



# AFORISMOS

## INSTITUCIONES, IDEAS, MOVIMIENTOS

### Corrientes artísticas y de pensamiento durante la década de 1920

El mundo artístico occidental sufrió una de sus evoluciones más convulsas durante los primeros años del siglo XX. Las artes se disponían a destruir toda la tradición anterior para utilizar esos cascotes en la reconstrucción de un nuevo modo de considerar la belleza y la creación. Cubismo, expresionismo, futurismo, creacionismo, dadaísmo y surrealismo surgieron en esos años. Mientras tanto, El art decó y la bauhaus alemana cambiaría la forma de considerar la arquitectura.

La Primera Guerra Mundial marcará profundamente a esta generación, pero sus estragos solo darán más fuerza al movimiento, siendo en los años veinte los momentos de máxima creatividad, ayudada en parte por el periodo de prosperidad que comenzó tras la guerra. Fueron tiempos breves e intensos. Terminaron con una crisis económica y el surgimiento de grupos totalitarios de todo signo que cambiaron de color al continente.

## AUTORES

### JAVIER SÁENZ GUERRA

Arquitectura, Europa, años veinte del pasado siglo: una fuente inagotable

### ANTONIO MARTÍN PUERTA

La década de los XX en los países derrotados

### JOSÉ MARÍA CARABANTE

Entre la ciencia del derecho y la búsqueda de la justicia. Pensamiento jurídico en la primera mitad del siglo XX

### JOSÉ LUIS MUÑOZ DE BAENA

El malestar en el cine. Sobre el expresionismo alemán de los años veinte

# AFORISMOS

REVISTA CIENTÍFICA EDITADA POR:  
LA ASOCIACIÓN HUMANISTA UNIVERSITARIA



PRESIDENTE

ANTONIO MARTÍN PUERTA

VICEPRESIDENTE

ALEJANDRO RODRÍGUEZ DE LA PEÑA

SECRETARIO GENERAL

JESÚS F. COGOLLOS GARCÍA



# AFORISMOS

Nº 3 - 2021

DIRECCIÓN

CONSUELO MARTÍNEZ-SICLUNA SEPÚLVEDA

SUBDIRECCIÓN

ANTONIO MARTÍN PUERTA

SECRETARIO

FERNANDO ARIZA GONZÁLEZ

MIEMBROS DEL CONSEJO DE REDACCIÓN

JOSÉ MARÍA CARABANTE MUNTADA

ALFONSO MARTÍNEZ-ECHEVARRÍA GARCÍA DE DUEÑAS

JORGE VILCHES GARCÍA

MIEMBROS DEL COMITÉ DE REDACCIÓN

ANTONIO GIMÉNEZ SÁEZ

MIGUEL MARÍA JIMÉNEZ DE CISNEROS

RAMÓN DE MEER CAÑÓN

JUAN ARTURO MORENO CABRERA

## COMITÉ CIENTÍFICO

JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO (Universidad de Córdoba)

LUIS ALBURQUERQUE (Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC)

CHANTAL DELSOL (Academia de Ciencias Morales y Políticas, Francia)

PIOTR JULIUSZ JAROSZYNSKI (Universidad Católica de Lublin, Polonia)

PAOLA B. HELZEL (Universidad de Calabria, Italia)

JULIO ALVEAR (Universidad del Desarrollo, Chile)

JOSÉ ANDRÉS GALLEGO (Universidad de Cádiz, CSIC)

COSTANTINO ESPOSITO (Universidad de Bari, Italia)

RAFAEL SÁNCHEZ SAUS (Universidad de Cádiz)

RAÚL CANOSA (UCM)

**Dykinson**

**ISSN: 2695-5253**

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

AFORISMOS

agradece las donaciones recibidas

y a la Dirección General de la Fundación Universitaria San Pablo CEU su colaboración.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

© Los autores  
Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid.  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 – (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>      <http://www.dykinson.com>

ISSN: 2695-5253

Depósito Legal: M-36543-2019

Maquetación: [german.balaguer@gmail.com](mailto:german.balaguer@gmail.com)

## AFORISMOS

REVISTA CIENTÍFICA EDITADA POR: LA ASOCIACIÓN HUMANISTA UNIVERSITARIA

ÍNDICE N.º 3 (2021)

### ARTÍCULOS

- ARQUITECTURA, EUROPA, AÑOS VEINTE DEL PASADO SIGLO: UNA FUENTE INAGOTABLE..... 9  
JAVIER SÁENZ GUERRA
- LA DÉCADA DE LOS XX EN LOS PAÍSES DERROTADOS..... 45  
ANTONIO MARTÍN PUERTA
- ENTRE LA CIENCIA DEL DERECHO Y LA BÚSQUEDA DE LA JUSTICIA. PENSAMIENTO JURÍDICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX ..... 61  
JOSÉ MARÍA CARABANTE
- EL MALESTAR EN EL CINE. SOBRE EL EXPRESIONISMO ALEMÁN DE LOS AÑOS VEINTE ..... 77  
JOSÉ LUIS MUÑOZ DE BAENA
- EL IMPACTO DE LA PUBLICACIÓN DE *SER Y TIEMPO* DE MARTIN HEIDEGGER EN LOS AÑOS VEINTE EUROPEOS ..... 93  
FRANCISCO JAVIER LÓPEZ DE GOICOECHEA
- LA NARRATIVA DE LOS AÑOS 20 DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL *STORYTELLING*..... 111  
FERNANDO ARIZA

