

Legado del expresionismo alemán en la película de Mizoguchi Kenji *Ugetsu-monogatari*

Satoru Yamada | reportero_de_arte_y_cine@live.jp

Cómo citar este artículo: Satoru Yamada (2025). Legado del expresionismo alemán en la película de Mizoguchi Kenji *Ugetsu-monogatari*, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 343 a 366. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/ndaa5w92

Sumario

Sumario

1. Introducción
2. Marco teórico
3. Metodología
4. Resolución
 - 4.1. Ugetsu-monogatari
 - 4.1.1. Concepto de Ugestu-Monogatari
 - 4.1.2. Tratamiento de luz y Sombra
 - 4.1.3. Empleo de niebla y otros paisajes naturales
 - 4.1.4. Forma de crear espacio
 - 4.1.5. Movimiento mágico de los vehículos
 - 4.1.6. Humanidad de los monstruos
5. Discusión
6. Bibliografía

Resumen

En Japón, el cine expresionista alemán llegó alrededor de 1920, destacando *El gabinete del doctor Caligari* (estrenada en Japón en 1921), que causó un gran impacto en los cineastas japoneses de la época. Sin embargo, esta influencia no logró dejar una huella profunda en la historia del cine japonés. No se debió a la falta de calidad de las obras que llegaron a Japón, sino a que el país todavía no estaba preparado para aceptar un estilo tan vanguardista, alejado del realismo. Por ejemplo, el célebre cineasta Mizoguchi Kenji intentó crear una obra al estilo de *Caligari* titulada *Chi to rei* (1923: *La sangre y el alma*), pero esta resultó ser un fracaso total. Tras esta mala experiencia, Mizoguchi no volvió a realizar películas expresionistas. Sin embargo, es posible encontrar rastros de esta influencia en algunas de sus obras posteriores, como en el uso del contraste entre luz y sombra, el simbolismo de la niebla o los gestos humanos grotescos. En esta investigación, analizaremos cómo el expresionismo alemán influyó en la película de Mizoguchi, *Ugetsu-monogatari* (1953: *Cuentos de la luna pálida*), comparándola con otras obras expresionistas alemanas como *Nosferatu* (1922).

Palabras clave

Cuentos de la luna pálida, Expresionismo; Friedrich Wilhelm Murnau; Mizoguchi Kenji; *Nosferatu*; *Ugetsu-monogatari*

Echoes of German Expressionism in Mizoguchi Kenji's *Ugetsu-monogatari*

Satoru Yamada | reportero_de_arte_y_cine@live.jp

How to cite this text: Satoru Yamada (2025). Legado del expresionismo alemán en la película de Mizoguchi Kenji *Ugetsu-monogatari*, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 343 a 366. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/ndaa5w92

Sumario

1. Introduction
2. theoretical framework
3. Methodology
4. Resolution
 - 4.1. *Ugetsu-monogatari*
 - 4.1.1. Concept of the *Ugetsu-monogatari* project
 - 4.1.2. Treatment of light and shadow
 - 4.1.3. Use of fog and other natural scenery
 - 4.1.4. *Way of creating spaces*
 - 4.1.5. *Magical movements of Vehicles*
 - 4.1.6. *Humanity of monsters*
5. Conclusion
6. Bibliography

Resumen

German Expressionist cinema arrived in Japan around 1920, with *The Cabinet of Dr. Caligari* (released in Japan in 1921) leaving a notable impression on contemporary Japanese filmmakers. Despite this initial impact, German Expressionism ultimately failed to establish a lasting influence on the trajectory of Japanese cinema. This was not due to any deficiency in the imported films themselves, but rather to Japan's limited receptiveness at the time to such avant-garde, non-realist aesthetics. For instance, the renowned director Mizoguchi Kenji attempted to produce a film in the Expressionist vein—*Chi to rei* (1923, *Blood and Soul*)—which was met with critical and commercial failure. Disillusioned by the experience, Mizoguchi abandoned the style in its overt form. Nonetheless, subtle traces of Expressionist influence can be identified in his later works, particularly in his nuanced use of chiaroscuro, symbolic motifs such as fog, and stylized human gestures that verge on the grotesque. This study will examine the enduring yet understated presence of German Expressionism in Mizoguchi's *Ugetsu monogatari* (*Ugetsu*, 1953), drawing comparisons with key Expressionist works such as *Nosferatu* (1922) to explore how aesthetic and thematic elements were selectively assimilated into his mature cinematic language.

