra en el plano para tomarla.
Plano medio	La joven con la botella, vaciando su contenido en un vaso.
Primer plano	El relojero anunciando las 11 de la noche.
Primer plano	Un reloj que marca las 11 de la noche.
Plano general	El pueblo en la oscuridad de la noche solo iluminado por unas pocas velas.
Plano medio	La mujer tomando el veneno depositado en el vaso, el fondo cambia
Gran plano general	Donde vemos una gran puerta y una escalera iluminada, vemos subir por esta a la joven (imagen fotograma suplemento capitulo 5 Pág.123)
Plano conjunto	La muerte en la escalera, la joven entra en el cuadro por abajo, y queda frente a la muerte.
Plano medio	La joven rogándole a la muerte dejar vera su amado.
Plano conjunto	La muerte y la joven en la escalera, el le extiende las manos y la guía a seguir subiendo.
Plano general	Vemos a la muerte llegando con la joven a una sala llena de velas encendidas, avanzan hacia la cámara. (imagen fotograma suplemento capitulo 5 Pág.123)
Plano medio	Acercamiento de la muerte y la joven desplazándose a través de las velas, mientras le explica que por cada vida en la tierra hay una vela encendida en aquella sala.
Primer plano	Una vela encendida
Plano medio	La muerte y la joven observando la vela, caminan hasta ella.
Plano medio	La muerte tomando la llama de la vela entre sus manos, que luego se trasforma en un bebe, que al segundo siguiente desaparece.
Plano medio	Plano medio de una joven mujer llorando frente al cuerpo de su bebe muerto.
Plano medio	Plano medio de la joven junto a la muerte, preguntándole a esta si existe alguna forma de revivir la llama de una vela ya extinta.
Primer plano	La joven, diciéndole a la muerte su creencia de que el amor es más fuerte que la muerte.
Primer plano	Primer plano de la muerte escuchándola.
Plano medio	de la muerte señalándole a la joven las tres velas que están por extinguir su flama
Primer plano	Primer plano de las tres velas.

Análisis Secuencia 3

En esta secuencia podemos reconocer un escenario muy recurrente en la filmografía de Lang, la utilización de un laboratorio, y vemos al curandero, tratando de curar la fiebre de la doncella, mezclando ingredientes cual alquimista, Lang siempre recurre a la utilización de estos personajes ancianos y sabios, y a sus laboratorios secretos llenos de experimentos, de esqueletos y animales muertos, aunque en esta ocasión este escenario no es tan tétrico como los del doctor Mabuse, este escenario guarda estrecha relación con el periodo de post guerra donde se crearon sociedades secretas, laboratorios y búnquers.

La utilización de pócmas que causan la muerte instantáneamente, como el cianuro, también están presentes en esta secuencia, en pequeños frascos como los utilizados por los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Una referencia del tiempo, con un reloj análogo, Lang crea siempre en sus filmes la percepción del tiempo, ya que es una cualidad de la realidad que no se puede evadir, como el tiempo de la historia y el tiempo que dura el filme en si. En este filme en particular, siempre esta presente la sensación del paso del tiempo, por la perdida inminente de vidas.

La ciudad anocheciendo, como siempre cobra importancia la noche, la oscuridad y las sombras, es ahí cuando ocurren los sucesos más importantes, se crea un submundo y los personajes se trasforman, en el caso de esta secuencia todavía esta presente la inocencia y la bondad del personaje de la doncella, que atenta contra su propia vida, pero no contra los demás.

Vemos la utilización de la escalera, que va desde la oscuridad hacia la luz, por donde sube la mujer en este plano, esta montado después de que toma el liquido, aquí Lang, utiliza el claro oscuro, solo podemos ver en el plano la escalera, todo el alrededor de esta se encuentra oculto en las sombras, metafóricamente

con este plano, Lang quiere mostrar el ascenso del alma de la joven, hacia un supuesto cielo, la escalera muestra ese camino a través de la luz, a medio camino se encuentra, con la muerte quien la detiene.

En esta secuencia podemos encontrar planos ricamente tratados, ya con una disposición diagonal, para lograr mas profundidad de campo, este lugar es una especie de purgatorio, donde llega esta mujer que se suicida por amor, un alma que aun no es llamada a morir.

Espacialmente tenemos un espacio amplio, y podemos ver por primera vez en la película la creación de lo que definimos con anterioridad como “Stimmung”, el lugar esta construido para expresar aflicción y desconfianza, la construcción que la alberga es de estilo gótico, muy parecida a las antiguas catedrales, que proporcionan la cercanía de los personajes a Dios y al Cielo, por lo cual , el personaje de la muerte, no toma carácter demoníaco, si no que al contrario, llegamos a sentir pena por él (Plano 22 al 26).

Vemos también en este lugar como Lang hace la metáfora entre *“flama igual a una vida”* cuando apaga una de las velas y el humo de esta se trasforma en las manos de la muerte en un bebé, paralelamente vemos a la madre llorar sobre el bebé muerto, en una asociación de tiempo y una descomposición de espacio.

Los personajes como mencione anteriormente son bastante discretos en su gesticulación por tratarse de una secuencia mas intima y reflexiva, la gesticulación se hace mayor en actos precisos como los ruegos de la muchacha a la muerte, en el plano 29 podemos ver un aumento de la exageración de los gestos de la mujer, gesticula bastante con su rostro, y sus manos. Tras lo personajes también podemos distinguir entre la oscuridad la presencia de las tres velas (planos 28 al 31), que simbolizan las tres historia que veremos a continuación. En cuanto a la iluminación resulta mucho mas interesante en esta secuencia que en las

anteriores, ya que notamos la necesidad de crear una atmósfera a través de esta, aquí notamos la utilización del claro-oscuro, y la utilización de la luz para crear varias capas de escala de grises, en una misma imagen desde negro 0%, gris medio 18%, a blanco con detalle.

5.2.5 Desglose Secuencia 4 “La segunda vela se extingue”

De 00:56:35 hasta 00:59:20

Plano general:	Un bote iluminado con una vela navega por unos oscuros y pequeños canales.
Plano medio	Girolamo poniéndose un antifaz.
Plano general	La barcaza llegando a su destino.
Plano general	Girolamo se baja y saluda con una reverencia a l hombre que lo espera y entra al edificio.
Plano general	De un carnaval donde la multitud baila con antorchas de fuego.
Plano general	El Girolamo enmascarado entrando a través de tres pilares hacia un salón, en el fondo se cierran las cortinas y quedan a la vista solo dos pilares.
Plano conjunto	Sorpresivamente Fiametta enmascarada aparece desde atrás de las cortinas y muestra un florete.
Plano general	Ambos personajes batiéndose a duelo.
	Detrás de las cortinas aparece un criado armado con un cuchillo, que observa el duelo.
Plano general	Los personajes combatiendo en el salón.
Plano medio	El criado esperando el momento para atacar.
Plano general	Girolamo y Famietta combatiendo acercándose a las cortinas donde esta oculto el tercer personaje.
Plano medio	El criado personaje ocultándose tras la cortina.
Plano general	Los personajes combatiendo y el criado asomándose tras ellos.
Contraplano	El combate.
.-Plano medio	El criado ataca por la espalda a Girolamo y este cae al suelo.
Plano medio	El Fiametta tirando su florete.
Plano medio	Girolamo agonizando en el suelo.
Plano medio	(Madonna Fiametta) sacándose el antifaz agitadamente, es una mujer.
Plano medio	Girolamo muere, ella se da cuenta que es su amado, y se lanza sobre el tratando inútilmente de revivirlo.
Plano general	Los tres personajes, Fiametta, Girolamo y el criado de pie observándolos, toma la antorcha que estar sobre su cabeza y al hacer este gesto se trasforma en la muerte.
Primer plano	Las tres velas, la segunda se extingue queda solo una.

Análisis Secuencia 4

En los primeros planos, también podemos ver la utilización de claro-oscuro, la iluminación de antorchas, dos en el puerto donde atraca el bote y otra del mismo bote, Lang logra un plano metafórico en relación al número tres, que se encuentra presente en todo el filme, los tres personajes que mueven el filme (el joven-la doncella y la muerte), las tres historias, las tres vidas que están por perderse, en relación a la triada (el padre-el hijo-el espíritu santo), el equilibrio, el triángulo símbolo primitivo de la “Estrella de David”.

Vemos a Girolamo cubrirse el rostro con un antifaz, ocultando su identidad, para pasar desapercibido en un carnaval, pero más allá de esto, este recurso se vuelve propio del director, ya que la mayoría de sus personajes malévolos cubren su identidad, o tienen más de una identidad, como el Dr. Mabuse, quien se disfraza para cumplir sus objetivos, de esta forma el director, muestra el ocultismo presente en la sociedad, en mostrar una careta y el doble estándar de las personas, que detrás siempre tienen un objetivo que los mueve.

En esta secuencia los sucesos ocurren al alero de la oscuridad noche, Girolamo se infiltra en el castillo, gracias a la oscuridad pasa desapercibido, y a una gran fiesta que se desarrolla en ese momento. En esta ocasión Lang ya se atreve a coreografiar a un grupo más grande de personas para crear este carnaval, todos moviéndose en su propio tiempo, mostrándose aunque sea por un segundo en pantalla.

En el plano 6, podemos ver como se cierra las cortinas de un telón, tal como una obra teatral, y comienza la acción, vemos en el fondo otra referencia al número tres, tres pilares se encuentran en el salón, al cerrar el telón solo quedan dos a la vista, lo cual es una metáfora de que este combate será entre dos, pero que existe otro personaje oculto involucrado que atacará desde las sombras.

Durante los planos del combate, podemos ver la utilización de un espacio más amplio, casi un escenario, donde se presentan los personajes, la actuación en esta secuencia es mucho mas exagerada, desde el combate, que parece mas un combate entre esgrimistas, que un combate a muerte, hasta que vemos morir a Girolamo por equivocación, la aparición del tercer personaje, el criado, desde atrás de las cortinas como anunciaba el plano numero 6, aquí ya vemos algunos movimientos exagerados y mucho mas bruscos por parte de los actores, además de un aumento en la expresividad de sus rostros, a pesar de que el maquillaje sigue siendo suave, el vestuario resulta interesante, ya que como mencione anteriormente, parece que los personajes se enfrentan en un duelo de esgrima, estos planos hay un precedente, a los trajes utilizados por Alex de Large en la "Naranja Mecánica".

En el ultimo plano el criado se trasforma en la muerte, otra vez los tres personajes, la tragedia de la muerte ambos personajes en el suelo. Y la presencia física de la muerte observándolos, retirando la luz que ilumina la sala como metáfora de la flama que se apaga en el último plano.

5.3 Análisis filme “Metrópolis” (1926)

5.3.1 Sinopsis

La ciudad de *Metrópolis* es mantenida por grandes maquinarias a cargo de trabajadores, que viven bajo esta gran ciudad, en un mundo subterráneo. En *Metrópolis* vive la clase social acomodada, *John Fredersen* es quien dirige y administra esta ciudad. Un día, María una de las trabajadoras se presenta ante Freder, el hijo de John Fredersen, al seguirla este descubre la ciudad subterránea, y la vida que llevan los trabajadores. El científico Rotwan, inventa un hombre-máquina llamada Hel, capaz de realizar la labor de los obreros y sustituirlos. *Rotwan* emplea la máquina para su venganza personal, poniendo en peligro la ciudad y el equilibrio del sistema.

Ficha Técnica

Dirección: Fritz Lang.

País: Alemania.

Año: 1926.

Duración: 153 min.

Interpretación: Alfred Abel (John Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder),
Brigitte Helm (María / El Robot), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang),
Fritz Rasp (Slim), Theodor Loos (Josaphat), Heinrich George (Grot).

Guión: Fritz Lang; basado en la novela de Thea von Harbou.

Producción: Erich Pommer.

Música: Gottfried Huppertz.

Fotografía: Karl Freund y Günther Rittau.

Dirección artística: Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht.

Efectos especiales: Ernst Kunstmann.

Efectos visuales: Eugen

5.3.2 Desglose Secuencia 1 “Cambio de turno”

De 00:03:18 hasta 00:05:36

Plano general frontal	Los obreros cambiando de turno.
Plano general	Con punto de fuga hacia la izquierda, se abren las rejas y las dos filas de obreros avanzan en sentidos contrarios.
Plano medio	Los obreros avanzando hacia los extremos del cuadro.
Plano General	Con punto de fuga a la izquierda los obreros avanzan en filas (continuación del plano 2).
Plano medio	Los obreros avanzando hacia los extremos del cuadro (continuación plano 3).
Primer plano	El silbato de cambio de turno sonando.
Plano medio	Los obreros avanzando en forma frontal hacia el ascensor.
Plano medio	Los obreros avanzando hacia los extremos del cuadro (continuación plano 3).
Plano general	Los obreros formados en filas dentro del ascensor.
Plano medio	Acercamiento del plano 9, el ascensor comienza a descender
Plano medio	Los obreros en el ascensor descendiendo de fondo la ciudad subterránea.
Plano conjunto	Los obreros bajando del ascensor.
Plano general	Los obreros descendiendo en filas desde los tres ascensores.
Plano general	La ciudad subterránea, y las filas de obreros dirigiéndose hacia ella.

Análisis Secuencia 1

Los primeros planos de esta secuencia, vemos una multitud de obreros, mucho mayor a las anteriormente utilizadas; al contrario también de lo que vimos en “*Der mude tod*”, acá los obreros visten todos por igual, no hay una diferenciación de personalidades. La multitud avanza como una masa oscura a paso lento con la cabeza gacha, mirando al suelo sin expresión en el rostro, el expresionismo se refiere a quebrantar esta forma sin vida de ver al proletariado, sin voz ni voto, durante este movimiento el proletariado adquiere fuerza, al igual que en “*Metrópolis*”, sin duda este filme representa aquellos años de incertidumbre social, de por fin ser escuchados. En esta secuencia podemos verlo con claridad, los obreros están incluso aislados de la propia ciudad donde trabajan, viven en un mundo subterráneo, por debajo de los que tienen el poder.