**MISCELÁNEA**

DELENDÁ EST ESSENTIA. LA BATALLA DE LOS UNIVERSALES..... 123  
 JORGE M. ALMEIDA

LA REFORMA DEL SERVICIO DE INSPECCIÓN LABORAL DEL MINISTRO DE TRABAJO FEDERICO SALMÓN AMORÍN DURANTE EL AÑO 1935 EN ESPAÑA ..... 135  
 JESÚS F. COGOLLOS GARCÍA

CON GLI OCCHI DEI RIFORMATORI: L'IMPERO ISPANICO VISTO DA CLUNY E DAL PAPATO, SECOLI XI E XII ..... 151  
 GIOVANNI COLLAMATI

**RECENSIONES**

CHANTAL DELSOL, *LE CRÉPUSCULE DE L'UNIVERSEL*, PARIS, LE CERF, 2020. 377 PP. ISBN: 9782204135573..... 171  
 DOMINGO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

ENRIQUE MARTÍNEZ RUIZ, *FELIPE II. HOMBRE, REY, MITO*, MADRID, LA ESFERA DE LOS LIBROS, 2020. 838 PP. ISBN: 978-84-9164-829-1..... 177  
 RAMÓN SÁNCHEZ GONZÁLEZ

MARTÍNEZ MUÑOZ, JUAN ANTONIO: *EL DERECHO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA*, AMAZÓN, INDEPENDENTLY PUBLISHED, GREAT BRITAIN, 2020; 2ª ED., ITALY, 2021, 242 PÁGS. .... 181  
 JESÚS VÍCTOR CONTRERAS UGARTE

# EL MALESTAR EN EL CINE. SOBRE EL EXPRESIONISMO ALEMÁN DE LOS AÑOS VEINTE

JOSÉ LUIS MUÑOZ DE BAENA<sup>1</sup>

## RESUMEN

El texto, a partir de las películas más importantes del cine expresionista alemán de los años veinte, intenta profundizar en la crisis que muestran sus películas. El fraccionamiento de los discursos, característico de la crisis del humanismo, es muy perceptible en estos filmes. *Mabuse* y *Caligari* son, pues, síntomas, manifestaciones de que la verdad ha entrado en crisis, porque toda objetividad, toda realidad parecen disolverse en la multiplicidad de lenguajes con que son descritos, todos los cuales tienen como referente al poder. Por ello, el retorcimiento formal del cine expresionista anuncia la imposibilidad de un pensamiento estructurado en un mundo capitalista, generador de alienación, violencia institucional y opresión. Los años veinte anticipan, de modo particular en el ámbito cinematográfico, una época en que toda reflexión sobre el ser iba a desplazarse hacia el decir, hacia los múltiples decires que se disputan la exclusiva del sentido. Una situación que ha alcanzado su cénit en nuestros días, con el constructivismo postmoderno.

**PALABRAS CLAVE:** Cine alemán, Expresionismo, Crisis social.

## ABSTRACT

This article, based on the most important films of the German expressionist cinema of the 1920s, tries to deepen the crisis that their films show. The division of the discourses, characteristic of the crisis of humanism, is very perceptible in these films. *Mabuse* and *Caligari* are thus symptoms, manifestations that the truth has entered into crisis, because all objectivity, all reality seem to dissolve in the multiplicity of languages with which they are described, all of which have power as a reference. For this reason, the formal twisting of expressionist cinema announces the impossibility of a structured thought in a capitalist world, generator of alienation, institutional violence and oppression. The 1920s anticipate, particularly in the cinematographic field, a time when all reflection on being was going to move towards saying, towards the multiple sayings that dispute the exclusiveness of meaning. A situation that has reached its zenith in our days, with postmodern constructivism.

**KEYWORDS:** German films, Expressionism, Social Crisis.

---

<sup>1</sup> Fecha entrega: 9 febrero 2021. Fecha aceptación: 3 junio 2021.

## 1. LA REPRESENTACIÓN DEL CAOS

---

*El funeral de Oscar Panizza*, de George Grosz, es uno de los cuadros más sobrecogedores del expresionismo alemán. Por una calle de perspectiva imposible, rodeada de edificios dentro de los cuales parece arder el fuego del mismo infierno, circula una masa humana compuesta por seres sin relación entre sí, donde es posible distinguir a un burgués, un militar retirado, un cura y multitud de rostros deformados que recuerdan a las víctimas de la guerra mundial. Sobre todos ellos, un esqueleto que cabalga sobre el ataúd de Panizza empuja el codo.

Las imágenes de Grosz se presentan con una estructura geométrica marcada por los edificios y las calles, pero el caos intensamente rojo que bulle dentro de ese contorno rectilíneo llega a lo infernal, pues disuelve las mismas formas de lo humano: el hombre que abraza la botella en el extremo izquierdo de la imagen se asemeja a un carnero y el rostro que se halla junto a él parece en proceso de licuefacción. La multitud no está cruzada por elemento común alguno: es una mera yuxtaposición de individuos, pura y simple masa<sup>2</sup>. Como sabía Grosz, que combatió en la Gran Guerra, el horror y el caos acechan bajo el aparente orden de la civilización. Es esa certeza, tan propia del comienzo de siglo, la que une las imágenes geométricas de *Metrópolis* y las retorcidas de *Caligari*: el malestar en la cultura, por decirlo en términos freudianos; un choque irresuelto entre la búsqueda de la individualidad y la tendencia al orden uniformizador que constriñe cada vez más las vidas. La historia oficial hablaba del optimismo generado en la evolución del ser humano hacia una mayor libertad; en el ámbito intelectual alemán, ese discurso, difundido por el idealismo filosófico de Kant, Schelling y Hegel, coexistía con la expansión imparable del Estado burgués, con las guerras devastadoras por los mercados coloniales y la evidencia de que la clase obrera sobrevivía en condiciones miserables. En esos años de industrialismo alienante, la reflexión weberiana y la narrativa de Kafka daban carta de naturaleza a la imparable irrupción en la vida humana de una burocracia igualmente generadora de alienación, que parecía refutar la supuesta evolución de la especie humana hacia lo mejor. A comienzos de siglo, bajo el empuje de multitud de fenómenos dispares pero coincidentes, la vida humana pareció perder la mayor parte de su valor y, fundamentalmente, de su sentido, en favor de fuerzas superiores.