Palabras clave

Ugetsu; Expressionism; Friedrich Wilhelm Murnau; Mizoguchi Kenji; *Nosferatu*.

1. Introducción

El expresionismo alemán fue un fenómeno artístico surgido hacia 1910 y extinguido en los primeros años del siglo XX. Sus directores buscaron plasmar el mundo interior de los personajes, para lo cual abandonaron el realismo y recurrieron a escenografías estilizadas diseñadas en plató.

Este estilo cinematográfico llegó a Japón alrededor de 1920. Aunque *El gabinete del doctor Caligari*, estrenada en Japón en 1921, y algunas otras obras fueron bien recibidas por la crítica, el expresionismo no logró arraigarse firmemente en el país. Como veremos más adelante, Japón aún no había desarrollado el cine como una forma de cultura consolidada, y el expresionismo resultaba demasiado innovador para el público de la época.

Sin embargo, su influencia no fue desdeñable. La manera expresionista de representar el mundo interior de los personajes dejó huella en algunos cineastas japoneses, como Mizoguchi Kenji (溝口健二, 1898-1956). Aunque con el tiempo se le atribuyó un estilo marcado por el realismo, su obra presenta una complejidad estilística que desborda esa etiqueta. A lo largo de su carrera, Mizoguchi mantuvo elementos fundamentales del expresionismo.

El propio director afirmó que crear una obra consistía en fundir dos corrientes contradictorias en una sola entidad.¹ En *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu-monogatari*, 雨月物語), su objetivo fue precisamente integrar "la realidad" y "lo misterioso" en una unidad estética. En este artículo, partimos de la hipótesis de que el medio elegido para dicha síntesis fue el expresionismo, y analizamos la expresión visual de Mizoguchi desde esta perspectiva.

Nos proponemos explorar las huellas del expresionismo que Mizoguchi, uno de los cineastas más reputados de Japón, supo recoger y transformar creativamente en *Ugetsu-monogatari*.

¹ En *Omoukoto nado*, publicado en *Nikkatsu* (n.º 6, 1926), extraído de Sasō (ed., 2013, p. 354), Mizoguchi también expresó su preocupación por el cine japonés, señalando que este insistía demasiado en el realismo y que el cine debía contener un elemento abstracto (Koga, 2010, pp. 165-166).

2. Marco teórico

El cine expresionista se caracteriza por su forma singular de representar el mundo interior de los personajes mediante escenografías estilizadas y rodajes en plató, donde predominan perspectivas distorsionadas, líneas oblicuas y figuras geométricas como rombos o trapecios.² También son distintivos el vestuario extravagante, el mobiliario entre lo exótico y lo vanguardista, los espacios simbólicos y teatrales, los fuertes contrastes de luz y sombra, así como personajes maquillados de forma exagerada y con movimientos coreografiados o espasmódicos. En este estilo, los personajes no se limitan a ocupar un decorado: se integran con él, convirtiéndose en una prolongación visual de su estado anímico.

Técnicamente, el cine expresionista reduce al mínimo los movimientos de cámara y privilegia los rodajes en estudio, con predominio de espacios interiores. Más que una simple innovación formal, este estilo respondió a una profunda crisis espiritual y social. No constituye una escuela en sentido estricto, sino una manifestación colectiva de malestar psicológico.³ Los decorados deformes, los encuadres angulados y los contrastes extremos de luces y sombras reflejan el clima de tensión propio de la Alemania de entreguerras.

Tras la Primera Guerra Mundial, Alemania vivía el colapso de su autoridad tradicional. El país estaba dividido por el conflicto entre la derecha y la izquierda tras el Tratado de Versalles (1919), y la población se encontraba sumida en el miedo y la incertidumbre. En este contexto surgió el expresionismo como un intento radical de romper con la tradición y generar un nuevo lenguaje visual.

La obra paradigmática del movimiento fue *El gabinete del doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene (1873-1938) en 1919, durante los primeros años de la República de Weimar. La película plantea una alegoría política: Caligari encarna al líder autoritario y despiadado, mientras que Cesare, el sonámbulo, representa al ciudadano sometido, obligado a actuar bajo una voluntad ajena. Así, el filme aludiría tanto al sistema de reclutamiento y la entrada en guerra promovidos por el

² Jean Mitry dice: “Aquí los decorados no embellecen. Crean un universo incoherente que subraya el desequilibrio mental del héroe: las calles deformadas, las casas oblicuas, las luces y sombras oponiéndose en violentas manchas blancas y negras participan de la línea quebrada. Se ve cuáles son los objetos del expresionismo: traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas o el volumen, la mentalidad de los personajes, su estado anímico, también su intencionalidad, de tal forma que el decorado aparezca como la traducción plástica de su drama” (Sánchez Noriega, 2022, p. 267).