El ascensor desciende hacia "*la ciudad de los obreros*", y ni siquiera dentro de él, los obreros se muestran así mismos, siguen siendo las máquinas que mueven "*Metrópolis*", vemos que en éste caso la inexpresividad del rostro es extrema, los movimientos del cuerpo son limitados, como verdaderas máquinas, una masa de hombres sin alma, que se desenvuelve en las penumbras, que descienden a sus hogares, cuando ya anocheció, y viven esta rutina día tras día, tal como expresaban algunos expresionistas, la guerra se produce por ser una etapa donde dominan las maquinas y no el alma, debemos recordar la industrialización que vivió Alemania, y relacionarla con estas imágenes.

En cuanto a los planos podemos ver ya la utilización de perspectiva, para lograr mayor profundidad de campo, además de la sensación creadas por el espacio, vemos como los obreros caminan a través de un túnel, y luego de este se dirigen a un ascensor, un espacio aun mas pequeño, se destaca la sensación de encierro, de la falta de luz natural, de hecho cuando llegan por fin a su ciudad, ya es de noche y esta encuentra iluminada solamente por los faroles de las calles.

Los vestuarios son idénticos, no hay nada, de la personalidad de cada persona en ellos, no se diferencian, constituyen una multitud homogénea, a la cual se le ha borrado todo rasgo e individualidad.

5.3.3 Desglose Secuencia 2 “Espiendo a los obreros”

De 00:42:46 hasta 00:55:00

Plano conjunto	John Fredersen y Rotwang bajando la escalera hacia el subterráneo
Plano general	Rotwang abre una puerta secreta en el piso del subterráneo de su casa, el y John Fredersen descienden a las catacumbas.
Plano conjunto	Rotwang y John Fredersen descendiendo por las catacumbas.
Plano conjunto	Los obreros descendiendo a las catacumbas.
Plano general	Rotwang y John Fredersen descendiendo por las escaleras a las catacumbas (continuación plano 3)
Plano conjunto	Los obreros descendiendo a las catacumbas (continuación plano 4)
Plano medio a plano medio largo	Los obreros llegando a las catacumbas, frente a la cámara.
Plano medio	Freder.
Plano general	La pequeña iglesia improvisada de las catacumbas.
Plano medio	Freder (continuación plano 8)
Plano medio largo	María orando.
Plano conjunto	Freder observándola admirado till down sigue su acción hasta que se arrodilla frente a ella.
Plano general	Rotwang y John Fredersen observando la reunión de los obreros.
Panorámica	La reunión de los obreros en la pequeña capilla improvisada.
Plano general	Los obreros observando a María.
Plano medio largo	María predicando (continuación plano 11).
Plano general	Un orador ante un grupo de personas. (La historia de la torre de Babel contada por María).
Plano general	La Torre de Babel.
Plano conjunto	Los hombres agrupados en torno a la maqueta de la Torre.
Plano general	Multitudes de hombres caminando.
Plano general	Creador de la Torre soñando con una imagen de esta construida.
Plano general	La multitud de hombres trabajando en la construcción
Plano medio	Los hombres moviendo las rocas con cuerdas y palos.
Plano general	La multitud de hombres escuchando al creador de la Torre y luego corren escaleras arriba para atacarlo.
Primer plano	La imagen de la torre que se funde con las manos de los trabajadores en alto.
Plano general	Torre de Babel destruida.
Plano medio	María explicando ante los trabajadores, la metáfora del filme “El mediador entre el cerebro y las manos es el corazón”
Plano medio	Un trabajador.
Plano medio	Unos obreros sentados en el suelo, tomándose la cabeza en signo de frustración
Plano medio	Un obrero arrodillándose al lado de otros que mantienen la cabeza baja.
Plano medio	Un trabajador que se levanta para preguntar ¿donde se encuentra el mediador que ellos necesitan?
Primer plano	María.
Plano medio	Freder regocijándose, por cumplir su labor
Plano medio	María pidiendo por la llegada del mediador.

Plano medio	Freder (continuación plano 33)
Plano medio	Uno de los trabajadores increpa a María.
Plano medio	John Fredersen observando por el agujero de la pared a los trabajadores
Panorámica (subjativa)	John Fredersen sobre los trabajadores reunidos en la capilla, estos comienzan a retirarse.
Plano medio contraplano	Rotwang observando por el agujero.
Panorámica	La capilla solo queda María y Freder dentro de ella.
Plano general	Freder arrodillado ante el altar de la capilla.
Plano medio	María retirándose.
Plano medio	Freder arrodillado llamando a María (continuación plano 41)
Plano medio	María mirando a Freder.
Plano medio	Freder observando a María.
Plano medio	María caminando hacia Freder (continuación plano 44)
Plano medio	Freder observando a María (continuación plano 45)
Plano medio largo a plano medio	María caminando hacia Freder.
Plano medio (subjativa)	Contrapicado de Freder arrodillado mirando a María.
Plano medio a primer plano	María acercándose a Freder.
Primer plano (contraplano)	Freder mirando a María.
Plano medio	María y Freder frente a frente.
Plano medio picado $\frac{3}{4}$	Freder mirando a María.
Plano medio	Freder y María frente a frente y lo besa en la mejilla (continuación plano 52).
Plano medio picado $\frac{3}{4}$	Freder sonriendo.
Plano medio	Freder y María frente a frente ella lo acaricia en la cabeza (continuación plano 54).
Plano medio	Rotwang observándolos por el agujero de la pared.
Plano medio largo	John Fredersen.
Plano medio	Rotwang observando a John Fredersen.
Plano medio largo	John Fredersen explicando su plan a Rotwang.
Plano general	María y Freder, él se levanta.
Plano medio	Freder y María frente a frente conversando.
Plano medio largo	John Fredersen y Rotwang cerrando el trato, John Fredersen sale del cuadro.
Over shoulder	Freder y María frente a frente.
Over shoulder	María y Freder frente a frente.
Primer plano	Freder y María frente a frente, se besan.
Plano medio	María y Freder frente a frente, tomados de las manos, Feder besa su mano a modo de despedida y sale del cuadro.

Análisis Secuencia 2

Vemos a los personajes, Rotwang el científico creador de Hel y a John Fredersen, descender al subterráneo de la casa de Rotwang, Lang utiliza una escalera de caracol, como la utilizada en el laboratorio de el Golem, pero moderna la cual le proporciona movimiento al encuadre, otra vez vemos la puerta que dirige a otra habitación mas lóbrega, solo iluminados por una linterna, los personajes abren una puerta secreta, en el piso del subterráneo, para entrar a las catacumbas. Lang utiliza esta laberíntica formula de desplazar a sus personajes, agota las posibilidades de lograr planos de composición interesantes y no solo eso siempre nos da la impresión de la búsqueda constante de lo desconocido, de lo que se encuentra escondido en lo mas profundo de una cueva o de los seres humanos.

En este caso en lo mas profundo de estas catacumbas, se encuentra la iglesia o una especie de capilla donde María predica a los obreros la bondad del hombre, es una contradicción en el filme que los personajes, los obreros, aquellos que parecen haber consumido su alma junto con la existencia de *"Metrópolis"*, sean los que acuden a esta capilla centro de espiritualidad, la capilla de formas agresivas, para los que estamos acostumbrados a ver sobrias catedrales, acá parece que la espiritualidad surge desde el fondo de la tierra, que se revela contra la gravedad que representa a los de arriba, a los que tienen el poder. Estamos otra vez delante de un "Stimmung".

En esta secuencia hay clara alusión a los bases del cristianismo, María cuenta la historia de la Torre de Babel y Lang, no solo ocupa textos para contarnos esta historia sino que la ilustra, de manera increíble, concebida como una pequeña película dentro de esta secuencia, vemos algunos efectos de sobre posición de imágenes para lograr un efecto de una multitud mucho mayor a la utilizadas con anterioridad, casi una multitud inalcanzable con extras.

Vemos la utilización de la clase obrera por la burguesía, argumento muy en boga durante la época, así como se revelo el proletariado en Alemania, así se revelan los obreros también en “Metrópolis”, los planos de esta secuencia hacen honor tanto a la rebelión que esta por venir, mostrándonos que Babel, en realidad es “Metrópolis”, esta pequeña historia es la metáfora del mismísimo filme. También vemos la figura del creador cercana a la de un verdadero Dios, por encima de todo el pueblo, el poder absoluto, Lang logra demostrar esto a través de la exploración de los niveles dentro de los planos, situando a los personajes en distinto nivel, al igual que en una premiación, claro que con un sentido mucho más estético, vemos las manos alzarse por la destrucción de la torre al igual que las vemos al final de “Metrópolis”. Los hechos se perpetran de noche en los dos casos, y en tantos otros de asesinatos, y amores furtivos, en otros filmes.

En esta secuencia podemos advertir la aflicción de los obreros, al no saber cuando será la llegada del mediador, María habla de ello como si se tratara de la llegada del Mesías, al igual que en la Biblia, el pueblo está incrédulo ante la llegada de algo que parece imposible, María implora a la fe de los obreros, si tuviéramos que hacer un paralelo entre los personajes, María representa no a María madre de Jesús, sino a María Magdalena, la devota de Cristo, en este caso la devota de Freder, quien es el Mesías en esta historia.

En cuanto a la escenografía, como mencionaba anteriormente estamos en presencia de un nuevo Stimmung, un escenario que sale completamente de lo reconocible por iglesia, lo cual hace a esta iglesia algo pagana, las cruces llegan hacia el techo, puestas en formas diagonales que pareciesen a ratos caer, por los costados algunas más pequeñas, que acentúan el espacio entre el cielo y el suelo, Lang utiliza las estructuras escalonadas, para crear la especie de cúpula detrás del altar, acá también nos muestra la dirección hacia arriba y hacia abajo, a través de unas velas intercaladas, una larga una corta, que forman dos ángulos uno apunta hacia arriba y otro hacia abajo.

El personaje de María y Freder son personajes absolutamente puros, y eso podemos corroborarlo con el maquillaje, que es bastante discreto y limpio para ambos, de sus caras y sus ojos irradian luz, por lo que seguramente Lang utilizo reflectores, para que esta característica fuera notoria.

Otro aspecto interesante es el paralelismo que existe entre lo que ocurre en la iglesia, y lo que ocurre sobre ellos, con John Fredersen y Rotwang, que espían desde un agujero en una de las paredes superiores

En cuanto a la iluminación Lang crea dos ambientes uno es el de la capilla que a pesar de encontrarse mas abajo que donde se ubican los personajes que espían, es mucho mas iluminada, que el lugar que ocupa Fredersen y Rotwang, que se encuentran por encima de ellos, podemos decir entonces que hay una relación entre el lugar y los seres que los habitan, la capilla esta lejos de ser lóbrega.

5.3.4 Desglose Secuencia 3 “La revuelta de los obreros”

De 01:27:00 hasta 01:29:21

Plano general	María saliendo de la casa.
Plano general	La plaza central de la ciudad de los obreros María (Hel) en el centro y la multitud de obreros a su alrededor.
Primer plano	María (Hel) observando a los obreros.
Plano general	Los obreros saliendo de sus casas.
Plano conjunto	Un obrero llamando a los demás, María (Hel) de fondo.
Plano general	Los obreros saliendo de sus casas (continuación plano 4).
Primer plano	María (Hel) observando a los obreros (continuación plano3)
Plano conjunto	Picado de los obreros observando a María (Hel).
Plano medio	El obrero líder alentando a los demás, las manos de los demás obreros en alto.
Primer plano	María (Hel) (continuación plano 7).
Plano conjunto	Los obreros alrededor de María (Hel).
Primer plano	María (Hel) (continuación plano10).
Plano conjunto	Picado de los obreros alrededor de María.
Plano medio	Un obrero alentando a los demás, María en segundo termino.
Primer plano	María (continuación plano 12).

Plano conjunto	María bajando de la tarima central y corriendo con los obreros.
Panorámica	María corriendo entre los obreros animándolos.
Plano general	María subiendo las escaleras hacia los ascensores seguida por la multitud.
Plano cenital	María y los trabajadores subiendo al ascensor.
Plano general	Los obreros corriendo en masa.
Plano general	Frontal de los obreros corriendo hacia el ascensor.
Plano conjunto	María en el centro del ascensor con los obreros a su alrededor.
Plano medio	Los obreros corriendo por los pasillos.
Plano conjunto	Los obreros entrando a los demás ascensores.
Plano general	Ascensor subiendo.
Plano medio	Los obreros corriendo hacia los otros ascensores (continuación plano 21).
Plano cenital	Los obreros entrando al ascensor.
Plano cenital	El obrero que manipula la palanca del ascensor.
Plano conjunto	Ascensor subiendo, María con los brazos en alto, en el centro de él.
Plano conjunto till - up	De un ascensor elevándose y una multitud de obreros bajo él.
Plano cenital	Los obreros en el ascensor elevándose.
Plano conjunto	Un ascensor elevándose.
Plano conjunto picado	Los obreros en el ascensor.
Plano general	Un ascensor elevándose y los obreros gritando hacia abajo.
Plano general	Los obreros corriendo junto a María por los pasillos que dirigen hacia Metrópolis.
Plano conjunto	Los obreros corriendo hacia las rejas.
Plano general	Los obreros corriendo hacia las rejas desde el exterior de estas.
Plano general	María y los obreros empujando las rejas.
Plano general	Los obreros empujando y subiendo por las rejas, desde el exterior.
Plano conjunto	Los obreros subiendo en el ascensor
Plano conjunto	Los obreros subiendo turbadamente a uno de los ascensores.
Plano conjunto	Los obreros subiendo al ascensor descontroladamente, y por la fuerza.
Plano general	Los obreros golpeando las rejas.
Plano conjunto	Un ascensor subiendo mientras los obreros hacen señas a los que quedan abajo.
- Plano general	Las multitudes corriendo por la plaza central de la ciudad de los obreros.
Plano general	Los obreros subiendo al ascensor.
Plano conjunto	Ascensor subiendo y las personas exaltadas.

Análisis Secuencia 3

Esta secuencia comienza con la masa enardecida por el odio y la rabia, el proletariado ha despertado, vemos a la multitud que levanta sus brazos, apoyando la causa de la rebelión. En la ciudad de los obreros es de noche, y cada vez se hace más inminente el ataque a “Metrópolis”, Lang vuelve a perpetrar sus actos, mientras los demás duermen, cuando nadie lo espera, bajo el manto de la oscuridad.

Vemos al robot (Hel) con el rostro de María que Rotwang, le proporciona para engañar a los obreros, vemos otra vez como se hace patente el engaño, bajo la utilización de un disfraz, en “*Metrópolis*” el personaje de María y Hel, al mismo tiempo “*son la misma persona pero con diferentes intenciones*”, el juego de la confusión de identidades, lo que podríamos llamar como la sombra maligna del hombre, el lado oscuro que los expresionistas reconocen en todas las criaturas, hechas de amor y odio a la vez.