---

<sup>2</sup> Una interesante interpretación de la horrible distopía contenida en *Metrópolis* desde el concepto orteguiano de *hombre-masa*, en Juan Antonio GÓMEZ GARCÍA, *Poner el dedo en la llaga: moral, política y derecho en el cine de Fritz Lang*, Oporto, Sínderesis, 2019, pp. 62-63.

## 2. LA ESTÉTICA DE LO DEFORMADO

---

En el cine, estos fenómenos de tensión en la cultura se manifiestan con no menor intensidad. La continuidad del espacio filmico en muchos filmes de la época se fractura, se retuerce; el paisaje queda eliminado o se hace inidentificable con los criterios de una representación naturalista. Los escenarios asumen características orgánicas, caracterizadas por la irregularidad y la falta de simetría. En *El golem* (Boese y Wegener, 1920), la escalera de la casa del rabino Löw recuerda a una forma orgánica monstruosa, similar a un órgano femenino hipertrofiado, que parece deseoso de engullir a quien la utiliza; los tejados del gueto evocan gigantescos termiteros. Los paisajes urbanos de *Del alba a la medianoche* (Martin, 1920) son poco más que trazos torpes, torturados, imagen del desgarramiento vital y moral de los personajes. Todo aparece agitado por la desmesura: los funcionarios municipales de *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920) trabajan en altísimas sillas, incompatibles con cualquier tipo de funcionalidad<sup>3</sup>.

Puede verse aquí el resultado de la crisis del *homo mensura* que había caracterizado, al menos en apariencia, a la cultura occidental desde el Renacimiento. Esta es la época de las grandes refutaciones: la del humanismo, la de la naturaleza, la de la ética. Su vehículo es, en última instancia, la crisis de la representación misma, que, pese a sus modulaciones, había respetado siempre el formato realista<sup>4</sup>. Y, sin embargo, nada de esto había dejado de anticiparse. El humanismo resultaba ya insostenible en un mundo caracterizado por la alienación de la fabricación en masa; la naturaleza había pasado a ser un mero objeto de apropiación por la industria y el comercio; la ética se disolvía con rapidez en instancias prerracionales, bajo el embate de las filosofías de la sospecha; la propia representación había sido objeto de un cuestionamiento irónico desde el periodo barroco, que no hizo sino anticipar su fin como teleología del arte, definitivamente emancipada de la mimesis. Tras todas estas crisis, como veremos, está la del sentido mismo de todo arte, de toda cultura, al perderse la fe en un meta-

---

<sup>3</sup> “...las deformaciones de la conciencia hechas por el poder y su dominación social son, en último término, el origen y destino de la creación expresionista. En este sentido, el derrumbe de la racionalidad colectiva es la grieta que el poder económico esclavizador ha abierto en el siglo XX” (Blanca MUÑOZ, “Expresionismo y revolución. El abismo de la realidad”, *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, 2011, 1, pp. 197-224, p. 199).

<sup>4</sup> “By incorporating uniquely dark and complicated stories, fantastical settings and set designs, unnatural and metaphorical shadows, lighting and stylized acting, the Expressionists created a set of stylistic hallmarks that allowed them to advertise their films as unique, which proved to be an effective marketing strategy” (Gerald SAUL y Christene ELLS, “Shadows Illuminated. Understanding German Expressionist Cinema through the Lens of Contemporary Filmmaking Practices”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 16 (2019), pp. 103-126, p. 106).

lenguaje capaz de unir los múltiples discursos especializados que el avance científico y tecnológico iba prodigando<sup>5</sup>.

Una oleada de pesimismo invade el cine germano de entreguerras, trasunto de la guerra traumática, de la lucha entre espartaquistas y *Freikorps*, de la invasión francesa, de la hiperinflación<sup>6</sup>; probablemente nada describa de modo más inexacto la Alemania de los años veinte que el alegre tópico de la *belle époque*. En *Caligari*, nos dice Kracauer, la figura de Cesare sirve de vehículo a una denuncia del guionista Janowitz contra el ciego poder que hace de los seres humanos meras marionetas, enviándolos a morir en la guerra<sup>7</sup>. En *La calle sin alegría* (Pabst, 1925), pese a su adscripción al “nuevo realismo”, hay un violento claroscuro, tan real como metafórico: la luz del cabaret de madame Gill, la oscuridad del barrio donde la gente acabada hace cola para comprar alimentos. Mientras tanto, el especulador mueve sus piezas en ese mundo abstracto de la mera posibilidad, cuyos caprichosos bandazos llevan a la ruina a la familia de Greta. En estos filmes, se percibe la crisis de la identidad, y no solo de la germana: el ser humano, en su mostración fílmica, queda abocado a confrontarse con la inquietante presencia del otro, de lo otro. *El golem*, como Frankenstein, es prometeico, pero no redime a los seres humanos: pese a su apariencia humana, es una fuerza ciega que arremete contra todo. Es quizá el caso más evidente, pero las réplicas malvadas o destructivas de los seres humanos invaden el cine alemán de tendencia expresionista: el diablo es el auténtico protagonista de *El estudiante de Praga* (Rye y Wegener, 1913), la única anterior a la Gran Guerra, el vampiro lo es de *Nosferatu* (Murnau, 1922); Cesare se convierte en un muñeco manejado por un médico demente en *El gabinete del doctor Caligari*; las réplicas de seres malvados pueblan *El museo de las figuras de cera* (Woks, 1924), Mefistófeles envuelve a la ciudad de Fausto con su negra capa en *Fausto* (1926), el robot María sustituye a su original humana en *Metrópolis*, con el fin de engañar a los trabajadores que confían en ella (Lang, 1927).