³ Detalladamente, véase Einster (1988, pp. 15-20).

Gobierno alemán como a los mecanismos de control totalitario que emergerían en las décadas siguientes.⁴

Aunque el expresionismo llegó a Japón alrededor de 1920 y dejó una impronta duradera, no consiguió establecerse como estilo dominante. *El gabinete del doctor Caligari* se estrenó en 1921 y su estilo altamente original fascinó a los interesados en el cine. El escritor Tanizaki Junichirō (谷崎潤一郎, 1886- 1965), autor del célebre ensayo *El elogio de la sombra* 陰影礼賛, 1933), escribió una crítica muy favorable de la obra.⁵

Sin embargo, en ese momento el cine aún no era reconocido como arte en Japón. Faltaban las condiciones necesarias para que se produjera una verdadera transculturación cinematográfica. Por ejemplo, ante el desconocimiento generalizado de las costumbres occidentales, surgió la figura del *benshi* (弁士): un narrador que explicaba verbalmente los elementos de las películas extranjeras al público japonés, buscando preservar la magia del visionado sin dejar de orientar al espectador.⁶

El cine japonés de la época cumplía principalmente una función de entretenimiento popular, emparentado con espectáculos como el *kabuki* (歌舞伎) o el *shinpa* (新派), con acompañamiento musical en directo al estilo del teatro tradicional japonés (Tanaka, 1975, p. 147; Nishikawa, 2016, pp. 29–30).⁷ En este contexto, el expresionismo alemán resultaba demasiado vanguardista para ser asimilado plenamente.

No obstante, Mizoguchi Kenji asumió el reto. En 1923 dirigió *Chi to rei* (La sangre y el alma, 血と霊), una obra con claras referencias a *El gabinete del doctor Caligari*. El resultado, sin embargo, fue un rotundo fracaso, considerado una mera imitación del expresionismo alemán. Tanto Mizoguchi como el autor de la obra original, Ōizumi Kokuseki (大泉黒石, 1893 o 1894-1957), reconocieron las limitaciones

⁴ Si desea observar el análisis de Kracauer, véase Kracauer (1995, pp. 63-77)., Siegbert Salomon Praver replica a Kracauer que, aunque reconoce que la película nos transmite la crítica social, considerar a Caligari como mero tirano es un error. Aunque Kracauer considera a Caligari como Hitler, en el año del rodaje, 1919, todavía no se podía decir que Hitler sería el futuro dictador. Para Siebert Salomon, la opinión de Kracauer es un poco deficiente, ya que en realidad el carácter de Caligari se vislumbra. (Praver, 1980, pp. 164-200).

⁵ Para conocer la crítica de Tanizaki, véase Tanizaki (2018, pp. 7-10).

⁶ Para conocer el trasfondo del cine japonés de los 20, véase Yamada (2022, pp. 245-254).

⁷ *Shinpa* es un estilo teatral nacido en 1887, basado en el estilo *kabuki*, buscando otro estilo teatral innovador. Sobre el *shinpa*, véase Satō (1961, pp. 262-286).

del filme. Ōizumi comentó en su estreno que, aunque los decorados eran aceptables, los actores aún no estaban preparados para adoptar ese nuevo estilo (Sasō, 1991, p. 143). Hoy día, al no conservarse ninguna copia de la película, debemos limitarnos a sus testimonios.

Tras este intento fallido, Mizoguchi no volvió a adoptar directamente la estética expresionista, pero eso no significó que renunciara a su impulso explorador. Por el contrario, asimiló la esencia del expresionismo alemán y, a lo largo de su carrera, la dejó fluir de manera más sutil en su cine.⁸

Esta influencia se hace especialmente visible en *Ugetsu-monogatari*, donde aparecen figuras espectrales femeninas que no generan una ruptura con lo real, sino que introducen lo fantástico en perfecta armonía con lo cotidiano. Mizoguchi logra un equilibrio entre lo sobrenatural y lo realista, alcanzando un “realismo romántico” que se apoya en recursos expresionistas para evocar terrores metafísicos y estados anímicos complejos.⁹

3. Metodología

El presente estudio adopta una metodología de análisis comparativo en el ámbito del cine, con un enfoque visual-estético. El objetivo es identificar y examinar elementos del lenguaje expresionista alemán en la película *Ugetsu-monogatari* (1953) de Mizoguchi Kenji, a través de una comparación con *Nosferatu* (1922), obra paradigmática del expresionismo dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931).