La masa frenética corre tras la falsa María, los obreros por fin han logrado desligarse de su impavidez, durante estos planos, ya podemos ver el manejo del director para coreografiar multitudes gigantescas, y debido a esto los espacios son cada vez más extensos y profundos, es la misma multitud la que Lang utiliza para lograr planos con profundidad de campo.

Lang presenta el mismo plano que en el cambio de turno, la cámara se encuentra en el mismo ángulo, pero los obreros corren en sentido contrario hacia las rejas, para pasar hacia *Metrópolis*, de esta forma logra darle más intensidad a sus actos. Los obreros aun visten de la misma forma, con el overol, para recordarnos siempre que se trata de los mismos personajes que vimos, sin una gota de vida en el principio del filme, pero su expresividad es completamente diferente, ya vemos la gesticulación exagerada, gritos, movimientos de brazos, y

sobre todo el rostro es el que mas cambia, vemos a la falsa María proporcionar una muecas, y connotar su mirada a través de guiños en primer plano, el maquillaje no es tan exagerado se remarcan sus labios, y ojos, para darle un aspecto maligno, y para diferenciarla de la verdadera María que tiene una mirada dulce.

5.4 Análisis “ Die Nibelungen” (1924)

5.4.1 Sinopsis

Adaptación de la saga épica “El cantar de los Nibelungos”. Las aventuras de Sigfried, el guerrero invencible, para conseguir la mano de la princesa Kriemhild, hermana del rey de los Burgundios, Gunther.

Ficha técnica

Dirección: Fritz Lang

Año: 1924

País: Alemania

Duración: 176 min.

Guión: Thea von Harbou

Cámara: Carl Hoffmann, Günther Rittau, and Walter Ruttman

Diseño y Construcción de set: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht

Producción: Decla-Bioscop AG, Berlin

Música: Gottfried Huppertz, Konrad Elfers, Consort Franz Teuta

Maquillaje: Otto Genath

5.4.2 Desglose Secuencia 1 “El Tesoro de los Nibelungos”

De 00:28:59 hasta 00:35:26

Plano conjunto	Alberich llegando a la cueva del tesoro de los Nibelungos, entra por el lado izquierdo del cuadro.
Plano general	El interior de la cueva vemos a Alberich y a Sigfried en la entrada.
Plano conjunto	Sigfried desmontando su caballo fuera de la cueva.
Plano general	Sigfried entrando a la cueva tras Alberich.
Plano general	El interior de la cueva, Alberich entra en el cuadro por la parte inferior de este.
Plano general	Sigfried dentro de la cueva, en segundo termino la entrada y su caballo.
Plano general	La cueva Sigfried entra en el cuadro por la parte inferior siguiendo a Alberich (continuación plano 5)
Plano medio largo frontal	Sigfried observando la cueva.
Plano general	Alberich subiendo a una pequeña gruta en un árbol.
Plano general	Alberich sentado en la gruta con una esfera luminosa en su mano derecha, que se refleja en el agua.
Plano general	Sigfried recorriendo la cueva de izquierda a derecha de la pantalla.
Plano conjunto	Alberich adentrándose en la gruta iluminada solo por la esfera, tras el lo sigue Sigfried.
Plano conjunto	Alberich y Sigfried saliendo de la gruta.
Plano general	El tesoro de los Nibelungos.
Plano general	El tesoro y la cueva en la parte superior del cuadro, se encuentra Sigfried y Alberich, observando el inmenso tesoro.
Plano general	Sigfried y Alberich, viendo una ensoñación proyectada en la pared de la cueva.
Primer plano	Alberich observando a Sigfried
Plano general	Sigfried y Alberich viendo una ensoñación, proyectada en la pared de la cueva, la ensoñación termina y siguen descendiendo hacia el tesoro (continuación plano16).
Plano general	De el “Tesoro de los Nibelungos” (continuación plano 14).
Plano general	Alberich y Sigfried acercándose a la vasija del tesoro, sostenida por los enanos encadenados.
Plano medio	Sigfried parado al costado de la vasija revisando los tesoros.
Plano conjunto	Alberich observando los tesoros.
Plano medio	Alberich observando la mítica espada de Balmung, inserta entre los tesoros.
Primer plano	La espada de Balmung.
Plano medio	Sigfried toma la espada y la agita al viento.
Plano medio	Alberich observando al guerrero.
Plano medio	Sigfried batiendo la espada en el aire de espalda a Alberich.
Primer plano	La mano de Alberich tomando la manta.
Plano medio	Los enanos encadenados observando la situación.
Plano general	Alberich lanza la manta a Sigfried tratando de enceguecerlo para quitarle la espada se lanza sobre él asfixiándolo.
Primer plano	Las piernas del guerrero doblándose.
Plano medio	Los enanos escondiendo la mirada
Primer plano	Las piernas del guerrero y la espada se mueve hacia la parte superior del encuadre simulando un ataque, rueda la corona de Alberich al piso y luego su cabeza.
Plano medio	Sigfried aun con la espada amenazante observando el suelo.
Plano medio picado	Alberich en el suelo agonizante.

Plano general	Sigfried observando a Alberich
Plano medio picado	Alberich agonizante (continuación plano 36).
Plano general	Sigfried mirando en dirección a los enanos, Alberich en el suelo.
Plano general	Los enanos convirtiéndose en estatuas de piedra.
Plano general	Sigfried mirando a su alrededor (continuación plano 39)
Plano general	Los enanos convertidos en piedra (repetición plano 40)
Plano general	Sigfried parado al lado de la vasija del tesoro, junto a las estatuas de piedra de los enanos, y observando a Alberich que yace en el suelo.
Plano medio picado	Alberich convertido en piedra (continuación plano 38).
Plano general	Sigfried levantando su espada triunfante al lado de la vasija del tesoro, las estatuas de los enanos de piedra, y la estatua de Alberich en el suelo.

Análisis Secuencia 1

Lang nos presenta en esta secuencia otra vez la oscuridad y el ocultismo, que se esconde tras una cueva, con una pequeña entrada, el personaje que guía al guerrero Sigfried, es también al igual que Mabuse, y al boticario de “Der Mude Tod”, un personaje sabio por así decirlo, conoce y descubre para el guerrero los secretos y los tesoros que le aguardan, es un guía, este personaje aparece una y otra vez en los filmes de Lang. El personaje de Alberich se nos presenta como un personaje oscuro, deformado, mal intencionado y tramposo que ataca a Sigfried por la espalda con la ayuda de una capa mágica que lo hace invisible, pero aún así no consigue vencerlo, al igual que sus anteriores filmes este personaje usa el disfraz para cometer sus agresiones.

El interior de la cueva llena de claros- oscuros, que acentúan las formas extrañas de las rocas que parecen conchas marinas, como si nos encontráramos bajo el agua

Podemos ver la silueta de Alberich reflejarse en la pequeña laguna, gracias a la esfera luminosa que lleva en su mano, y se vuelve a hacer presente la

repetición de los personajes, esta vez en imagen de reflejo, como en otras veces vemos dos identidades, en el caso de María en *Metrópolis*.

La iluminación, deja al descubierto sólo algunos ámbitos de la cueva, de esta forma gracias al claro-oscuro logra textura en los roqueríos que forman este escenario, y podemos distinguir varios términos de profundidad, al igual que la habitación de las velas, este escenario constituye un “Stimmung”, ya que tiene la motivación de crear un ambiente extraño, e irreal, muy lejano a lo que debería ser una cueva, ya que su exterior, no devela para nada lo que se encuentra dentro de ella.

Cuando vemos a Alberich desplazarse por un estrecho y lóbrego camino, solo iluminado por la esfera, estos planos son interesantes, ya que Lang crea expectación de lo que encontraremos al otro lado, manteniendo el lugar en un negro absoluto, solo con insinuaciones, lo único que vemos iluminado es el rostro de Alberich que se deforma con la luz, los rasgos de su cara se estiran hacia arriba y hacia abajo, los ojos se ven más grandes. Al otro lado este túnel nos encontramos con el gran tesoro que se encontraba oculto, no es raro que Lang haga recorrer a sus personajes por caminos llenos de recovecos, sin ir mas lejos las estructuras de sus filmes se desarrollan de la misma forma siempre buscando lo oculto, lo que existe tras la primera impresión, un estilo muy dado al expresionismo, observar lo que existe detrás de la pura apariencia, en el caso de esta secuencia que encontramos al final del recorrido la vasija del tesoro de los nibelungos, llena de joyas y armas, un tesoro digno de un rey.

Fritz Lang hace gala de su utilización de decorados monumentales, y construye esta vasija que en relación a los personajes es gigantesca, este director maneja con gran habilidad las proporciones, y la espectacularidad de algunos objetos, acá nos sorprende este maravilloso plano general donde podemos ver a los personajes caminando por un camino ubicado al costado de la vasija, y vemos la proporción de esta en relación a los personajes.

También en esta secuencia podemos hacer una referencia del cine dentro del cine, Lang proyecta en las paredes de la cueva imágenes de trabajadores, que parece un sueño o un truco de magia para los personajes, pero en realidad es la fusión de un plano con otro solo que el otro que se proyecta a destiempo, y tiene su propio encuadre.

En cuanto al vestuario de los personajes, podemos decir que Lang es bien correcto en representarlos, ya que este filme, es una adaptación del “Cantar de los Nibelungos”, Alberich es presentado como un enano deforme, que lleva una corona en la cabeza simbolizando, su grado de nobleza dentro de su mundillo, tiene enanos esclavos que le sirven encadenados a la vasija del tesoro, para cuidarla eternamente.

Según la *Dinastía Merovingia*, Alberich significa “rey de los elfos” o “rey de los enanos” y su personaje se caracteriza por ser un hechicero traicionero.

Cuando Sigfried se acerca a la vasija podemos apreciar la cantidad de utilería, de joyas, armas, copas, etc. Que se utilizaron para hacer posible ese plano, además de la elección de objetos que pudieran reflejar brillo, ya que la iluminación se encuentra en gran medida puesta por sobre la vasija, de tal manera que esta irradia luz.

Para finalizar la secuencia, la muerte de Alberich, Lang utiliza planos de los pies del héroe para connotar la acción de la muerte logrando un plano mucho más dramático, ya que vemos como cae la corona, y luego la cabeza, suponemos entonces que lo ha decapitado, pero en realidad lo que ha sucedido, es que le ha cortado el cuello solo que la cámara, esta en una posición para que no podamos ver el cuerpo, luego a través de la técnica de sustitución de objetos, de Melies, Alberich y sus enanos se transforman en piedra, a propósito de los enanos, Lang remarca en esta secuencia el abuso de poder, como en muchas otras ocasiones. Lo interesante es que le atribuye esta cualidad humana a personajes mágicos, los

humaniza, además de utilizar la figura humana como elemento ornamental, en realidad los enanos son los pilares que sostienen la vasija.

5.4.3 Desglose Secuencia 2 “El futuro de Brunhilde”

De 00:49:42 hasta 00:54:12

Plano general:	La adivina descifrando el futuro de Brunhilde, mientras ella la observa apoyada en su arco, iluminada solo por un pequeño fogón.
Plano conjunto:	La anciana recoge las varas que predicen el futuro, se concentra y las revuelve a lanzar.
Primer plano:	Las varas cayendo al suelo.
Plano general:	La anciana predice el futuro de la reina y ella la observa apoyada en su arco (continuación plano 1)
Plano general:	La nave dragón, se encuentra atracada en la orilla y de ella desciende una masa de guerreros.
Plano general:	La adivina cuenta a Brunhilde sobre esta nave, mientras ella la observa apoyada en su arco (continuación plano 4).
Plano general:	Una multitud de guerreros, entre ellos Sigfried y el rey Gunther, se desplazan por un paisaje desierto y rocoso, en busca del castillo de Iceland.
Plano general:	Los guerreros se encuentran con un foso de fuego que rodea al castillo.
Plano general:	El castillo rodeado de fuego.
Plano general:	Los guerreros meditando como cruzar el foso (continuación plano 8)
Plano general:	La anciana cuenta todo esto a Brunhilde, leyendo sus varas mágicas (continuación plano 6).
Plano conjunto:	Los guerreros montados en sus respectivos caballos.
Plano general contrapicado:	El castillo de Iceland.
Plano medio contrapicado:	Sigfried y un soldado montados en sus caballos, miran hacia el castillo.
Plano general:	Los guerreros situados al lado del foso ven extinguirse las llamas (continuación plano10)
Plano medio contrapicado:	Sigfried alentando a los demás a cruzar (continuación plano14).
Plano general:	El castillo de Iceland
Plano general:	Los guerreros atravesando el foso, montados a caballo.
Plano general:	La anciana y Brunhilde aun en la cueva, una sirvienta de la reina la interrumpe para avisarle de la llegada de los guerreros
Plano general:	El castillo de Iceland (repetición plano17)
Plano general:	Brunhilde advertida por su sirvienta, se dirige a ver lo que esta ocurriendo.
Plano general:	Los guerreros avanzando hacia el castillo
Plano general:	Brunhilde y su sirvienta avistando a los recién llegados
Panorámica:	Los guerreros avanzando hacia el castillo..
Plano general:	La tropa de guerreros avanza hacia el castillo a través de las rocas.
Plano medio:	Brunhilde divisando a los guerreros que se acercan, armada de su arco y flecha.
Plano general:	Los guerreros avanzando a través de las colinas rocosas, Sigfried dirige al sequito (continuación plano 28).

Plano general:	Los guerreros llegando a las puertas del castillo.
Plano medio:	Brunhilde divisando los hechos desde lo alto del castillo.
Plano general:	El sequito de guerreros inmóviles en la entrada del castillo.
Plano general contrapicado:	Los soldados avanzando por la zona rocosa hacia el castillo.
Plano general:	Los soldados avanzando por el camino rocoso de derecha a izquierda del cuadro
Plano general:	Los soldados llegando a las puertas del castillo y se ubican detrás de los guerreros montados a caballo, el trompetista anuncia la llegada, a los habitantes del castillo de Iceland
Plano medio largo:	Brunhilde tomando sus armas en acto de ataque.
Plano medio largo:	Las sirvientas valquirias de Brunhilde, se detienen unas a otras.
Plano medio largo:	Brunhilde en posición de ataque armada (continuación plano 37)
Plano medio largo:	El trompetista en las puertas del castillo, haciendo sonar su cuerno.
Plano medio largo:	Brunhilde inmóvil con las armas en las manos.
Plano conjunto:	Las tres sirvientas valquirias de la reina la observan mientras ellas se abrazan unas a otras, luego salen del cuadro y se dirigen hacia la reina.
Plano medio largo:	La reina entregándole sus armas a una de sus sirvientas y luego ambas salen de cuadro.
Plano general:	Se abren las puertas del castillo y entra el sequito de guerreros y soldados del rey Gunther.