<sup>5</sup> La modernidad en crisis y la postmodernidad comparten diagnóstico: Lyotard dio carta de naturaleza a este movimiento con su referencia a la inexistencia de un metadiscurso que cruce los discursos de especialistas.

<sup>6</sup> Un pesimismo que pronto sería aprovechado por el viejo reaccionarismo alemán –el mismo que había negado, con Gerber y Jellinek, la teoría liberal de la separación de poderes en favor de un solo poder estatal– en la nueva forma política del NSDAP. En su excelente texto *El modernismo reaccionario*, Herf pone el acento en la aparentemente paradójica reunión, en la ideología nazi, de elementos románticos y antimodernistas con la tecnología más moderna: “El modernismo reaccionario es una construcción ideal atípica” (Jeffrey HERF, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 1990, p. 18).

<sup>7</sup> Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (trad. Héctor Grossi), Barcelona, Paidós, 1985, p. 66.

De todos estos filmes, tan diferentes en su enfoque como en sus imágenes<sup>8</sup>, sacamos una común e inquietante sensación, la de que el libre albedrío no es sino una ilusión humanista. Incluso quienes se someten voluntariamente a un amo, como el Balduin de *El estudiante de Praga*, son incapaces de valorar las consecuencias de sus actos. Los seres humanos, separados unos de otros por el miedo, el egoísmo o la clase social<sup>9</sup>, son marionetas movidas por fuerzas superiores, instrumentos al servicio de una creencia, de un ser oscuro, de tendencias atávicas, de un sistema científico o ideológico. La prescindibilidad de los seres humanos que comporta llevar este esquema al límite es la angustia que subyace al expresionismo, la preocupación por el “trasfondo del yo”<sup>10</sup>.

“El cine expresionista de la Alemania de Weimar es una estética con una fuerte personalidad y ha proporcionado una herencia decisiva en la historia del cine, singularmente, en la configuración del género fantástico. Esa estética no se limita a innovaciones plásticas en fotografía o decorados, sino que abunda en la dialéctica realidad/ficción con relatos de doble nivel que exploran en la condición humana, sus miedos y sus fantasmas mediante figuras sobrehumanas de fuerte semántica mitológica”<sup>11</sup>.

### 3. LA CRISIS DEL HUMANISMO, SEA ESO LO QUE SEA

---

Más allá de las simples recurrencias visuales, la crisis es la misma: la de una época que asiste al hundimiento del humanismo, porque se le hace evidente que el sentido último de su modelo civilizatorio había entrado en la fase imperialista del capitalismo. Y este ha demostrado que la lógica del capital es la misma cuando rige

---

<sup>8</sup> “...algunos filmes –como *Der müde Tod*– se inclinan hacia cierto pictoricismo como forma de recobrar activamente un universo ya recreado en esa plástica desantropomorfizada que fue la romántica; otros, en cambio –como *Der Golem*–, apelan a la arquitectura gótica del ghetto judío de Praga para ver surgir desde esta petrificación del pasado la realización misteriosa de la leyenda; otros –como *Die Nibelungen*– buscan la realización del gesto puro y funcional, del sentimiento incontaminado del odio y del destino a través de formaciones arquitectónicas rotundas; los más sutiles logran –como es el caso de *Nosferatu*– desprenderse de leyendas concretas o utilizarlas para edificar un discurso regido por las más inquietantes constelaciones del universo metafórico; mientras otros, por fin, como *Faust*, desarrollan un apoteósico frente intertextual pictórico para inmortalizar la leyenda” (Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, pp. 291-292).

<sup>9</sup> A veces la separación es física, como en los altísimos y ominosos muros que separan a las culturas en *El Golem* y a los humanos de la Parca en *La muerte cansada*.

<sup>10</sup> Siegfried KRACAUER, *De Caligari...*, p. 36.

<sup>11</sup> José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, “Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán”, *Estudios de arte y cultura visual*, Icono 14 (2016), Madrid, pp. 401-429, p. 1.

la entrada de ganga en un alto horno y la de carne humana en el frente. Las imágenes de *Metrópolis* lo muestran como nunca se había hecho, pues los obreros industriales que desfilan, con la cabeza gacha y el paso acompasado como soldados de la producción, son meras piezas de una maquinaria, tan fungibles como las metálicas<sup>12</sup>. He ahí la auténtica abstracción de lo real, generada y desarrollada mucho antes de que la reflejasen las vanguardias artísticas: en el capitalismo, todo es abstracto y fungible, pues nada es determinable por sus cualidades... salvo que estas mismas sean cuantificables. En última instancia, la Gran Guerra no es sino una mostración brutal de que lo humano puede reducirse a mera materia. Acaso por eso es esta la época dorada del formalismo: se busca una forma para lo que ha dejado de tenerla. Se intenta huir de la evidencia de que, para el capitalismo, en la paz como en la guerra, lo realmente importante es la masa *informe*, que necesita ser modelada por el sistema productivo. Una lógica que se repitió en el experimento socialista, cuya antropología del hombre nuevo estaba mediada por la misma lógica de capitalismo... de Estado (el hombre nuevo de Stalin está materializado en Stajanov, el gran picador de carbón). Hay aquí una gran paradoja, porque el despliegue del humanismo renacentista aconteció en ciudades italianas, en las que un capitalismo incipiente permitía tanto el surgimiento de los genios como su financiación de su trabajo.