La comparación se basa en el análisis cualitativo de secuencias visuales clave que presentan similitudes formales o temáticas entre ambas películas. Las escenas seleccionadas en *Ugetsu-monogatari* han sido elegidas por su tratamiento poético de

⁸ Yamamoto Kikuo escribe: “Su interés [de Mizoguchi] por el expresionismo también se ve en la próxima obra, titulada *Kiri no minato* (*El puerto en la niebla*, 霧の港, 1923) que *Chi to rei?*” (Yamamoto, 1967, p. 26). Actualmente no se conserva ninguna copia.

⁹ En el presente artículo, empleamos los términos “terror metafísico” u “horror metafísico” para referirnos a un sentimiento específico que no se limita a la inquietud provocada por elementos ominosos, como una sombra o una ruina, sino que actúa como mediador de una experiencia más profunda: la percepción de una alteración radical del orden del mundo y la sensación de que el yo está expuesto, sin protección, ante una presencia que excede lo representable. Este tipo de temor, que no se dirige a un ente particular sino al ser mismo, puede definirse como terror metafísico, en tanto coincide con la estructura de la angustia heideggeriana (véase Heidegger, 2004, pp. 274-282), aunque nos inclinamos por el término “terror”, dado que trabajamos con películas de terror y los seres monstruosos evocan con mayor propiedad esa reacción.

lo sobrenatural y por integrar recursos plásticos que remiten de forma clara — aunque transformada— a las convenciones expresionistas: el claroscuro, la espacialidad simbólica, el uso de la niebla, la aparición de lo espectral y la distorsión de lo realista. Por su parte, *Nosferatu* ofrece un modelo fundacional de estas estrategias visuales en el cine de horror.

Las categorías propuestas para el análisis —luz y sombra, niebla y paisaje, construcción del espacio, movimientos sobrenaturales de los vehículos y humanidad de los monstruos— responden a una lógica estética, pero también funcional, ya que permiten observar cómo ambos directores representan lo fantástico en diálogo con la realidad. Estas dimensiones han sido escogidas porque condensan los principales mecanismos del expresionismo para evocar lo metafísico, así como la forma en que Mizoguchi los asimila en su propio lenguaje narrativo.

Este enfoque comparativo se articula no solo desde los recursos visuales, sino también desde su valor simbólico, permitiendo establecer una lectura crítica que desborda la mera influencia formal para explorar una confluencia poética entre culturas y épocas distintas.

4. Resultados

Para llevar a cabo nuestro análisis, tomamos la medida de estudio comparado con la película de terror expresionista alemán *Nosferatu* (1922), dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau (1888 - 1931), en la que aparece el vampiro, símbolo del “azote de Dios”, y solo como tal identificable en la peste, como símbolo de un tirano que llegará a Alemania (Kracauer, 1995, pp. 78, 80).

Esta obra está llena de recursos escénicos para transmitir el terror del vampiro de manera metafísica y expresionista. Además, Murnau se atreve a rodar en exteriores, alejándose de los decorados pintados característicos del expresionismo para acercarse al realismo.

En la Alemania de los años 30 el expresionismo ya estaba en declive. Esto no solo se debió a que el público no estaba preparado la expresión hermética del mundo interior de los personajes mediante los fondos pintados, sino también a que el propio cine expresionista presentaba ciertas limitaciones.

Por ejemplo, si bien los decorados pintados son adecuados para el teatro, donde la escenografía se construye manualmente, el cine, en cambio, la ventaja del cine es

poder grabar la realidad. El cine expresionista renunció intencionadamente a este principio. Para trasladar al cine la estética teatral, era fundamental que la escenografía estuviera perfectamente diseñada para generar la ambientación deseada.