Análisis Secuencia 2

Otra vez comenzamos observando el personaje, ermitaño, anciano y sabio, en este caso es una vieja hechicera que predice el futuro de lo que ha de acontecer en el castillo de Iceland, donde reina Brunhilde. Ambos personajes se encuentran a solas en una oscura cueva llena de pinturas rupestres, solo iluminadas por un pequeño fogón, Lang responde al patrón de la rendición de culto a los mayores y ancianos, es la reina la que escucha, y con esto hace referencia al paganismo de Brunhilde, ya que Iceland fue el último lugar evangelizado por el cristianismo dentro de Europa, por eso aun esta presente la hechicería..

La hechicera le revela a Brunhilde la llegada de los guerreros, que abordan una nave con forma de dragón. El dragón simboliza al mismo Sigfried, guerrero invencible bañado por la sangre del Dragón Fafne, por lo cual podríamos notar acá una metáfora sobre la grandiosidad del héroe, y la seguridad que aporta al rey Gunther y a su ejercito, que se apoyan plenamente en él.

El paisaje recreado por Lang es rocoso tal como las costas de Islandia repletas de geisers, que incluso toman forma de cuerpos humanos gigantes tendidos.

El castillo de Brunhilde esta rodeado de flamas, uno de los guerreros le comenta a Sigfried, que si lo dioses consideran favorable su llegada los dejaran pasar, en este segmento de la secuencia, Lang hace alusión a la Volsunga Saga, el castillo de Brunhilde se encuentra rodeado de fuego, ya que en esta saga a diferencia de el Nibelunglied, Brunhilde se encuentra prisionera en el castillo, debido a una traición, y espera a un héroe que vaya a rescatarla. También en aquella historia existe un anterior encuentro de Sigfried y Brunhilde, donde el la rescata, luego la engaña expresándole su deseo de casarse con ella, después el guerrero se casa con Kriemhild, esta es otra versión de la historia donde encontraríamos aun mas motivos para la venganza de Brunhilde en contra de Sigfried, esto explica el fuego alrededor del castillo.

Hacia el final de la secuencia podemos notar nuevamente la utilización de las multitudes, una gran cantidad de soldados camina tras los guerreros y el rey Gunther, claro que gracias al montaje, Lang logra que ese numero se vea mucho mayor, ya que corta las secuencia de tal manera que alternándolas logra el efecto de varios cientos de soldados caminando.

La luz de los exteriores es más bien difusa, no vemos acentuación de los rasgos de los personajes, si no más bien se encuentra iluminada, para que todos los detalles se noten, además de las actuaciones y la vestimenta. En cuanto a las vestimentas, Sigfried a ha cambiado su vestuario de guerrero primitivo (botas de piel y un tapa rabos de piel de oso) por una vestimenta mas acorde a su distinción social, amigo del rey, su futuro cuñado después de vencer Brunhilde, el vestuario de esta, es completamente negro un vestido y botas de cuero curtido, en la cabeza una corona con forma de cuervo, la asociación de las valquirias a la muerte, proviene de una antigua leyenda escandinava, que cuenta que estas

montaban sobre caballos o lobos en los campos de batalla, asechando a los guerreros moribundos como cuervos, y se hacían acompañar por estas aves.

5.4.4 Desglose Secuencia 3 “*Llegada de Brunhilde a Worms*”

De 01:08:13 hasta 01:13:43

Plano general	Los soldados recibiendo al rey Gunther y la nueva reina Brunhilde.
Plano general	El barco atracado en la orilla, y los soldados sosteniendo el puente, por el que bajan los reyes
Plano general	Brunhilde caminado por el puente hacia la orilla donde la aguarda el ejército.
Plano general	Los trompetistas del castillo anunciando la llegada de los reyes.
Plano general	El ejército escoltando a los reyes hacia la entrada del castillo
Plano general	De los trompetistas anunciando la llegada de los reyes (continuación plano 4).
Plano general	La caballería del ejército aguardando la entrada de los reyes.
Plano general	Los reyes entrando al castillo escoltado por los soldados (continuación plano 5).
Panorámica frontal	De el castillo, el ejercito y por la escalera central desciende Kriemhild y su madre a recibir a Gunther y a su esposa Brunhilde
Panorámica diagonal	Kriemhild y su madre bajando las escaleras
Plano general	Gunther y Brunhilde saludan a la madre de Gunther.
Plano medio	Brunhilde evade el abrazo de bienvenida que la madre de Gunther intenta darle.
Primer plano	Las campanas del campanario sonando
Plano general	La entrada de la iglesia y los sacristanes salen a recibir al rey.
Primer plano	Una campana sonando
Plano general	De la entrada de la iglesia, el sacerdote sale a acoger al rey
Plano general	De la madre de Gunther junto a Brunhilde y a Gunther, mas atrás en segundo termino Kriemhild, se mantiene distante (continuación plano 11).
Plano general	El sacerdote desatendiendo las escaleras de la iglesia, para recibir a su rey (continuación plano 16).
Plano general	La madre de Gunther junto a Brunhilde y a Gunther, mas atrás en segundo termino Kriemhild, se mantiene distante, Brunhilde se acerca junto a Gunther hacia el sacerdote para recibir la bendición cristiana (continuación plano 17).
Plano medio	Brunhilde frente a frente con el sacerdote, recibe su bendición
Primer plano	Las campanas sonando.
Plano conjunto	Sigfrid acercándose a Kriemhild, por el lado izquierdo del cuadro aparece Gunther.
Plano medio	Brunhilde se voltea hacia donde se encuentra Gunther, Sigfried y Kriemhild, al escuchar la conversación, en segundo termino el sacerdote
Plano conjunto	Gunther le da la mano de Kriemhild a Sigfried (continuación plano 22).
Plano medio	Brunhilde que mira a los tres horrorizada, y corre hacia Gunther.
Plano general	Los cuatro personajes, Brunhilde entrando al cuadro (continuación plano 24)
Plano medio	Brunhilde cuestionando a Gunther, en primer termino Siegfried.
Plano general	Brunhilde cuestionando a Gunther Kriemhild interrumpiendo la conversación, Sigfried se mantiene a un lado.
Plano general	Los cuatro personajes preparándose para subir las escaleras a la iglesia, en parejas, Gunther y

	Brunhilde adelante y Sigfried y Kriemhild tras ellos.
Gran plano general	Los cuatro personajes subiendo las escaleras de la catedral tras el sacerdote.
Primer plano	Las campanas sonando.
Gran plano general	Los personajes entrando a la iglesia (continuación plano 30).
Primer plano	Las campanas sonando (continuación plano 71).

Análisis Secuencia 3

Podemos ver en los primeros planos de esta secuencia la magnificencia y la magnitud de producción de este film, cientos de extras a disposición de Lang, para construir hermosos e impactantes planos, con un inmenso dominio coreográfico y de perspectiva, este filme fue realizado cuando el director ya era uno de los mas reconocidos en Alemania, por lo tanto los presupuestos de sus filmes eran altísimos.

Vemos la utilización de las líneas diagonales que se repiten tanto en la forma de encuadrar como en los objetos, que se encuentran dentro del plano. La utilización de la figura humana como elemento decorativo dentro del plano, la formación de diversas formaciones con la multitud, acá al igual que en la primera parte de *Metrópolis*, los soldados, forman un todo, una masa repetitiva de la cual no podemos diferenciar mas que a los personajes principales, vemos en relación a esto también la subordinación, en realidad en este filme, Lang utiliza a las masas de forma mas decorativa, ya que no tienen implicancia en la historia como en *Metrópolis*, lo cual es correctamente consecuente con la fecha en que se hicieron ambos filmes, podemos suponer una evolución desde “Die Nielungen” a “Metrópolis” en ese aspecto.

Las enormes y magnificas escenografías, están hermosamente logradas, además podemos decir que en general este filme es mucho mas detallista, en cuanto a este aspecto que su anterior “Der Mude Tod”, la escenografia forma parte fundamental en todo el filme, y de esta forma vemos salir a la luz el arquitecto que

Lang, había negado toda su vida, la rigurosidad y la plástica de aquellos planos no son productos azarosos. Gracias a esto también podemos reconocer, sobretodo en esta secuencia, el uso de las panorámicas que nos permiten ver aquellas líneas que Lang dibuja utilizando a los mismos personajes.

Los vestuarios refuerzan esta idea de líneas rectas y diagonales, al igual que la utilización del blanco y el negro en contraposición, como si fuera un tablero de ajedrez, que acentúa la rivalidad entre las parejas, Kriemhild y Sigfried, de blanco, Brunhilde y Gunther de negro al igual que sus escoltas. Lang utiliza los vestuarios estampados, en todos los personajes, que a parte de hacer referencia a la época, con los escudos cuadrículados, utiliza estos estampados para despegar a los personajes de los fondos, ya que la mayoría de los vestuarios son de tonos claros, al igual que los fondos. El vestuario de Brunhilde también cambia en esta secuencia ya no es el vestido desgarrado de cuero curtido, con botas amarradas con cuerda, sino que un vestido negro largo como túnica, parecido al que utiliza Kriemhild, mucho más sobrio, y una capa oscura con diseños, también podemos notar que ya no lleva la corona de las valquirias, si no que lleva una corona cerrada de estilo Europeo.

Vemos la utilización de las escaleras, como en los demás filmes de Lang, donde este utiliza siempre distintos niveles, que hacen más interesantes los planos en cuanto a composición. En la escenografía vemos formas repetitivas como las construcciones en arco, y torres, que ayudan a colisionar los espacios, y crean simetría en algunos planos, solo utilizando el color contrario en ambos lados, creando un efecto espejo, que se repite también en otras secuencias con el reflejo en el agua.

No por la ausencia de sonido, Lang deja de hacer referencia a este, sino que al parecer esto hace que las referencias de este siempre estén presentes en sus películas, en esta secuencia nos muestra un primer plano de las campanas de la iglesia sonando, al verlas casi puedes oír el sonido.

5.4.5 Desglose Secuencia 4 “*Kriemhild pide justicia para Sigfried*”

De 02:11:34 hasta 02:16:41

Plano general:	Kriemhilde arrodillada ante el cuerpo de Sigfried, Gunther se acerca a tratar de consolarla, su madre y otros súbditos observan la escena desde atrás.
Plano medio:	Kriemhild acaricia el rostro de su esposo muerto
Plano general	Gunther tratando de consolar a Kriemhild (continuación plano 1)
Plano medio:	Kriemhild acariciando el rostro de Sigfrid (continuación plano2).
Plano general:	Gunther tratando de dar explicaciones observando a su triste hermana (continuación plano 3).
Plano medio:	Kriemhild ensimismada en el rostro de su marido muerto (continuación plano 2)
Plano conjunto:	Kriemhild arrodillada al lado de su marido, Gunther observándola, en segundo termino entra en el cuadro Hagen, primero vemos su sombra incrementada asomarse y luego el entra en la sala.
Plano medio:	Kriemhild acariciando el rostro de Sigfried, levanta la mirada al ver a Hagen.
Plano medio largo:	Hagen entrando a la sala con la espada empuñada
Plano medio:	Kriemhilde mira con odio Hagen, vuelve su mirada a Sigfried y se percata de que la herida, fue en la marca de la ropa que ella hizo.
Primer plano	La herida abierta en el pecho de Sigfried.
Plano medio:	Kriemhild levanta una mirada acusadora a Hagen.
Primer plano:	Hagen observa a Kriemhild
Plano medio:	Kriemhild aun arrodillada al lado de Sigfried, levanta su mano en un gesto de acusación a Hagen por la muerte de su marido.
Plano general:	Kriemhild se levanta para hacer la acusación a su hermano
Plano medio largo:	Kriemhild apuntando a Hagen y dirigiéndose a su hermano Gunther.
Primer plano:	Hagen observándola.
Plano medio largo:	Kriemhild increpa a Gunther, por la muerte de Sigfried a manos de Hagen.
Plano conjunto:	Gunther se para delante de Hagen, para defenderlo de las acusaciones de tu hermana.
Plano medio:	Kriemhild observándola Gunther decepcionada
Plano general:	Gunther protegiendo con su mano a Hagen al lado izquierdo otros vasallos también protegen a Hagen.
Plano general	Kriemhild observa a su alrededor, buscando apoyo.
Plano medio	Kriemhild increpa a los demás vasallos de Gunther.
Plano general	Los vasallos juran lealtad a Gunther ya Sigfried.
Plano medio:	Kriemhild llora desconsolada
Plano general:	Se llevan el cuerpo de Sigfried. Kriemhild llora desconsolada, su madre es la única que la apoya y consuela.

Análisis Secuencia 4

En esta secuencia destaca la actuación de Kriemhild reclamando la muerte de su marido a manos de Hagen Tronje, la gesticulación de sus manos y rostro es mas dramática, que en secuencias anteriores, acá vemos el cambio de su personalidad apacible por una mas violenta, presagiando su venganza, luego la tristeza la invade, su rostro nos refleja la impotencia y el dolor por la muerte de su amado, además por la traición de su hermano Gunther, que resguarda a Hagen, no podemos mas que sentirnos conmovidos por esos ojos llenos de vivo dolor, que no necesita decir palabra alguna, solo con verla sentimos su desesperanza, y la incomprensión por la traición de los de su propia sangre.

Kriemhild destaca en la secuencia por ser la única de vestimenta blanca, junto a su marido Sigfried, que yace en el suelo, podríamos decir que los demás personajes que apoyan a Hagen, visten parecido a él, de esta forma se hace notorio, plásticamente, el abandono que siente Kriemhild, además ella y Sigfried ocupan el lugar del centro de la habitación donde cae la luz, de la ventana, mientras que los demás se encuentran alrededor sumidos en la oscuridad, que no es tan contrastante, ya que es de día.