Cabría preguntarse, pues, qué tiene en común el comienzo del humanismo con su convulso final, que el expresionismo fílmico retrata eficazmente. La respuesta filosófica es obvia: la voluntad. La modernidad comienza, filosóficamente, en el siglo XIV, con la irrupción de una filosofía fideísta que, al entender la voluntad divina bajo el prisma de la omnipotencia radical, impedía confiar en un orden inmanente del mundo, puesto que aquella impedía dotar a los conceptos universales de un significado estable. El siglo XX había sustituido esa voluntad por la del Estado; nunca como entonces se vio hasta qué punto era autorreferente, ajena a toda esencia o naturaleza. Pero los dos siglos precedentes habían aportado indicios de la cercanía de la tragedia en la cultura política occidental: la *volonté générale* roussoniana, el romanticismo y su desconfianza hacia lo racional, el mito nietzscheano de la voluntad de poder. En el ámbito que nos atañe como juristas, la polémica Kelsen-Schmitt, sobre la ciencia jurídica y el estado de excepción, manifiesta la misma tensión entre la primacía del sistema y la de la voluntad decisiva que alienta en estas películas; pero, lejos de ser una discusión entre racionalismo y voluntarismo, es realmente una polémica entre

---

<sup>12</sup> “Lang precursoramente nos muestra la ciudad de la vigilancia (...) La maquinaria, de este modo, espía todos sus movimientos, pero esencialmente los pensamientos y sentimientos de sus dominados (...) Y en su objetividad, la explotación colectiva de principios de siglo XX se ha unificado con la alienación general, también colectiva, del siglo XXI. Será por ello por lo que el Expresionismo sigue tan vivo y presente...”, Blanca MUÑOZ, “Expresionismo...”, p. 214.

dos modos del voluntarismo: el del orden y el de la excepción. A Kelsen no le cabe en la cabeza que pueda asentarse el sentido último del sistema en la excepción (algo que acabaría presentando a los nazis como continuadores de la obra constitucional alemana), pero ello solo fue posible por la negativa de autores positivistas como él a aceptar la existencia de una instancia material legitimadora de lo jurídico más allá de la forma estatal<sup>13</sup>. La crisis de esa forma en la época weimariana acabaría con todo fundamento que no fuese la voluntad: no cabe imaginar mejor ejemplo que el de la Ley para el remedio de las necesidades del pueblo y del Reich, de 24 de marzo de 1933. Este instrumento normativo, claramente excepcional, cedió el poder legislativo al canciller Hitler, acabando con la República de Weimar sin modificar la constitución, por la vía de una excepción que, amparada por el sistema y pensada para defenderlo, lo disolvía *de facto*. El totalitarismo sostiene una lógica unívoca, pero solo la absoluta equívocidad, con la quiebra valorativa que comporta, lo hace posible<sup>14</sup>. La imposibilidad de garantizar un orden, trascendente o inmanente, de las cosas mina la fe en una percepción estética (y ética) objetiva y, en el campo jurídico, en la postulación de un contenido mínimo necesario para el concepto de derecho. El austriaco Kelsen, en su pretensión de encontrar una teoría del derecho que eludiese todas esas crisis de sentido que acompañaban a la destrucción del imperio habsburgués y del alemán, no hacía sino huir hacia adelante, en nombre de una imposible pretensión de neutralidad que pretendía dejar a un lado lo realmente importante. Su relación con la decadencia del humanismo jurídico, del humanismo en general, ha sido puesta de relieve, con su habitual finura, por F. Serra, que vincula la atmósfera jurídica vienesa de fin de época vivida tras la posguerra mundial, la irrupción de una intelectualidad como pocas veces se ha visto en la historia (Freud, Mach, Strauss, Wittgenstein, Schönberg, Mahler, Rilke, Renner, Schumpeter, von Mises, el propio Kelsen...), con un referente literario: el mundo de Kakania novelado por Musil<sup>15</sup>.

Al final de la modernidad, ya no es el Dios medieval quien impone, mediante su voluntad omnipotente, el significado de las palabras; en una cultura secularizada, ese papel puede corresponder al poder burgués, al revolucionario, a la ciencia, al inconsciente... Una sociedad en crisis se vuelve incapaz de distinguir la autoridad del poder.

---

<sup>13</sup> Los nazis no creían en la existencia de un contenido mínimo del derecho situado más allá de la voluntad, como afirmó el comisario de Justicia Franck: “Nada hay por naturaleza justo e injusto” (Benjamín RIVAYA, “La revolución jurídica del fascismo alemán”, *Boletín de la Facultad de Derecho de la UNED*, 19 (2002), pp. 409-426, p. 419).

<sup>14</sup> José Luis MUÑOZ DE BAENA SIMÓN, “Sobre la lógica equívoca del totalitarismo”, *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 249 (2017), pp. 85-103.

<sup>15</sup> Francisco SERRA DÍAZ, “Kelsen en Kakania (cultura y política en el joven Kelsen)”, *Boletín de la Facultad de Derecho de la UNED*, 1 (1992), pp. 211-228.

La referencia a Iván el Terrible en *El museo de las figuras de cera* permite mostrar un tirano cuyo solo objetivo es imponer su voluntad; Kracauer escribe certeramente sobre este filme que en la Alemania weimariana "...el problema de la autoridad absoluta era una preocupación intrínseca del alma colectiva"<sup>16</sup>. El doctor Mabuse provoca una crisis bursátil al robar un tratado comercial entre Holanda y Suiza, solo por el placer que le produce generar sufrimiento e inquietud por doquier. Cuando la condesa Told le confiesa su aristocrático hastío, afirma que solo hay algo siempre interesante: jugar con las personas y sus destinos. Sin duda, lo mismo pensaban Guillermo II y Francisco José I en 1914.