No obstante, en los estudios de la época, incluso en Alemania, la tecnología de la iluminación aún era limitada, especialmente en lo que respecta a la simulación de la luz diurna. La luz es un elemento esencial para la construcción del espacio, ya que otorga profundidad y vitalidad al fondo. Sin embargo, debido a las limitaciones técnicas de esta época, no siempre se lograba el efecto deseado, a excepción de algunos ejemplos, como *El gabinete del doctor Caligari*.¹⁰

Por otra parte, en Alemania, durante la década de 1920, surgió una nueva corriente realista llamada Nueva Objetividad en un contexto socioeconómico y político complejo, que influyó incluso en Mizoguchi (Simsolo, 2008, pp. 27, 28).¹¹ Para reflejar los problemas sociales en una película el realismo es un requisito fundamental, ya que permite suscitar la empatía del público hacia la trama. La Nueva Objetividad tiene su origen en la oposición al pictorialismo y propone, en su lugar, el documentalismo y una fotografía con una estética autónoma.¹²

Por estas razones, en los años 30 surgió un regreso al realismo, lo que debilitó al cine expresionista puro. Sin embargo, esto no significa que el expresionismo cinematográfico desapareciera por completo; al contrario, sus recursos para transmitir sensaciones metafísicas han seguido vigentes en el cine posterior a nivel mundial.

Murnau, aunque mantuvo cierto realismo en *Nosferatu*, sin duda incorporó las ideas del expresionismo como un medio para construir secuencias capaces de transmitir un horror de naturaleza metafísica.

Aunque Mizoguchi seguramente no viese *Nosferatu*, porque esta no llegó a estrenarse en Japón, podemos encontrar muchas similitudes en las secuencias expresionistas. El filme del cineasta japonés nos narra las aspiraciones y los desengaños de cuatro personajes en el corazón del desastre bélico causado por los

¹⁰ Para conocer el estado de la decoración del cine expresionista de la época, véase Berriatúa (2009, pp. 89-92).

¹¹ Para conocer cómo Mizoguchi presta atención a los detalles en la creación de cine realista desde los 30, véase Takizawa (1954, pp. 37-41).

¹² Para conocer más la Nueva Objetividad y el otro realismo que apareció en este momento en Alemania, *Kammerspielfilm*, Sánchez Noriega (2002, p. 272).

apegos de los señores. El tema condena claramente la guerra, la avaricia, la ambición mezquina y la prostitución. La película tiene un trasfondo del disturbio político, social y economía de la época de realización.

Además, Mizoguchi emplea en gran medida el expresionismo para expresar lo irreal, lo metafísico y lo misterioso. Por casualidad, la manera de emplear el expresionismo es similar a la de Murnau. Ambos cineastas utilizan estrategias visuales similares para representar lo monstruoso y lo espiritual, como el tratamiento del paisaje, la composición escénica, el movimiento de vehículos o la ambigüedad entre lo humano y lo espectral.

Por ello, en este artículo, a través de un análisis comparativo sobre la introducción de elementos expresionistas en la obra de Murnau, confirmaremos que el cineasta japonés también recurre a estrategias expresionistas en determinadas secuencias.

4.1. *Ugetsu-monogatari*

4.1.1. Concepto del proyecto de Ugetsu-monogatari

*Ugetsu-monogatari*¹³ está basada en dos cuentos, *Asaji ga Yado* (*Casa en medio de la espesura*, 浅茅が宿) y *Jasei no In* (*La lubricidad de la serpiente*, 蛇性の淫), ambos pertenecientes a la colección de nueve relatos sobrenaturales titulada *Ugetsu-monogatari*, publicada en 1776 por Ueda Akinari (上田秋成, 1734-1809).¹⁴ Además,

¹³ La trama de *Ugetsu-monogatari*: Genjūrō y Tōbei son dos hermanos ceramistas pobres que viven junto al lago Biwa, en la provincia de Ōmi, durante el Japón feudal del siglo XVI, afectado por las guerras. Genjūrō, casado y con un hijo pequeño, sueña con hacerse rico, mientras que Tōbei ambiciona convertirse en samurái. Ambos deciden abandonar su aldea llevando sus cerámicas con la intención de venderlas en la ciudad. Genjūrō viaja solo a la ciudad, mientras que Tōbei lleva consigo a su esposa. En el mercado, ambos venden sus productos con éxito, pero mientras están ocupados, Miyagi, la esposa de Genjūrō, es asesinada. En el mercado, una anciana y una mujer noble visitan el puesto de Genjūrō y compran algunos artículos. Agradecido, Genjūrō las acompaña a su palacete, pero en realidad, ambas mujeres son espíritus malignos de un linaje exterminado de un señor feudal durante la guerra. Genjūrō queda atrapado en la fantasía creada por los espíritus, pero gracias a la intervención de un bonzo, logra escapar. Por su parte, Tōbei, a pesar de las súplicas de su esposa, gasta el dinero obtenido en el mercado para comprar una armadura de samurái. Así, consigue alcanzar su sueño de convertirse en uno, pero al olvidar a su esposa, ella se ve obligada a prostituirse para sobrevivir. A través de estas dolorosas experiencias, tanto Genjūrō como Tōbei comprenden cuál es la verdadera felicidad que les corresponde como ceramistas y seres humanos.