Lang presenta a Hagen en el cuadro, primero mostrando su sombra incrementada, y luego lo vemos entrar en el cuadro, lo cual crea expectación en el plano, además la sombra se muestra en la habitación contigua, ya que en la habitación central donde ocurren los hechos, podemos ver dos puertas, que dirigen hacia otras habitaciones, algo típico en Lang abrir los espacios, y colisionarlos, sugerir siempre nuevos escenarios, sin necesidad de recurrir siempre a ellos.

En esta parte de la secuencia Lang reitera la presentación de Hagen como un personaje oscuro, mostrando solo su sombra, al igual que cuando efectúa el lanzazo a Sigfried, donde solo vemos su silueta, por que se encuentra a contraluz.

El vestuario de Hagen es completamente negro, y tiene un casco con alas de halcón, el presagio de Kriemhild se cumple, el halcón termina destrozando al águila.

5.5 Análisis del filme “Secret Beyond the Door” (1948)

5.5.1 Sinopsis

Una mujer conoce a un extraño y atractivo hombre, durante sus vacaciones, ambos se enamoran perdidamente, y deciden casarse, durante aquel viaje, luego se mudan a vivir a la antigua mansión que él habita. Al cabo de un tiempo la mujer comienza a descubrir los extraños secretos que su marido guarda, tras un pasillo lleno de puertas cerradas.

Ficha técnica

Título: Secret Beyond the Door

Genero: Suspense

País: Estados Unidos

Duración: 99 Minutos

Año: 1948

Director: Fritz Lang

Guión: Rufus King y Silvia Richards

Interpretes: Anne revera, Barbara O’Neil, Joan Bennet y Michael Redgrave

Productor: Fritz Lang

Música: Miklos Rozsa

Fotografía: Stanley Cortez

Montaje: Arthur Hilton

5.5.2 Desglose Secuencia 1 " El matrimonio de Celia"

De 00:13:39 hasta 00:14:41

Plano medio largo a plano medio	Celia avanzando hacia el altar vestida de novia
Plano general (paneo)	El altar y el sacerdote esperandola, al costado se encuentra Mark.
Plano medio	Ella lo observa y piensa que se casa con un desconocido.
Plano general a plano medio (till up)	Mark se acerca hacia ella, una sombra cubre su rostro
Plano medio (Dolly Back)	Celia lo observa, el viene a buscarla y le toma la mano para que avancen juntos, se arrodillan frente al altar
Plano medio a plano conjunto (dolly back)	Ellos arrodillados frente al sacerdote.
Plano detalle	Las manos de Mark toman las de Celia y le pone su anillo.
Primer plano	L a campana de la iglesia sonando.

Analisis Secuencia 1

En esta pequeña secuencia, Lang ya nos aproxima lo que vendra en el film, la mujer sale de la oscuridad, para casarse con un desconocido, lo mas inquietante es siempre la voz en off de su pensamiento, que se contradice con las acciones que esta realizando, en esta secuencia esta pensando en huir de la iglesia, pero le esta tomando la mano a su futuro marido, vemos a cada instante la contradiccion de sus actos.

La ceremonia nos recuerda a la ceremonia matrimonial, de los Nibelungos, la Iglesia gotica, los planos generales, destacando el espacio, y lo mas interesante la produccion de suspenso en esta secuencia dada por un elemento que Lang trabaja desde sus inicios, la sombra, el claro.oscuro, aquella sombra, que nos asusta, mientras escuchamos la voz de Celia decir " me caso con un desconocido", para reforzar eso la sombra de uno de los pilares de la iglesia cae sobre la cara de Mark, y no vemos su rostro, mientras el se acerca a Celia, el plano es realmente abrumador.

Por otro lado ya vemos la utilización de varios movimientos de cámara, que nos acercan más a los personajes, y refuerzan ese sentimiento de incertidumbre, cuando incluso son ellos los que se acercan a la cámara, a través de un plano secuencia.

Celia interpretada por Joan Bennett, es una heroína estoica, imperturbable aparentemente, pero sus recurrentes pensamientos son los que pueden llegar a inquietarnos.

La iluminación es realista, al igual que el maquillaje, ahora son unos sutiles y depurados aspectos, los que transforman esta secuencia, y nos insinúan, los próximos pasos de los personajes.

5.5.3 Desglose Secuencia 2 “La llegada de Celia a la estación”

De 00:26:18 hasta 00:29:33

Plano general (travelling lateral)	La estación de trenes
Plano general a plano medio	Celia baja del tren busca a Mark este no está inesperadamente otra mujer la abraza, Caroline la hermana de Mark
Plano medio conjunto picado	Las maletas de Celia.
Plano conjunto	Celia y Caroline hablando sobre Mark.
Plano medio	Las dos mujeres en el auto.
Plano general	La entrada de la casa de Mark
Plano conjunto	La ama de llaves asomada en la ventana.
Gran plano general picado	Celia y Caroline bajando del auto
Plano medio largo	Celia observando el entorno, mira hacia una ventana y ve a la ama de llaves, esta se esconde.
Plano medio largo	Caroline abriendo la puerta y contándole a Celia sobre el hijo de Mark, David.
Plano medio largo	Celia sorprendida con la noticia.
Plano general	La puerta de la casa a oscuras, Caroline enciende la luz y vemos el interruptor.
Plano medio largo a plano general	Celia entra a la casa, Caroline llega a los vivos aparece Andy, de la puerta bajo la escalera, se acerca y saluda a Celia, luego ambas suben la escalera.
Plano medio (picado)	Celia subiendo la escalera tras Caroline
Plano conjunto	Ambas mujeres suben la escalera Celia se detiene a mirar las máscaras que adornan la pared.
Plano medio	Caroline espera a Celia al costado de la escalera, esta sube y caminan por el pasillo.

Análisis de Secuencia 2

En esta secuencia ya vemos otras sutilezas Celia se enfrenta constantemente a lo desconocido nada es lo que espera, y la intranquilidad de las cosas minimas la dsconcierta, ella espera que Mark venga a recogerla, inesperadamente, una mujer la abraza, es la hermana de Mark, Caroline, otra vez Celia queda indefensa y descolocada, es algo que no se esperaba pero sin duda todo lo que viene, desde su matrimonio con Mark le es desconocido, ahora se enfrenta indefensa a la llegada a la casa de su marido, vemos que los hechos se suceden unos a otros inesperadamente, tanto para Celia como para los espectadores.

A su llegada a la casa de Mark la oscuridad invade el ambiente, vemos al ama de llave espiando a traves de una de las ventanas, lo que nos da una constante intranquilidad como espectadores, y ha Celia le ocurre lo mismo, una vez que se da cuenta que la espian, ella avanza cada vez más, teniendo siempre la oportunidad de huir, pero se adentra en lo desconocido, esta es la forma narrativa del film, desde la superficialidad a lo mas profundo, asi funcionan la historia y la mente de los personaje, que parecen sumirse en un remolino, que los debora paso a paso.

Una vez fuera de la casa otra noticia, que no es un secreto para nadie de la casa, pero si para Celia, Caroline le menciona a David el hijo de Mark, con su primera esposa, que se encuentra muerta, pequeño detalle, que provoca otra vez el desequilibrio en Celia, este dialogo se refuerza con la entrada a la casa de Caroline, Celia sola en la puerta, mira hacia el interior de la casa, donde todas las luces estan apagadas, la incertidumbre y el temor se hace patente, al ver ese agujero negro donde todo es incierto, un gran recurso de Lang, para hacernos sentir temor casi panoico de lo que acontecera, Caroline enciende la luz, y el ambiente se tranquiliza, podemos ver el interior de la casa, Celia entra al recibidor

que esta inundado por una atmosfera lobrega, la iluminacion a media luz. Otra vez Lang nos refuerza ese ambiente sorpresivo, Caroline mira hacia el segundo piso llamando a los empleados, Andyuno de ellos sale de una puerta ubicada bajo la escalera, que esta sumida en la oscuridad, tampoco podemos verle el rostro solo es visible a medida que se acerca a la cámara, un detalle muy sutil, pero a la vez refuerza ese sentimiento constante de temor, es aquella sensacion la que le gusta tanto a Lang producir a traves de la utilizacion de puertas en el decorado, esa sensacion de aparecer y desaparecer, una presencia casi fantasmal, es asi como se sienten las presencias en aquella casa a la que Celia a llegado.

La mujeres suben la escalera, Celia se detiene a observar unas máscaras colgadas en la pared terrorificas a la luz más aún en la oscuridad, tienen formas de calaveras, en otra secuencia se aprovechara mucho mas este recurso, pero sin duda son parte de la escenografia para sugerirnos miedo e intranquilidad, ademas de la sensación de muerte.

A pesar de que el claro- oscuro no es tan contrastante como lo usaba en el expresionismo, Lang sigue utilizando la desfiguracion de los elementos a traves de sus sobras, en esta secuencia vemos como la “escalera de caracol” tan vista en sus filmes, se prologa a través de su sombra, y cubre con oscuridad uno de los espacios del recibidor, ademas la iluminación es a media luz, por lo cual todos los objetos proyectan sombras hacia algunos de sus lados, es un trabajo de iluminación nocturna de interior, y podemos sentir la noche.

El claro-oscuro, se traslada a un constante encender y apagar luces, a medida que los personajes avanzan en el cuadro, por lo cual también tenemos zonas de luz y sombras, aveces completa oscuridad, el ocultismo se hace patente a través de esta forma de iluminación, que también se vale del abrir y cerrar de puertas.

5.5.4 Desglose Secuencia 3 “ *Celia en busca del secreto tras la puerta*”

De 01:08:55 hasta 01:15:51

Plano general picado	Celia bajando la escalera a oscuras con una linterna
Plano general	Baja la escalera y se dirige al corredor de las puertas
Plano general	Celia caminando con la linterna por el corredor llega a la reja que protege la entrada al corredor de las puertas secretas, abre la puerta y entra al corredor.
Plano general	Celia caminando por el corredor de las puertas secretas, acercandose ala puerta nro.7
Plano detalle	El nro. De la puerta iluminado por la luz de la linterna, luego ilumina la cerradura y la abre con la copia de la llave, al final se ve una cortina
Plano medio largo	Celia entrando a la habitacion
Plano medio	La luz de la linterna buscando el interruptor, Celia se acerca y enciende la luz y abre una cortina
Plano medio	Celia abre la cortina y se sorprende al encontrar un cuarto igual al suyo
Plano general	La habitación
Plano medio	Celia al lado de la cortina observando perpleja la habitacion
Plano general (paneo)	La habitacion.
Plano medio	Celia entrando a la haitación observa a su alrededor y a la ventana.
Plano conjunto subjetiva	La ventana de la habitacion
Plano medio	Observando
Plano medio largo (paneo)	Celia se dirige a abrir la cortina de la ventana y encuentra una pared.
Plano detalle	Ella abre el cajon del velador.
Planomedio largo (paneo)	Parada frente al velador piensa, y luego camina el otro velador.
Plano detalle	Ella abre el cajon del otro velador
Plano medio largo (paneo)	Se endereza despues de haber visto el otro el segundo velador tambien vacio, camina por la habitacion, y observa, el mueble de las velas
Palno conjunto	El mueble esta igual que en su habitacion incluso con las velas asimetricas.
Plano medio largo	Celia mira asombrada las velas.
Plano conjunto	El mueble y por el espejo vemos como ella sale de la habitacion.
Plano general	Celia atravesando las cortinas.
Plano general	Celia corriendo
Plano medio	Celia se detiene, encuentra otra habitacion abierta.
Plano general	La puerta de habitacion de Don Ignacio esta abierta
Plano medio a plano general (paneo)	Celia observa atonita, se desliza por la pared y huye.
Plano general	Celia tratando de abrir la reja
Plano detalle	Los pies de un hombre avanzan por el pasillo
Plano general (paneo)	Logra abrir la puerta y huye corriendo
Plano general	Celia corriendo llega al living
Plano medio	Corre hacia una puerta
Plano medio a general	Pasa corriendo por la sala y sube la escalera.
Plano general	Llega al pasillo de su habitacion y una puerta se abre, se queda pasmada, ve a la ama de llaves y corre hacia ella
Plano medio largo	Celia tomada a su brazo le dice que quiere marcharse, la mujer entra ala habitacion para

	trerle su abrigo ella se queda junto a la puerta observando
Plano conjunto subjetiva	Celia mira hacia la escalera esperando que alguien suba.
Plano medio largo	La ama de llaves le ayuda a ponerse su abrigo.
Plano general	Celia se pone su abrigo, la ama de llaves la acompaña a la escalera y prende la luz
Plano general 8 (falsa subjetiva)	La escalera , Celia comienza a bajar
Plano general	Celia se despide de la ama de llaves
Plano conjunto a planomedio largo (paneo-till down- till up-dolly back)	Celia baja la escalera y en el ultimo escalon se encuentra con una bufanda, se inclina a recogerla, al observarla corre a abrir la puerta para salir, corre hacia el jardin y la vemos perdese entre la niebla
Gran plano general	Celia avanza entre la niebla, en el frondoso jardin.
Plano general (paneo)	Corre desesperada hasta que se detiene en un arbol, mira hacia ambos lados, y sigue corriendo hacia su derecha.
Plano general	La vemos corriendo entre la niebla, desde atras, se pierde y vuelve al punto de partida.
Plano general	Corre por el bosque desorientada, hasta que ve una silueta de hombre venir, grita.

Analisis Secuencia 3

Es en esta secuencia donde el pavor y la incertidumbre, ya es incontrolable Celia descubre el secreto mejor guardado de su marido, él es un asesino, debido a los traumas que generó en él su madre. Celia decide ver que hay oculto tras la puerta de la habitación número 7, esta secuencia esta cargada de suspenso, de insinuaciones, de situaciones que Lang deja inconclusas para que nuestra mente juegue a completarla.

Celia sale de su habitacion provista solo de la copia de la llave y una linterna, para no levantar sospechas, camina entre los corredores oscuros, iluminando y deformando cada objeto a su paso, pasando por lugares de oscuridad máxima, tal como aquella secuencia de Alberich en los Nibelungos, donde sólo ilumina su paso dentro de la cueva con la esfera luminosa, así mismo vemos a Celia avanzar a escondidas donde a veces divisamos sólo su silueta, es notable cuando ésta abre la puerta nro 7, y quedamos en la oscuridad absoluta, tres segundo de suspenso total, hasta que vemos la luz de la linterna alumbrar el interruptor, unas inmensas cortinas tapan la vista hacia el interior del cuarto

numero 7, cuando Celia cruza las cortinas, se encuentra en medio del remolino, antes que esta la absorva, se encuentra físicamente, en el cuarto secreto, la habitación de la cual emana su incertidumbre, la metáfora física del problema psicológico de Mark y del filme.