Doctor como Caligari, manipulador como él, Mabuse es un ejemplo de la pura voluntad de poder<sup>17</sup>. Su mundo es el de la Alemania weimariana, donde la calle arde con frecuencia y la célebre distinción agustiniana entre el poder digno de ser obedecido y el de una banda de ladrones resulta problemática<sup>18</sup>: no debemos olvidar que la revolución espartaquista fue aplastada por el gobierno socialdemócrata de Ebert con la ayuda de las milicias paramilitares del *Freikorps*, un grupo de extrema derecha. Las calles de la Alemania weimariana, sí, se parecen a un cuadro de Grosz, pero también al revés. Quizá por eso, cuando le preguntan a Mabuse, en un acto social, qué piensa del expresionismo, contesta que es un divertimento, pero que *hoy todo es divertimento*. Como los antiguos dioses, Mabuse reclama sacrificios humanos para entretenerse. No es el único en la Alemania de su tiempo.

"...Comentando la película, Lang dijo haberse inspirado en la idea de traducir toda la sociedad, con Mabuse presente en todas partes, pero en ninguna reconocible. La película logra hacer de Mabuse una amenaza omnipotente que no puede localizarse y, de tal forma, refleja el terror en la sociedad bajo un régimen tiránico; esa clase de sociedad en la que se teme a todos porque cualquier puede ser el brazo o el oído del tirano (...) Dr. Mabuse supera a Caligari sólo en un sentido: intenta mostrar cuán íntimamente están interrelacionados la tiranía y el caos"<sup>19</sup>.

Mabuse y Caligari son, pues, síntomas, manifestaciones de que la verdad ha entrado en crisis, porque todo se subsume en el lenguaje, en los lenguajes (una situación

<sup>16</sup> Siegfried KRACAUER, *De Caligari...*, p. 86.

<sup>17</sup> V. sobre este punto y sobre el tema, igualmente nietzscheano, del *Übermensch*, Juan Antonio GÓMEZ, *Poner el dedo en la llaga...*, p. 43 a 45. El autor pone de manifiesto, con todo, la gran diferencia entre la voluntad de poder de Nietzsche y la que nos muestra Mabuse: la segunda no pretende romper la dialéctica entre bien y mal, sino optar por este último (p. 44).

<sup>18</sup> Juan Antonio GÓMEZ, o. c., p. 49.

<sup>19</sup> Siegfried KRACAUER, *De Caligari...*, p. 83.

que ha alcanzado su cénit en nuestros días, con el constructivismo postmoderno)<sup>20</sup>. Los comienzos del XX fueron a la vez la época del auge del positivismo, bajo la forma del empirismo lógico, y el anticipo de su crisis: el último intento de encontrar una teoría empirista de verificación del significado. El expresionismo anunciaba ya la inminencia del heideggeriano *linguistic turn*, la crisis de la ontología, el abismo entre esencia y existencia: una época en que toda reflexión sobre el ser iba a desplazarse hacia el decir, hacia los múltiples decires que se disputan la exclusiva del sentido. Y esto sucede también en el cine, pues el expresionismo es, al fin y a la postre, un *lenguaje* cinematográfico. Sánchez Noriega lo explica a propósito de *Caligari*:

El relato de doble nivel permite una doble interpretación: Francis es un paciente del psiquiátrico que narra una historia fruto exclusivo de su locura y ve en el director médico al demoníaco Caligari o, por el contrario, Francis ha terminado como víctima del criminal doctor Caligari, a quien quiso denunciar. En el primer caso, el grueso del relato obedece al punto de vista subjetivo de Francis y, tratándose de un demente que fabula o verbaliza una pesadilla, queda justificada la ‘realidad deformada’, como plasma el decorado, la iluminación, el vestuario, los rótulos diegéticos o la interpretación de los actores, todo ello alejado de cualquier representación realista<sup>21</sup>.

No puede extrañar esta desaparición del punto de vista único, que había sido seriamente cuestionado por las filosofías de la sospecha y, esencialmente, por el psicoanálisis. Aquí, en el papel cuestionador de las vanguardias (suprematismo, dadá, surrealismo, expresionismo, cubismo), está la clave de la crisis de la modernidad en su relación entre las imágenes y las cosas. Pero, como he anticipado, ello no hace sino

---

<sup>20</sup> Según se exagera el componente gótico-romántico o el vanguardista (recordemos la tesis de Herf), resulta de extraordinario interés la diferencia que establece Sánchez-Biosca: “Como *Das Cabinet des Doktor Caligari*, por ejemplo, *Doktor Mabuse* pone en escena un demiurgo que regula los designios del film. No obstante, media entre ambos films una sustancial diferencia: frente al de Wiene, el film de Lang no postula estructura delirante alguna ni por su desorden de lenguaje, propio de la paranoia, ni por la torturada figuración de sus imágenes (...) Caligari expresa en su exhibición hipnótica del sonámbulo Cesare una de sus facetas –la demoníaca–, contrapartida de su aspecto burgués de psiquiatra; Mabuse ejerce una de las dos formas de poder sobre la mente: aquella que, como Caligari, excede a la ciencia, mientras la otra –su práctica del psicoanálisis– parece depender de criterios científicos, muy a pesar del uso particular que le imprime. En otras palabras, tanto Caligari como Mabuse mantienen una contradictoria relación con la ciencia y el uso que de ella hacen los implica como sujetos” (Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Sombras...* pp. 279-280).