¹⁴ Anteriormente se realizó la película *Jasei no in* (1921), cuyas escenas está rodadas íntegramente en plató, dirigida por Thomas Kurihara (, 1885-1926), mientras que el guion fue escrito por Tanizaki Junichirō. Actualmente no es posible verla debido a la pérdida del negativo, pero,

la película incorpora una introducción inspirada en la novela de Guy de Maupassant (1850-1893) *El collar* (1884). Aunque en la película se incluye una historia de horror en la que una princesa de un linaje feudal embruja a un ceramista, Mizoguchi se esforzó por desarrollar la narrativa de terror manteniendo un enfoque realista.

La historia de dos ceramistas cuyas vidas se ven sacudidas por las circunstancias políticas y económicas del Período de los Estados en Guerra (戦国時代, 1497-1573) resultaba fácilmente comprensible para los japoneses de la posguerra inmediata tras la Segunda Guerra Mundial. Por ello, el público empatizó profundamente con la película.

Mizoguchi recurrió finalmente al realismo, pero al mismo tiempo buscó una manera de crear un terror de naturaleza metafísica mediante el expresionismo, logrando un equilibrio entre lo realista y lo simbólico. En este sentido, su enfoque comparte elementos con la película alemana *Nosferatu*, dirigida por Murnau.

A pesar de que, en aquella época, aún no existían los gráficos generados por ordenador, las secuencias en las que aparecen los seres espectrales en ambas películas presentan similitudes en su concepción visual.

Estudiaremos estos aspectos mediante las secuencias expresionista, donde nos evocan terror es el contraste de luz y sombra, el uso de la naturaleza, la construcción del espacio, el movimiento de los vehículos y la humanización de los monstruos.

Antes de abordar el análisis detallado de las secuencias de *Ugetsu-monogatari*, conviene señalar que el orden expositivo adoptado a continuación no sigue la cronología de la narración fílmica, sino una lógica temática orientada al estudio comparativo. Esta estructura responde a tres objetivos principales: facilitar la comparación con *Nosferatu* según ejes expresionistas compartidos; agrupar elementos visuales afines —como el tratamiento de la luz, la niebla o el espacio— antes de abordar aspectos dinámicos como el movimiento de los vehículos o la aparición de figuras espectrales; y reservar para el final el marco conceptual del proyecto de Mizoguchi, de modo que funcione como síntesis y clave interpretativa de los recursos analizados.

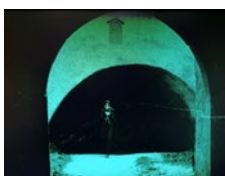
resultó un fracaso total.

4.2.2. Tratamiento de luz y sombra

En el expresionismo alemán, el claroscuro es la manera habitual para evocar la angustia o el terror¹⁵.

En *Nosferatu*, se emplea el contraste entre luz y sombra, una manera expresionista representativa unas veces. Al entrar en el mundo diabólico desde el mundo humano. Cuando Hutter llega al portón del castillo de Nosferatu, la cámara está colocada al nivel de los ojos de Hutter, y captura a Nosferatu saliendo de la oscuridad del otro arco del castillo a la luz emanada entre dos portones. Esto simboliza que Nosferatu viene a buscarle desde el mundo diabólico al terrenal. Ambos personajes entran en el mundo del monstruo.

Figura 1. Fotograma de *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)



Fuente: ©Jofa-Atelier Berlin-
Johannisthal/Prana-Film GmbH

En la segunda noche en el castillo, el conde intenta beber la sangre de Hutter. El vampiro no es encuadrado directamente, sino que aparece como una sombra proyectada en la pared detrás de Hutter, que duerme. La sombra de Nosferatu levanta los brazos para atacarle. Esto estimula nuestra imaginación sobre el vampiro.