El cuarto esta cerrado, las ventanas estan tapadas con ladrillos, es un cuarto oculto, como la psicopatía de Mark que no sale a la luz, toda la metáfora de el personaje de Mark se encuentra en esa habitación, vemos el ocultismo de Lang en esta secuencia, donde deben a haber objetos personales, no hay nada, las ventanas selladas, solo vemos el espejo y las velas asimétricas por las cuales Celia se da cuenta, que ésta es la copia de su habitación, y las intenciones de Mark, que esto ímplica.

La vemos huir a través del espejo, como si se tratara del lado inverso de su vida, una pesadilla, con esto Lang despega a Celia del realismo, y de este momento ella se pierde comienza a vivir en el otro lado del espejo, donde todo le parece oscuro, tenebroso, terrorífico, no sabemos si es así o sólo es su miedo que la ciega, huye por los corredores en completa oscuridad, se siente amenazada por los pasos de su propio marido, sube las escaleras llenas de calaveras en las paredes, se detiene súbitamente cuando una puerta se abre, el pasillo esta iluminado por pequeñas lámparas, combinado con su temor lo cual lo hace tétrico, el ama de llaves sale de la habitación le entrega su abrigo, y Celia sale dispuesta a irse en medio de la noche, y la neblina que inunda el jardín, éste nos recuerda tantos bosques con neblina que vimos en el expresionismo, no solamente en películas de Lang , sino de otros cineastas alemanes, lo que le da más dinamismo a esta parte de la secuencia es la cámara móvil, que parece ser la verdadera persecutora de Celia, la que la asecha constantemente.

La silueta negrísima de los árboles que parecen dibujar figuras, en aquella neblina nos dan un paisaje tétrico y desolador, después de correr para allá y para acá desconcertada, Celia divisa la figura de un hombre venir hacia ella, la

pesadilla se vuelve real, otra vez Lang sólo nos insinúa, el filme se va a un fundido a negro y escuchamos el grito de la supuesta víctima.

Ademas en este film al igual que en “Las tres luces” vemos la utilización del “atrezzo” objeto que adquiere significancia en el relato , mas allá de su valor propio, en este caso la puerta nro.7 en la cual gira la trama de la historia, al igual que las tres velas en “ Der mude Tod”.

5.6 Análisis del filme "While the city Sleeps"(1956)

5.6.1 Sinopsis

Un asesino amenaza las calles de Nueva York, ataca a mujeres indefensas, y se esconde tras la faceta de un niño mimado, el odio que siente por el dominio que ejerce la madre en su vida, lo llevan a cobrar venganza con mujeres desconocidas. Tres periodistas tratan de descubrir su identidad, y de paso ganarse un ascenso en el periódico en el que trabajan, ocuparán las más bajas triquiñuelas, para hacerse del nuevo cargo.

Ficha técnica

Productor: Bert E. Friedlob

Guión: Casey Robinson

Fotografía: Ernest Laszlo

Dirección artística: Carroll Clark

Decorados: Jack Mills

Montaje: Gene Fowler Jr.

Música: Herschel Burke Gilbert

Duración: 100 minutos

Género: Drama / Negro / Thriller

5.6.2 Desglose Secuencia 1 “La primera víctima”

De 00:00:09 hasta 00:02:48

Gran Plano general	Nueva York de noche.
Gran Plano general picado	Calle de Nueva York en la noche.
Plano medio largo (Dolly back)	El asesino va a entregar el paquete
Plano medio largo	Un hombre abre la puerta del departamento
Contraplano	El hombre pregunta a que ha venido.
Plano medio largo	El hombre avisa a la mujer que el paquete es para ella, vemos su sombra.
Plano medio corto	El asesino observa la silueta.
Plano medio largo (paneo)	El hombre cierra la puerta
Primer plano	El asesino escucha tras la puerta.
Plano general (till down)	El padre se despide de la mujer y sale del departamento.
Plano general	El padre de la mujer bajando las escaleras del edificio
Plano medio	El asesino se asoma por la parte de arriba de la escalera, y desciende a tocar el timbre del departamento, la mujer abre la puerta en bata.
<u>Contraplano (paneo)</u>	La mujer se dirige a ver el paquete supuestamente equivocado.
Plano medio corto	El asesino observa alrededor.
Plano detalle	El cerrojo de la puerta.
Plano medio corto	El asesino observa a la mujer
Plano detalle	El asesino desliza su mano, por la puerta y tranca el seguro.
Plano medio largo (paneo), dolly in-till down- dolly in a primerísimo primer plano	La mujer con el asesino frente a frente, el sale del departamento y ella cierra la puerta abre el paquete y se dirige al baño, se arrodilla al lado de la bañera, observa a su alrededor, mira hacia el frente y grita.

Análisis Secuencia 1

En primer lugar Lang nos adentra en la ciudad de Nueva York mostrándonos su bahía y algunas calles durante la noche, el primer personaje en aparecer en el filme es precisamente el asesino Robert, el cual muestra su lado amable, como un chico normal que entrega los pedidos de un almacén, no vemos nada raro en él, al igual que el personaje de Mark en “ *Secret Beyond the door*”, aunque en este film Lang demora mucho menos en descubrir las verdaderas intenciones de Robert, ya que al llegar al lugar de destino del paquete que debe entregar, inmediatamente podemos advertir sus crueles intenciones con aquella mujer de la cual sólo divisamos su silueta en el cuarto de baño contiguo, al living

donde su padre habla con Robert, de esta forma Lang vuelve a la utilización de la silueta (sombra) como forma de presentación de un personaje.

Otra situación digna de hacer referencia, es cuando vemos a Robert detrás de la puerta escuchando la conversación que sucede al interior del departamento y tenemos su rostro en primer plano, vemos sus gestos que nos indican sus intenciones maquiavélicas, lo que piensa el personaje sin hablar ni una sola palabra, a parte de que la cámara logra una gran complicidad con él en este plano secuencia, de cámara en mano, ya que avanza con el personaje hasta la puerta y luego, huye con él a su escondite tras las escaleras del edificio, este es otro elemento importante dentro del filme, la utilización de esta escalera como escondite del asesino, y su presencia es amenazante para las mujeres que viven en aquel piso, ya que Lang oculta a Robert tras ella, de esta manera el asecho es aún mas intimidante.

Por ultimo la imagen el rostro de la mujer en aquel departamento, gritando ante el temor de haber visto al asesino, a quien nosotros no podemos ver, y sólo su presencia es advertida, por el desplazamiento de la cámara, que asecha a la mujer, tal como si esta fuera el asesino, y el último fotograma de esta secuencia, nos muestra el grito de la victima, a la orilla de una tina donde ella preparaba un baño, esta imagen seguramente da pie para aquella famosa secuencia de "*Psicosis*", realizada por Hitchcock cuatro años después.

5.6.3 Desglose Secuencia 2 “El asesino ve el noticiero”

De 00: 42:03 hasta 00:46:11

Plano conjunto	Mobley proporcionando las noticias sobre el asesino.
Plano medio	Mobley hablando a la cámara sobre el asesino.
Plano medio	El asesino observando las noticias desde su habitación
Plano medio ¾	El asesino frente al televisor.
Plano conjunto	El criminólogo viendo las noticias desde su escritorio.
Plano conjunto	Mobley hablándole al asesino a través de las noticias.(continuación plano 1)
Plano general	El asesino viendo la televisión frente a frente sentado en una silla.
Plano medio	El asesino viendo la Tv sonriendo.
Primer plano	Televisor, Mobley hablando al asesino
Plano medio	El asesino sentado en su silla frente al televisor (continuación plano 8)
Primer plano	Televisor
Plano medio	El asesino mirando la televisión (continuación plano 8)
Primer plano	Revista de cómics.
Plano medio 3/4	El asesino observando la televisión frente a frente(continuación plano 4)
Plano medio	El asesino frente al televisor sentado en la silla.
Primer plano	Televisor, Mobley hablando
Primer plano	El Asesino mirando la Tv.
Plano general (Dolly in)	El asesino se para de su silla apaga la Tv se sienta en la cama y entra su madre.
Plano medio 3/4	La madre del asesino hablándole sobre su padre
Plano medio contraplano	El asesino hablándole a su madre
Plano medio 3/4	La madre hablándole a Robert el asesino (continuación plano 19)
Plano medio contraplano	El asesino le habla a su madre alterado.
Plano medio -3/4	La madre lo mira atónita.
Primer plano	El asesino gritándole a su madre.
Plano medio corto	La madre observándolo.
Primer plano	El asesino Robert escuchando a su madre.
Plano medio corto	La madre hablándole al asesino.
Plano medio a plano conjunto	El asesino se para de la cama y queda frente a su madre.
Plano medio corto	La madre observa a su hijo hacia arriba mientras el le acaricia la cabeza.
Plano conjunto (paneo -till down)	Robert frente a frente con su madre mientras le acaricia el pelo, ella se para sale de la habitación y Robert se dirige hacia la televisión y sigue observando las noticias que terminen.
Plano medio ¾	Robert frente al televisor.

Análisis Secuencia 2

En esta secuencia destaca el montaje paralelo, a pesar de que no es motivo de análisis para esta tesis resulta interesante como Lang, aborda el paralelismo del tiempo, cuando todos los personajes ven el noticiario, incluido el asesino, a pesar que vemos a los personajes mirando la TV desde distintos lugares en la ciudad, se establece un dialogo entre Mobley, el periodista y el asesino que se encuentra en su habitación, la forma de encuadrar de Lang nos da la impresión de un enfrentamiento entre ambos, acentuado por los zoom in, de la cara de Mobley, en los primeros planos de la televisión, que se contraponen con el fondo estático del papel tapiz del muro.

El asesino sentado en una silla observa el televisor, mientras que Mobley hace mención a la silla eléctrica, Lang aprovecha el dialogo para hacer una referencia visual, en la escenografía, a dicho tema, Podemos notar la actuación trabajada ya a un nivel muy superior que en sus películas expresionistas, podemos ver ese odio contenido en el asesino Robert, cuando en esta secuencia lo vemos acariciar a su madre, con la misma rabia con la que asesina a sus víctimas, pero contenida.

En cuanto a la escenografía, es completamente realista, vemos en ella la funcionalidad de los elementos, con excepción de algunos detalles que nos ayudan a ver la personalidad de los personajes, es notable, la oficina del Sr., Kyne al principio del filme su escritorio- dormitorio, en cuanto a la habitación de Robert, el asesino, vemos otra vez, la apertura de los espacios a través de las puertas, en este caso del dormitorio, pero en general este filme, subraya mucho esta tendencia que veníamos viendo en Lang desde sus primeros filmes expresionistas, otro elemento importante es la utilización de la televisión, con la cual también logra abrir el espacio y sobretodo el tiempo, al utilizarla como hilo conductor en la narración.

5.6.4 Desglose Secuencia 3 “El asesino ataca por última vez”

De 01:18:39 hasta 01:24:46

Plano general	Nancy y su guardaespaldas, llegando al piso del departamento, al entrar a la casa Nancy e irse el guardaespaldas, el asesino Robert, sale de la escalera donde estaba escondido.
Plano medio	El asesino acercándose a la puerta de Nancy, toca el timbre.
Plano general	Nancy parada dentro del departamento, en el living.
Plano medio corto	El asesino esperando al otro lado de la puerta.
Plano general a plano conjunto	Nancy acercándose a la puerta al escuchar el timbre.
Plano medio paneo	Nancy se hace a abrir la puerta.
Plano medio corto	El asesino esperando que se abra la puerta.
Plano medio largo	Nancy se arrepiente de abrir la puerta.
Plano medio largo	El asesino esperando fuera del departamento, al no abrirse la puerta se desespera y comienza a tirar la manilla.
Plano medio largo	Nancy se aleja de la puerta y sale del cuadro.
Plano medio (Dolly back- paneo)	El asesino golpea la puerta con fuerza, toma distancia y comienza achocar su cuerpo con ella, y luego sale corriendo escaleras abajo.
Dolly back plano general- paneo	Otra mujer sale del departamento de al lado de Nancy y cruza el hall del piso, hacia el departamento de al frente.
Plano conjunto	El asesino subiendo las escaleras agazapado.
Plano general	La mujer abriendo la puerta del departamento.
Plano general	El asesino toma por sorpresa a la mujer y entra al departamento detrás de ella.
Primer plano	El asesino mirando a la mujer acercándose a ella lentamente.
Plano medio	La mujer le dice que salga.
Plano general	La mujer sale del cuadro huyendo hacia la otra habitación vemos, la acción a través de un espejo.
Plano general	Living de Nancy, ella aparece en el cuadro tras las cortinas al escuchar los gritos.
Plano medio picado	La mujer forcejea con el asesino y caen a un sillón.
Plano conjunto	Mobley se dirigen a la casa de Nancy en una patrulla policial.
Plano general	El asesino atacando a la mujer en el sillón, esta lo golpea y sale corriendo del departamento.
Plano general.	La mujer sale al hall del edificio se encuentra con Nancy y ambas entran en su departamento, el asesino corre tras ellas no las alcanza, por lo tanto corre escaleras abajo huyendo
Gran plano general (paneos)	El asesino huyendo sale del edificio y corre por la calle.
Plano conjunto	Nancy se asoma por la ventana para indicar al asesino.
Gran Plano general	El asesino corriendo por las calles desesperadamente.
Plano general	El guardaespaldas saliendo del restatuar.
Plano conjunto	Nancy asomada en la ventana
Plano conjunto	El guardaespaldas corre a encontrarse con Mobley
Plano general	La patrulla policial llegando al edificio.
Plano conjunto a PP	Mobley bajando de la patrulla.
Plano Conjunto	Nancy gritándole a Mobley desde la ventana
Plano general	Se juntan los tres personajes, Mobley, el guardaespaldas y el otro periodista, fuera del edificio, el guardaespaldas sube a ver a las mujeres, y los demás siguen al asesino en la patrulla.