<sup>21</sup> José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, “Sobre el caligarismo...”, pp. 11-12.

remitir a otra escisión más profunda, la que se abre entre las palabras y las cosas. Y ello se debe, precisamente, a que este siglo es el del lenguaje.

En su monumental obra *Las palabras y las cosas*, Foucault mostró la crisis de la representación: desde la autonomía barroca del acto de representar, que se hace irónicamente explícito, hasta la constatación de que hay objetos situados más allá de la posibilidad de representar, entre los cuales señala la vida y el trabajo<sup>22</sup>. *Rota la creencia en la representación, los lenguajes se dispersan: todos imprimen formas a lo que de por sí carece de ella*. El resultado es la multiplicación de los discursos, centrados en objetos formales que pretenden la reducción de todo a una perspectiva. *Cuando el discurso sobre el ser se hace imposible, proliferan los discursos sobre discursos: la ontología desaparece en favor de la epistemología*. El despliegue de objetos formales durante el XX es impresionante. Freud introduce el concepto de inconsciente, Saussure el de estructura, Lacan combina ambos para referirse al inconsciente como un lenguaje. Lévi-Strauss utiliza asimismo la herencia saussuriana para explicar la antropología<sup>23</sup>. La abstracción se acumula, la artificiosidad crece: Compagnon se ha referido, recientemente, al *demonio de la teoría*<sup>24</sup>. Este paroxismo de las formas es consustancial a la modernidad misma: al fin y al cabo, la modernidad política comienza imaginando una comunidad política sin forma, que es informada por una voluntad. Algo a lo que los contractualistas reconocieron, en su mayoría, como una abstracción, pura ficción ahistórica.

El auténtico problema, como anticipé, es que todos esos discursos carecen de un metadiscurso (la religión, la nación, la comunidad, la Estado de derecho) que los enlace y les dé sentido; algo que no había ocurrido durante la modernidad. Y la alienación del sujeto, perdido entre lenguajes autorreferentes, pasa a primer plano. Poco importa que la voluntad que le impone un discurso u otro provenga del poder, de una cultura opresiva o de su propio inconsciente; W. Reich nos recordó que las tres son parte de lo mismo.

---

<sup>22</sup> Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.

<sup>23</sup> José Luis MUÑOZ DE BAENA SIMÓN, *La abstracción del mundo. Sobre el mal autoinmune de la juridicidad moderna*, Madrid, CEPC, 2018.

<sup>24</sup> Antoine COMPAGNON, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015.

#### 4. LA VIDA Y EL TRABAJO

---

El cine expresionista es uno de los lenguajes fílmicos que intentan mostrar esa crisis de la representación objetiva: he aludido ya a su confusión de lo orgánico y lo inorgánico. En este punto, procede ya referirse al auténtico motivo que hay tras ella: el primado de ese objeto inasible que se resiste a la representación porque lo atraviesa todo, *la vida*:

“...lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico, sino lo vital, como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia. Lo animal ha perdido lo orgánico tanto como la materia ha ganado la vida. El expresionismo puede proclamarse cinética pura, es un movimiento violento que no respeta ni el contorno orgánico ni las determinaciones mecánicas de la horizontal y de la vertical; su trayectoria es la de una línea perpetuamente quebrada, donde cada cambio de dirección señala, a la vez, la fuerza de un obstáculo y el poder de una nueva impulsión; en síntesis, la subordinación de lo extensivo a la intensidad”<sup>25</sup>.

Es fácil confundir esto con una suerte de nuevo barroco, un estilo que el propio Deleuze había caracterizado a partir de “...el pliegue que va hasta el infinito”; pero nada hay de barroco en este proceder. El expresionismo es un pliegue constante, perpetuo, imposible de entender salvo desde sí mismo<sup>26</sup>. No alude irónicamente, como el barroco, a los pliegues anteriores, los clásicos, sino que se remite continuamente a sí mismo, desde una mezcla que es anterior a todo género. No hay en él ironía ni metalenguaje, sino autorreferencia. En *El museo de las figuras de cera*, cuyos escenarios son tan irreales y deformes como en *Caligari*, Assad, la figura soñada por el escritor, se agacha sobre la figura de cera que representa al califa, corta el falso brazo y huye a través de arquitecturas delirantes, de formas orgánicas. Esa confusión entre la materia viva que resulta no serlo y la materia inerte que evoca a la animada es recurrente en el expresionismo. Hay una atroz simetría en el hecho de que María, el robot de *Metrópolis*, sustituya a una mujer de carne y hueso, mientras que los trabajadores que entran diariamente en el inframundo industrial acaban por no distinguirse de los autómatas que manipulan.

---

<sup>25</sup> Gilles DELEUZE, *El pliegue*, trad. de José Vazquez y Umbetina Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1998, p. 80.

<sup>26</sup> Debo esta observación a mi amigo y compañero el profesor Gómez García.

Recordemos a Foucault: la vida y el trabajo son los dos objetos de discurso que la transformación de los saberes sitúa más allá de lo representable. En la sociedad capitalista, es el trabajo y no la riqueza la medida del valor de las cosas. Esta omnipresencia del trabajo es el correlato de la lógica capitalista de lo fungible, del trabajador doblemente alienado por lo repetitivo de su trabajo (que es, como nos recuerda Arendt, *work* y no *labour*) y por su conversión virtual en cosa, por su cosificación, lo que facilita la posibilidad de cambiarlo por otro. El protagonista de *El último* (Murnau, 1924) descubre asimismo que el trabajo es una magnitud intercambiable cuando pierde el suyo. Greta, en el taller de *La calle sin alegría*, comprende que, si su trabajo vale ante el patrón más que el de sus compañeras, es solo porque ella es más hermosa y que esa diferencia es la única auténtica mercancía que le resta.