Dicha secuencia culmina en la conocida escena de Nosferatu subiendo la escalera para atacar a Ellen. Murnau rodó solo la sombra del vampiro subiendo la escalera y acercándose a su habitación, proyectada en la pared por un fuerte foco desde abajo. La sombra empieza a alargar la mano hacia el pomo de la puerta de la habitación. En este momento, la sombra de la mano, de dedos puntiagudos, se

¹⁵ Muchos investigadores, incluido Kracauer, indican que el claroscuro es un atributo esencial del expresionismo, que en su origen está un teatro expresionista *El mendigo* (1912) de Reinhardt Sorge (1892-1916). Puesto en escena en 1917. (Einster, 1988, p. 45). Por cierto, Kracauer se refiere a la “luz”, pero se ve claramente por el contexto de su libro que observa la sombra también (Kracauer, 1995, pp. 75-76).

extiende. Destaca la forma monstruosa, no humana, proyectada en la pared. La sombra del vampiro aparece como si estrangulara el cuello de Ellen.

Tal uso de la sombra como entidad autónoma se relaciona con lo que Kracauer (1995) describe como manifestación del inconsciente colectivo en el cine expresionista, en el que los personajes ya no controlan su destino y se ven rodeados por fuerzas oscuras que representan estructuras de poder opresivas.

Figura 2. Fotograma de *Nosferatu*
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.)



Fuente: ©Jofa-Atelier Berlin-
Johannisthal/Prana-Film GmbH

Mizoguchi también emplea la sombra de manera impresionante en la secuencia de la mansión de Kuchiki. Al principio, la cámara nos muestra la puerta destruida, indicándonos que el edificio está abandonado. Luego, los tres personajes entran en el terreno de la residencia. Genjūrō no percibe nada extraño. La cámara muestra las sombras de los tres personajes, que se desplazan de izquierda a derecha. Sin embargo, al llegar a la derecha, las sombras desaparecen de manera misteriosa. Esto nos hace comprender que está ocurriendo un fenómeno espiritual.

En la secuencia de la residencia de Kuchiki, Wakasa, la anciana, y Genjūrō van al salón para visitas. Este momento, atardece de repente y las sirvientas empiezan a encender las velas de las lámparas. El contraste entre luz y sombra es ahora muy fuerte y produce un ambiente particular. Genjūrō detecta que el mundo donde está ha cambiado, quedando un poco asustado.

Figura 3. Fotograma de *Ugetsu-monogatari*
(Mizoguchi Kenji, 1953)



Fuente: ©Daijō kyōto studio

La princesa de Kuchiki, después de cambiarse de vestido, sale al salón desde la parte izquierda del pasillo, pero al principio, sale como una sombra proyectada en la pared. Después, aparece la propia princesa, pero como una silueta negra. Este tipo de aparición encarna el símbolo visible del terror, donde la sombra ya no representa al objeto real sino una presencia espectral sin nombre. La imagen proyectada anticipa así la naturaleza sobrenatural del personaje antes de que su cuerpo se haga visible. Cuando camina un poco hacia la vela, acompañada de una música misteriosa, puede verse su imagen. Esta expresión es muy efectiva para mostrarnos que está apareciendo un fantasma, aunque tenga forma humana.

En otra secuencia Wakasa baila para Genjūrō. Su baile despierta al espíritu de su padre, el señor Kuchiki. El alma de Kuchiki canta. Este momento, Wakasa se hunde en la sombra. La sombra es símbolo del mundo espiritual.

Figura 4. Fotograma de *Ugetsu-monogatari*
(Mizoguchi Kenji, 1953)



Fuente: ©Daijō kyōto studio

A pesar de la aparición repentina de Miyagi, Genjūrō no puede extrañarse debido a lo contento que está. La pareja se alegra. Aunque hay algunas sombras en esta secuencia, no simbolizan ninguna maldad gracias al fuego. Genjūrō y Miyagi, con su hijo, gozan de la intimidad familiar. Genjūrō se duerme por el cansancio. La imagen de Miyagi se hunde en la oscuridad total. La imagen de Miyagi simboliza su tristeza o su soledad, porque la mujer tiene que despedirse de su marido y su hijo

para ir al otro mundo. Entendemos, por el uso de la iluminación, que este fantasma apareció ante su marido solo por amor.¹⁶



4.2.3. Empleo de niebla y otros paisajes naturales

En *Nosferatu*, Murnau introdujo la espiritualidad de la naturaleza como decoración en varias escenas.