Plano general	La patrulla se va persiguiendo al asesino.
Gran Plano general	El asesino entrando al metro subterráneo.
Plano conjunto	La patrulla esquivo un auto civil, y esta choca.
Plano general	El asesino entrando al metro y saltando las barreras de seguridad.
Gran Plano general	La patrulla llegando a la entrada del metro subterráneo
Plano general	El asesino huye entre la multitud de la estación del metro
Plano medio largo	El asesino golpeando las puertas del metro, tratando de abrirlas.
Plano general	Mobley corriendo hacia el asesino
Plano medio largo	El asesino huye hacia el túnel (continuación plano 39)
Plano general (paneó)	Mobley entra al túnel tras el asesino.
Plano medio	Mobley corriendo dentro del túnel.
Plano general	El otro periodista observando donde esta el asesino.
Plano general	Las líneas del tren subterráneo.
Plano general	El otro periodista ira hacia ambos lados y luego retrocede al ver venir el tren
Plano medio largo a plano medio corto	Mobley persiguiendo al asesino.
Plano general	El túnel del tren oscuro.
Plano medio corto	Mobley escucha el tren.
Plano general	El tren acercándose.
Plano medio	Mobley observa con la luz del tren el túnel y ve al asesino.
Plano medio	El asesino se voltea y ve a Mobley
Plano general (Dolly back)	El tren acercándose y Mobley corre al lado del tren
Plano medio	El asesino huye.
Plano general travelling lateral	Mobley tras el asesino.
Plano general (Dolly back)	Mobley mira hacia el tren y sigue corriendo tras el asesino.
Plano general	Mobley y el asesino cruzan la línea súbitamente y luego pasa el tren.
Plano general (paneó)	Mobley atrapa al asesino.
Plano conjunto	Ambos luchan en el suelo.
Plano general	El próximo tren acercándose.
Plano conjunto	El asesino y Mobley peleando en el suelo.
Plano medio	Ambos golpeándose.
Plano general	El segundo tren acercándose
Plano medio	El asesino lanza a Mobley contra el tren, cae en la otra línea.
Plano medio largo	El asesino mirando el tren apoyado en la pared
Plano conjunto	Mobley tirado en la línea del tren.
Plano general	El asesino huye otra vez.
Plano conjunto (till up)	El asesino sube las escaleras
Plano conjunto	Mobley levantándose del suelo.
Plano general	El asesino levantando la tapa del alcantarillado.
Plano conjunto	Mobley subiendo las escaleras
Plano general	El asesino saliendo por alcantarillado y lo toman los policías.
Plano general	Los policías se llevan al asesino.

Análisis Secuencia 3

En esta secuencia logramos ver varios aspectos que ya habíamos revisado con anterioridad en la filmografía expresionista, de Fritz Lang, la secuencia comienza con un plano de un hall de un edificio vacío , solo puertas a su alrededor, todas cerradas, vemos una escalera tema recurrente en Lang hacer subir y bajar de niveles a sus personajes, en esta ocasión se genera algo interesante entorno a este elemento ya que nos oculta a los personajes, vemos a Nancy y su guardaespaldas aparecer desde abajo en el cuadro, debido a que suben las escaleras, la cámara esta puesta de tal forma, que vemos entrar a los personajes, casi como formas fantasmagóricas, ya que parecen surgir del suelo, al entrar al cuadro, Nancy entra en su departamento, del cual no vemos el interior, el guardia se va, y el cuadro queda nuevamente vacío por unos instantes, desde atrás de la escalera, vemos aparecer una figura que nos sorprende ya que la vemos salir, parece casi un truco de *Melies*, la aparición casi fantástica del asesino, aquello le brinda sorpresa al plano, donde pensábamos que habían solo dos personas en realidad habían tres, otro elemento recurrente en Lang, revisado el análisis de la secuencia 4 de "*Der mud Tod*", nos damos cuenta que este elemento ya estaba presente desde sus inicios, esta forma de causar sorpresa y por sobretodo ocultar, a los personajes, en general el ocultismo es parte de su forma de hacer cine.

Este ocultismo lo vemos ahora apoyado con los fuera de campo, como el ataque a la esposa del hijo de Kyne en esta secuencia, el asesino la ataca pero solo podemos ver parte de la acción por medio de un espejo, elemento interesante para Lang, fanático de la apertura del espacio cinematográfico. No nos muestra el ataque, despista al espectador deconstruyendo el espacio, y nos traslada al departamento de Nancy, a través de un espacio con un plano de los muebles del living, del departamento de enfrente, hace acá una elipsis de espacio como podríamos llamarla, salta de un departamento a otro, de esta forma también puede

reforzar la idea de los gritos, de la mujer atacada, ya que Nancy los escucha desde su living.

Vemos otra vez el montaje paralelo, cuando Mobley viene en la patrulla policial y luego volvemos al lugar del ataque.

Podemos notar que la acción se desarrolla en espacios contiguos, que a pesar de ser tan cercanos no podemos ver lo que pasa al otro lado en la habitación siguiente, en este caso podríamos hablar de una constante sugerencia, al espectador y también una complicidad, ya que en este tipo de filmes Lang, no busca sorprendernos, sino que sorprende a sus personajes.

En cuanto a la actuación de esta secuencia, el asesino libera el odio contenido durante el filme, en la puerta de Nancy, es acá cuando lo vemos desquiciado, fuera de si, de esa falsa tranquilidad que aparentaba, algo bastante acorde con el contexto contemporáneo, y no solo hablo del doble estándar de los años 50 en Estados Unidos, sino de la actualidad en nuestro país, cada día vemos mas lobos con piel de oveja en nuestra sociedad, es esto lo que capta Lang con sus personajes, y nos muestra una sociedad construida en el engaño, enferma de odio y apariencias.

CONCLUSIÓN

Después de haber revisado la filmografía de Fritz Lang, no podemos sino dejar de advertir su genialidad, presente desde sus obras más primitivas, hasta las últimas. Además debemos admirar y respetar la coherencia y la perseverancia en el tratamiento de sus temáticas, sin duda, lo más oscuro del alma humana, se encuentra presente en su filmografía, Lang no nos habla de personajes bonachones, sino de aquellos que tienen siempre una gota de maldad, irreverencia o por lo menos un descontento, frente a lo que el destino les depara. La lucha contra el destino es incansable en sus filmes, este es el mayor obstáculo para todos sus personajes, como la doncella de *“Der mude Tod”*, insatisfecha y melancólica por la muerte de su amado, no se conforma con su suerte, decide morir, y retar a la misma muerte, para cambiar los hechos,. Por algo, uno de los nombres con que fue recibido el film en Europa fue *“Destiny”*. Igualmente en *“Los nibelungos”*, el destino también les depara calamidades, pero los personajes, no pueden más que ser arrastrados por él, a cada momento cambia sus vidas, pero los detalles que acusan estos cambios parecen ser imperceptibles para ellos.

Como vimos primeramente en esta tesis, la relación hombre- destino no solamente fue importante para la filmografía de Lang, si no que siempre ha estado presente desde el comienzo de la cultura germana.

Si quisiéramos definir la filmografía de Lang, sin duda esta tendría bastante semejanza con un torbellino, que vemos pequeño y lejano, pero que en un segundo esta sobre nuestra cabeza amenazando con la destrucción total, la superficialidad y la distancia, es tan importante en sus filmes, como aquellos momentos de clímax, donde ya no hay vuelta atrás, debido a estos dos ámbitos es que podemos notar la evolución en los personajes y en las historias, quizás lo más bello de su forma de construcción de guión, es la sutileza con que se suceden los hechos, casi de manera natural, sin valerse de la espectacularidad, sino de

sucesos muy simples y cotidianos (causa – efecto), donde la desesperanza reina, y que pueden llegar a afectar profundamente la sensibilidad de sus personajes. Como la de aquella mujer Celia en el film *“Secret Beyond the door”* cuando su cuñada la recibe en la estación de trenes, y ella esperaba encontrarse con su marido, un pequeño pormenor que quizás en otra ocasión, pasaría desapercibido, pero que en la historia, quiebra toda estabilidad del personaje.

Una constante en su filmografía es el personaje femenino, al cual le dedica diversos filmes, durante su época expresionista, ya había reconocido, que sus mejores amigos, eran mujeres, a parte de haber trabajado como presentador de un cabaret, eso lo llevó a admirar al sexo opuesto, y a dedicarle parte importante en sus narraciones. Las heroínas de Lang, son mujeres de fuerte carácter y gran ímpetu, directoras de la acción del relato, causantes de calamidades directa o indirectamente, y al igual que los hombres tampoco destacan mucho por las bondades del género, sino mas bien muestra la crueldad, la ambición, la frialdad, y lo indiferentes y calculadora que pueden llegar a ser las féminas, una ante sala del estereotipo de *“femme fatal”*, un ejemplo de ello es el personaje de Kriemhild, cruel, vengativa, estoica cual piedra, en el film *“Die Nibelungen”*. De todas formas Lang nos da las razones del cambio de Kriemhild, la muerte de Sigfried, es la razón de su venganza. Por otro lado esta María en *“Metrópolis”*, dueña del aprecio y el apoyo de los obreros, un personaje amable, apacible, llena de amor, pero con su doble malvado la poderosa Hel, acá Lang utiliza al robot para no abandonar el aspecto humanitario y bondadoso de María, pero en general la idea es la misma, en un momento del filme se trata de la misma persona, que utiliza sus dones, para fines maléficos, de esta forma, Lang utiliza como excusa a Hel, para mostrarnos el lado diabólico de María, un lado que todos los seres humanos tenemos, el lado que a Lang le interesa desarrollar con sus personajes, por eso no es raro que los asesinos, sean personajes tan comunes y corrientes, como el chico que reparte los paquetes de un almacén, o un excéntrico millonario, de esta forma nos muestra la degradación del ser humano, en cualquier clase social, algo universal,

que no tiene que ver con las oportunidades si no con la psicología del hombre, traumas, delirios, rabia contenida etc.

Lo mas interesante, que ellos no son los únicos enfermos de la sociedad, sino que los demás, los que tratan de detener a estos asesinos tampoco son muy íntegros.

Lang nos muestra esa faceta del humano, aquella de planificar los actos maquiavélicos, que de esta forma es como mas notamos, la maldad en sus personajes, ya que el instinto de matar siempre a estado en el hombre desde su etapa primitiva, pero lo que lo hace diferente y casi diabólico, es la premeditación de esos actos, algo propio del ser humano contemporáneo.

Entonces como respondemos la pregunta que inicio esta tesis, en un principio sobre el expresionismo, es Fritz Lang , un director expresionista, no es una pregunta que ya finalizando este trabajo se pueda responder con un cien por ciento de seguridad, pero podemos decir que durante la época expresionista del director, en Alemania, sus filmes como "*Los Nibelungos*" y sobretodo "*Metrópolis*" nos revelan conceptos asociados al expresionismo, entendiendo este movimiento como una corriente vanguardista que trasgredió las barreras políticas, sociales y culturales, muchas de las temáticas que vemos en estos dos filmes tienen mucho que ver, con esta etapa caótica de guerra y postguerra, por ejemplo con la revolución obrera, el levantamiento del proletariado contra la burguesía algo que apoyó desde el comienzo el expresionismo, la muerte, la psicopatía que se desarrollo después de ambas guerras donde ya el ser humano veía, que el matar a otro, ya no le provocaba asombro alguno, la frialdad ante estos hechos, la muerte se convirtió en parte de la vida diaria, así también la locura, la enfermedad, la miseria y la industrialización.

Por otro lado Lang, es un amante de la plástica y de la estética, por lo cual también aplico varios conceptos expresionistas como el "*Stimmung*", el claro-

oscuro, las perspectivas diagonales, etc. Es decir la parte plástica del expresionismo, pero también debemos reconocer formas narrativas, ligadas y ocultas en estas prácticas, que forman parte de su estética personal, y que logro adaptar con mucha facilidad, en su etapa norteamericana, es la utilización de la silueta humana, uno de sus aspectos más trabajados, presente en los cinco filmes, en los que se hacen referencia en esta tesis, desde *“Der mude Tod”* vemos la insinuación de estas figuras, que retan a nuestra imaginación, aquellas figuras que se presentan a contraluz místicamente, que nos provocan expectación, lo cual logro depurar y alcanzar la máxima expresividad de este elemento con los movimientos de cámara, ver la cámara acercarse a este hombre o mujer de la cual no vemos ningún rasgo humano, no puede provocarnos más que exaltación.

La sombra de Hagen Tronje engrandecida, en la habitación contigua a la que se encuentra Sigfried, es la misma de “M”, y del supuesto Mark en el jardín de la mansión de *“Secret beyond the door”*, y de la primera víctima del asesino de *“While City Sleeps”*, a la vez este asesino es la reminiscencia de “M”, pero mucho más insolente y arrebatado, totalmente de acuerdo a la época.

El tema de la figura humana es parte importante, ya que sus filmes siempre están llenos de extras, y la multitud, toma parte importante en el relato, este también es un trabajo que vemos desde sus primeras películas, las multitud, en *“Metrópolis”*, donde esta toma protagonismo, como un solo personaje, ya acá vemos el impulso definitivo, a trabajar con una multitud más activa e integrada en el filme, no solo como mero elemento decorativo, vemos esta evolución en “M”, donde es la multitud la que atrapa al asesino y también ocurre lo mismo con Robert, la gente trata de atraparlo pero este huye, aunque acá en *“Mientras Nueva York duerme”*, ya se presenta la sociedad individualista, vemos que de la multitud que se encuentra en la calle y el metro, solo son algunos los que se interponen en el camino de Robert, muchos otros, solo siguen su camino. Kracauer también se refiere a este sentido ornamental de la figura humana, en las obras de Lang y hace un paralelo entre *“Die Nibelungen”* y *“Der Triumph des Willes”* (El triunfo de

la voluntad) “.Es particularmente notable la imagen de los enanos encadenados que actúan como pedestales decorativos de la urna gigantesca con los tesoros de Alverico: maldecidas por su amo, las figuras esclavizadas se vuelven figuras de piedra. Es el triunfo total de lo ornamental sobre lo humano. La autoridad absoluta se afirma, disponiendo a la gente bajo su dominio de diseños agradables. Esto también puede apreciarse en el régimen nazi que manifestó fuertes inclinaciones ornamentales para organizar a las masas...”³⁷

La escenografía evoluciona hacia el realismo, pero siempre con gran cuidado estético, desaparece el *Stimmung*, pero hay varios aspectos plásticos que inundan sus posteriores filmes que devienen exclusivamente de su periodo expresionista, como el tratamiento de la oscuridad absoluta, que luego crea mayores sensaciones con el cine sonoro, aquellos gritos en la oscuridad, o la luz de una pequeña lámpara o linterna, son aspectos ya trabajados en “Los Nibelungos” por ejemplo, al igual que la utilización de las escaleras, subterráneos, habitaciones cerradas, es tanta su afición por lo que puede encerrar un lugar de aquellas características, que hace un filme donde la trama de la historia gira completamente entorno al secreto que guarda una puerta cerrada con llave “*Secret beyond the door*”, una nueva versión de un film de Hitchcock, “*Rebecca*”, pero donde Lang transforma a los personajes a su antojo, y convierte esta versión en una mucho mas oscura, que la del director inglés.