## 5. LO QUE NO SE VE, PERO SE HACE PRESENTE

---

Tras esta breve incursión filosófica, quizá estemos en condiciones de entender algo mejor el malestar que alienta tras el cine expresionista, el de los seres humanos alienados, sometidos a instancias poderosas más allá de su control. Eso permite concebirlo como un arte revolucionario, no solo desde el punto de vista estético, e incluso a pesar de sus mensajes más o menos moralistas (el vagamente religioso de *Del alba a la noche*, el cristiano de *La muerte cansada*, el hebreo de *El golem*, el antimarxista de *Metrópolis*<sup>27</sup>). Con frecuencia se ha insistido en las tramas convencionales de estas películas, como si el expresionismo fílmico consistiese únicamente en contar historias con moraleja a través de una estética revolucionaria. Es preciso ver lo que esa ruptura estética encierra de dedo en la llaga, y entonces percibiremos el mensaje crítico de ese cine, que señala a lo oculto:

Toda la obra [*Metrópolis*] está construida como un inmenso tratado sobre la explotación económica, social y humana. Pero, a la par, en la obra hay una contraposición entre rebelión o revolución. La rebelión destruirá máquinas y fábricas. La revolución busca cambiar *lo que está oculto*: la explotación<sup>28</sup>.

Puede que encontremos este mensaje oculto más eficaz que el de los amantes de lo explícito: al fin y al cabo, Grosz era marxista, pero en la denuncia que encierra su cuadro sobre Panizza hay un horror que el sistema defendido por él no contribuyó a paliar. Hoy ese sistema ha desaparecido y el capitalismo no es ya industrial, pero se-

<sup>27</sup> J. A. Gómez ha visto en la fraternidad final de este filme "...una suerte de agustinismo político *soft*", Juan Antonio GÓMEZ GARCÍA, *Poner el dedo en la llaga...*, pp. 62-63.

<sup>28</sup> Blanca MUÑOZ, "Expresionismo...", p. 214.

guimos habitando en un mundo más lejano que nunca de toda idea estable de verdad, donde el lenguaje ha sustituido plenamente a las cosas y la explotación aumenta sin parar. Permítanme un juego de palabras, ahora que ya no nos queda otra cosa que ellas: solo un ingenuo vería *Metrópolis* como una película ingenua.

## FILMOGRAFÍA

---

- El estudiante de Praga (Der Student von Prag)*. Stellan Rye y Paul Wegener, 1913. Alemania. 85 min.
- El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Doktor Caligari)*. Robert Wiene, 1920. Alemania. 71 min.
- El golem (Der Golem, wie er in die Welt kam)*. Carl Boese y Paul Wegener, 1920. 85 min.
- Del alba a la medianoche (Von morgens bis Mitternacht)*. Karl-Heinz Martin, 1920. 65 min.
- La muerte cansada (Der müde Tod)*. Fritz Lang, 1921. Alemania. 99 min.
- Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922. Alemania. 91 min.
- El doctor Mabuse (Mabuse, der Spieler)*. Fritz Lang, 1922. Alemania. 268 min.
- El último (Der letzte Mann)*. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924. Alemania. 90 min.
- El museo de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett)*. Paul Leni, 1924. Alemania. 83 min.
- La calle sin alegría (Die freudlose Gasse)*. Georg Wilhelm Pabst, 1925. Alemania. 109 min.
- Fausto (Faust, eine deutsche Volkssage)*. Friedrich Wilhelm Murnau, 1926. Alemania. 106 min.
- Metrópolis (Metropolis)*. Fritz Lang, 1927. Alemania. 153 min.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antoine COMPAGNON, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Gilles DELEUZE, *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1998.
- La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, 1, trad. de Irene Agoff, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1984.
- Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- Juan Antonio GÓMEZ GARCÍA, *Poner el dedo en la llaga: moral, política y derecho en el cine de Fritz Lang*, Oporto, Síndesis, 2019.
- Ana GORRÍA FERRÍN, “Escepticismo y lógicas de la representación: el temblor expresionista y el fraude de Welles”, *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, 1, (2011), pp. 61-75.
- Jeffrey HERF, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 1990.
- Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, trad. de Héctor Grossi, Barcelona, Paidós, 1985.
- Blanca MUÑOZ, “Expresionismo y revolución. El abismo de la realidad”, *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, 2011, 1, 197-224.
- José Luis MUÑOZ DE BAENA SIMÓN, “Sobre la lógica equívoca del totalitarismo”, *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 249 (2017), pp. 85-103.
- La abstracción del mundo. Sobre el mal autoinmune de la juridicidad moderna*, Madrid, CEPC, 2018.
- Simón PUERTA DOMÍNGUEZ, “Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad” *Revista Colombiana de Sociología*, 40 (2017), pp. 257- 273.
- Benjamín RIVAYA, “La revolución jurídica del fascismo alemán”, *Boletín de la Facultad de Derecho de la UNED*, 19 (2002), pp. 409-426.

Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, “Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán”, *Estudios de arte y cultura visual*. Icono 14 (2016), Madrid, pp. 401-429.

Gerald SAUL y Christene ELLS, “Shadows Illuminated. Understanding German Expressionist Cinema through the Lens of Contemporary Filmmaking Practices”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 16 (2019), pp. 103-126.

Francisco SERRA DÍAZ, “Kelsen en Kakania (cultura y política en el joven Kelsen)”, *Boletín de la Facultad de Derecho de la UNED*, 1 (1992), pp. 211-228.