Puertas, ventanas, escaleras, luces y sombras, elementos como calaveras, mascararas, antifaces, velas, espejos, inmensas y pesadas cortinas, no pueden faltar en la escenografía Languiana, todos estos elementos le ayudan a construir aquella atmosfera de ocultismo, fantasía y a la vez aventura, una extraña mezcla entre realidad y ensueño, que parece el lado b de la vida de sus personajes, pasajes que afloran como pesadillas, una sensación parecida a lo que siente Alicia al llegar al país de las maravillas, y encontrar una nueva realidad, eso es lo que nos muestra Lang en su cine aquel ocultismo presente en todas las cosas, sin ir

³⁷ Kracauer, Siegfried “De Caligari a Hitler” una historia psicológica del cine alemán. Editorial Paidós 73 Cine Pág. 94.

mas lejos el precepto de la iniciación del expresionismo, la creación de una nueva realidad a través del ver, mas allá de lo aparente, concentrarnos solo en la esencia, podemos decir que Lang es un cineasta de lo oscuro, y de la creación de nuevas realidades detrás de las apariencias cotidianas, podríamos decir que su cine es expresionista en esencia, pero que se vale de sus propios monstruos cotidianos.

Sin duda el hecho que comenzara, a hacer cine después de ir a la guerra, definitivamente arraigo en el esa forma de enfrentamiento a la realidad a través de la evasión de lo conocido supuestamente como “real”, y ese hecho que ahora nos parece insólito ya nos habla de su cine, de su forma de abordar una historia que en realidad muchas de ellas tienen que ver con sus propias fantasías de convertirse en detective privado, y de los muchos viajes que realizo en su juventud, y que vemos recreados a través de aquellos países exóticos, donde los hombres pelean con cuchillas, o vuelan en alfombras voladoras.

Al terminar este estudio la verdad es que no considero tan relevante saber cuan expresionista era Lang, o si no lo era, la verdad es que lo que provoca ver su filmografía va mucho mas allá de eso, es ver un retrato social, un retrato del hombre, y de su doble naturaleza, de amor y odio, que existe desde los tiempos primitivos, de la cual todos formamos parte, y que Lang a retratado durante tres décadas, apoyado en el expresionismo, o en el cine negro, pero podemos ver que en ambas corrientes se sirvió de aquellos aspectos que le eran mas útiles para dar cuenta de su discurso, un discurso, que comienza desde que él se inicia en el cine, y acaba con su ultimo film, los crímenes del Dr. Mabuse, su caballito de batalla, el mas querido de sus criminales, a quien le dedico tres décadas, aquel que incluso hizo irónicamente sus perversidades fuera de la pantalla, cuando el director se vio lejos de Alemania, por consecuencia de la segunda parte, de su genio criminal.

SUPLEMENTO CAPITULO 5

En este suplemento presentaremos los fotogramas más notables, de los filmes que presentamos anteriormente, solo algunos forman parte de las secuencias analizadas, los demás fueron elegidos para ejemplificar, algunos argumentos expuestos durante esta tesis y su conclusión.



Fotograma nro18 Gran plano general, secuencia 3 análisis filme "Der mude tod".

Fotograma nro22 Plano general, secuencia 3 análisis filme "Der mude tod".

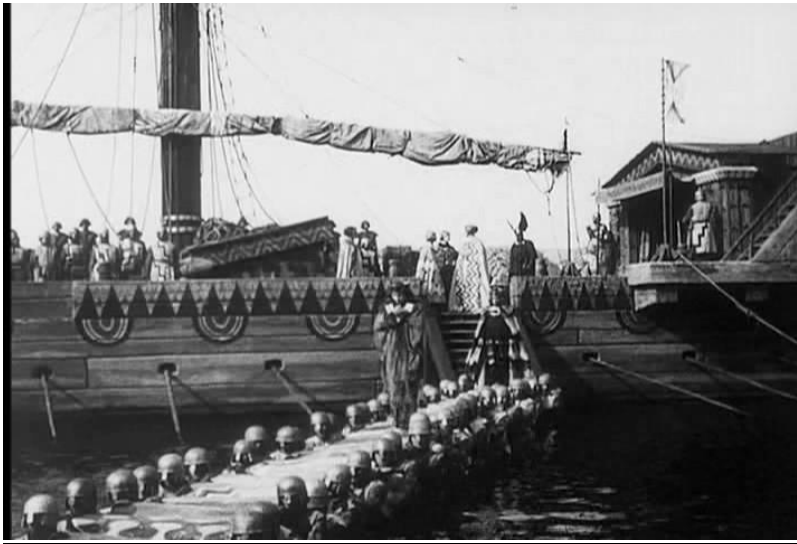




Fotograma nro6 Plano general secuencia4 análisis filme "Der mude Tod"

Fotograma nro7 Plano general secuencia4 análisis filme "Der mude Tod"

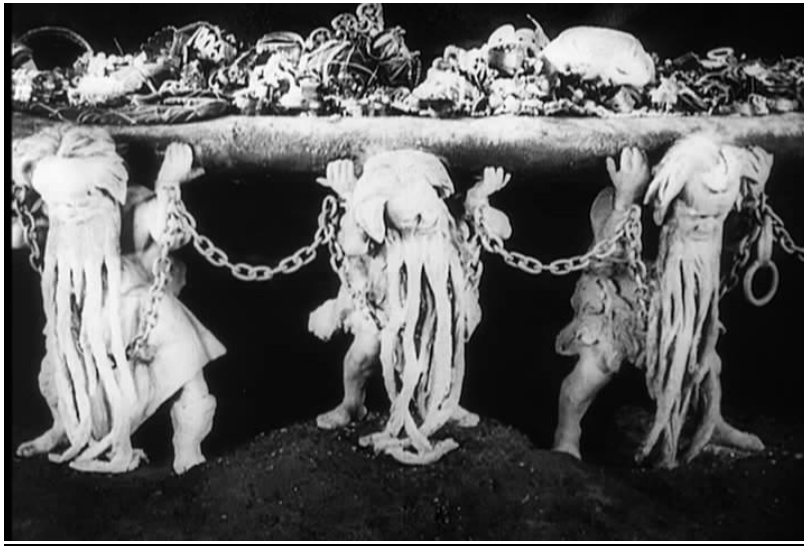




Fotograma nro3 Plano general secuencia3 análisis filme "Die Nibelungen"



Fotograma nro4 Plano general secuencia3 análisis filme "Die Nibelungen"



Fotograma nro40 Plano conjunto secuencia1 análisis filme "Die Nibelungen"

Fotograma nro30. Gran plano general, secuencia3 análisis filme "Der mude tod".





Fotograma nro2 Plano general secuencia1 análisis filme "Metrópolis"

Fotograma Gran plano general filme "Metrópolis".





Fotograma Plano general, filme "Metrópolis".

Fotograma Plano general, filme "Metrópolis".





Fotograma nro45 Plano general secuencia3 análisis filme "Secret Beyond the door"

Fotograma nro22 Plano conjunto secuencia3 análisis filme "Secret beyond the door"





Fotograma nro18 Plano medio corto filme secuencia 1 análisis filme "While the city sleeps"

Fotograma nro6 Plano medio largo secuencia 1 análisis filme "While the city sleeps"





Fotogramanro18 Plano general secuencia3 análisis filme "While the city sleeps

Fotograma nro73 Plano conjunto contrapicado secuencia3 análisis filme "While the city sleeps



ANEXO

El “Film Noir”

El termino “*Film Noir*” o Cine Negro Fue utilizado por el crítico francés Nino Franc, para referirse a los Films realizados, durante la década de los 40 y principios de los 50. Las temáticas que abordaba el cine negro eran criminales, donde las fronteras entre buenos y malos, ya había desaparecido, podemos decir que el film noir se caracteriza por la desesperanza del mundo contemporáneo, donde existe la traición, el individualismo, la desconfianza, y el constante temor.

El cine negro surge en Norteamérica, por la fusión entre la huída del régimen Nazi, de los cineastas Europeos que habían desarrollado el expresionismo alemán, trayendo consigo sus conocimientos sobre la plástica del cine, y por que no decirlo también sobre ciertas temáticas, y las populares obras literarias de thrillers norteamericanos, difundidos por la revista Black Mask, a cargo de escritores como Dashiell Hammett y James M. Cain

Existen ciertos conceptos que debemos asociar al film noir, como la utilización de la “*femme fatal*” como conductora de la acción, referida al involucramiento que la mujer tuvo en la Segunda Guerra Mundial, pero cuando esta acabo fue relegada otra vez a las tareas domesticas, los personajes como detectives cercanos a la búsqueda de la justicia, pero que en realidad y en muchos filmes de este periodo se les muestra como los anti- héroes, que dejan bastante que desear, también se muestra a personajes deseosos de poder tratando de alcanzar las esferas mas altas de la sociedad, pero todo esto a través de una nula moralidad, muy presente por aquellos días, en el conciente de sociedad norteamericana, que veía la corrupción de la clase política, la injusticia social, y el quebrantamiento de la paz, todo esto unido al gran impacto que tuvieron los “pulp”, baratas revistas que abordaban a modo de ficción relatos criminales.

Entre los acontecimientos que podemos relacionar con la aparición del “Film Noir”, es la ley de Volstead o también conocida como “Ley seca”, que permitió el surgimiento de los bares clandestinos, además de los contrabandos de licor, y las mafias asociadas a estos delitos. Además de la crisis de la bolsa de Nueva York, conocido como “Martes negro”, que sume en una crisis social y financiera a Estados Unidos.

Toda esta inquietud y angustia se ve potenciada por la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, trae consigo la Guerra Fría, el desempleo, la delincuencia, la desazón por la pérdida de la moralidad, en general un país donde la población se siente insegura en todo ámbito.

Las características estéticas del Film Noir, son derivadas del cine expresionista alemán en gran medida, las escenas nocturnas, con muy poca iluminación, la creación de efectos narrativos y metafóricos, a través de la sombra son elementos que los alemanes habían trabajado ya con anterioridad, en los filmes de la Ufa y de la compañía Decla- Bioscop, quizás el valor que se le puede dar como propio al cine negro, es la elección de utilizar los elementos que el expresionismo, había utilizado décadas atrás, descubriendo la narratividad en la carencia de materiales.

El cine negro nace en un periodo, de mucho mas complejidad técnica, donde ya no era necesaria la iluminación al arco, utilizada por los expresionistas, y las películas sobrepasaban el asaje de los años 20”, es en esta faceta donde podemos encontrar ese valor narrativo y dramático del cine negro, en la elección estética. Muchos de los directores que tuvieron implicancia en el género del “*film noir*”, eran de nacionalidad, austriaca o judíos alemanes, algunos de ellos como Fritz Lang, quien ha sido el motivo de estudio de esta tesis, y otros como Otto Preminger, Billy Wilder, Robert Siodmak y Michael Curtiz.

En resumen podemos decir que el *"Film Noir"*, nos muestra lo mas oscuro, y rastrero de la sociedad norteamericana, y su implicancia en la vida de los ciudadanos comunes y corrientes, también podemos decir que este tipo de cine, es de una temática contemporánea, aborda conceptos que aun están muy en boga, aun en nuestros días y que se han acrecentado desde la décadas del 40 y 50, se han expandido alrededor del orbe, como la peste negra, y ya la desesperanza es un sentimiento constante.

Bibliografía

- *“Como se comenta un texto filmico”*. Ramón Carmona, Editorial Cátedra signo e imagen.
- *“De Caligari a Hitler” Una historia Psicológica del cine alemán*. Siegfried Kracauer. Paidós Comunicaciones 73 Cine 1985.
- *“Del Expresionismo al nazismo”* Arte y cultura desde Guillermo II hasta la Republica de Weimar. Editorial Gustavo Gill, Colección Punto y Línea.1979.
- *“El arte Cinematográfico” Una introducción*. David Bordwell y Kristin Thompson. Paidós Comunicaciones 68 Cine.1995.
- *“Fritz Lang”*. Quim Casas. Editorial Cátedra Signo e imagen/ Cineastas. Segunda edición.
- *“La escenografía” Cine y Arquitectura*. Santiago Vila. Editorial Cátedra signo e imagen 1997.
- *“La pantalla demoníaca”*, Lotte H. Eisner. Editorial Cátedra signo e imagen.1996.
- *“Literaturas germánicas medievales”*, Jorge Luis Borges. Alianza Editorial Emece 1978.

Documentos electrónicos consultados

- Kracauer, Sigfried. Contratiempo revista de pensamiento y cultura. “Los asesinos están entre nosotros”
http://www.revistacontratiempo.com.ar/kracauer_lang.htm
- Wikipedia enciclopedia libre. Artículo “Cantar de los Nibelungos” Alberich.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Alberich>
- Wikipedia enciclopedia libre. Artículo “Cantar de los Nibelungos” Sigurd
<http://es.wikipedia.org/wiki/Sigfried>

- Castaños Alés, Enrique “Crimilda Arquetípica”, Publicado originalmente en el diario *Sur* de Málaga el 28 de diciembre de 1990.
<http://www.enriquecastanos.com/crimilda.htm>
- Eisner, Lotte “El cine mudo alemán” ,1980. Traducción E. M. Vázquez
<http://www.goethe.de/ins/ar/pro/filmseminar/htm/semin2/ap3.htm>
- Wikipedia enciclopedia libre. Artículo “Cine negro”.
http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_negro
- Taringa! inteligencia colectiva. Megapost Fritz Lang.
<http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/1094644/Megapost-Fritz-Lang.html>