Hutter se hospeda en una posada justo antes de adentrarse en el territorio del conde Orlok. Los aldeanos le aconsejan que regrese a la ciudad de donde partió, advirtiéndole que, por la noche, aparece el hombre lobo. Hutter ignora sus advertencias. Esa noche, la cámara captura la imagen de un lobo emergiendo del bosque en busca de una presa. Mientras tanto, los caballos miran inquietos hacia el bosque y huyen en dirección contraria. Han detectado la presencia de un depredador. Esta escena simboliza la inminencia de un encuentro aterrador para Hutter.

Más tarde, la cámara nos muestra a Hutter leyendo un libro sobre vampiros que ha encontrado en su habitación. Por un momento, sospecha que la verdadera razón de las advertencias de los aldeanos es que Orlok es un vampiro, pero inmediatamente desecha la idea. Al amanecer, la película nos presenta un paisaje montañoso. Sin embargo, se trata de una montaña cuyas superficies aparecen blanquecinas y rocosas, sin rastro de animales ni vegetación. La escena transmite una sensación de frialdad. Luego, la imagen cambia a la falda de la montaña, donde una sombra proyectada desde su cima se mueve de manera rápida e irracional. Hay

¹⁶ Hay otra secuencia parecida de Miyagi en la imaginación de Genjūrō, pero, como se trata de un ensueño de Genjūrō y no una secuencia sobre un fantasma, no la hemos mencionado. En la imaginación de Genjūrō, aunque Miyagi surge de una sombra negra, cuando coge el regalo que iba a comprar para ella, muestra un sentimiento alegre. En ese momento, Miyagi está bañada por una luz intensa. Incluidos todos estos elementos, Antonio Santos concluye que Miyagi es un símbolo de vida, mientras que Wakasa es un símbolo de muerte (Santos, 1993, p. 289).

algo sobrenatural en ello. Se nos insinúa que estamos cerca de un mundo que no pertenece a la realidad terrenal.

Figura 6. Fotograma de *Nosferatu*
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.)



Fuente: ©Jofa-Atelier Berlin-
Johannisthal/Prana-Film GmbH

Llega al castillo de Orlok. Cuando anochece el segundo día de la estancia en el castillo de Orlok, la cámara capta el sol escondido detrás de las nubes. El subtítulo reza: “La luz fantasmagórica del anochecer”, expresando directamente que la noche del territorio de Orlok pertenece a otro mundo. *Nosferatu* es una película en la que se emplea la naturaleza como decoración en abundancia.¹⁷

Mizoguchi también emplea imágenes poéticas de la naturaleza, y, en particular, el uso de la niebla es fundamental en su estilo. En la secuencia en la que Wakasa, la anciana y Genjūrō comienzan a caminar hacia su residencia a orillas del lago, la cámara los captura lateralmente, desde detrás de la espesura de las gramíneas. Los tres avanzan en sentido horizontal, de izquierda a derecha. Detrás de ellos, una densa niebla cubre el lago, ocultando parcialmente las montañas en el fondo. Podemos interpretar esta escena como una representación del paso del tiempo y de la proximidad al otro mundo.

¹⁷ Lotte Henriette Eisner escribe: “La naturaleza participa en el drama: por una montaña perceptible, el impulso de las olas deja prever el acercamiento del vampiro, la inminencia del destino que va a azotar a la ciudad. En todos estos paisajes, colinas sombrías, bosques espesos, cielos con nubes que anuncian la tempestad, se cierne, como lo indica [Bela] Balazs, la gran sombra de lo sobrenatural” (Eisner, 1988, p. 76).

Figura 7. Fotograma de *Ugetsu-monogatari*
(Mizoguchi Kenji, 1953)



Fuente: ©Daijō kyōto studio

Genjūrō recibe la hospitalidad de Wakasa y disfruta de sus días junto a ella. Sin embargo, un día, al salir a la ciudad, un bonzo le advierte de que en su semblante se percibe un presagio de muerte. Tras escuchar la historia de Genjūrō, el bonzo le asegura que las mujeres de Kuchiki son en realidad espectros. Como protección, le ofrece un remedio: escribir conjuros en todo su cuerpo. Al regresar al palacete de Kuchiki, Genjūrō suplica a las mujeres que lo liberen, pero rechazan su petición. Desesperado, blande una *katana* para defenderse e intenta huir. Durante su fuga, llega al patio, envuelto en una densa niebla que impide ver claramente incluso los árboles. La combinación de esta escena con la banda sonora misteriosa refuerza la sensación de haber entrado en el mundo de los fantasmas.

Figura 8. Fotograma de *Ugetsu-monogatari*
(Mizoguchi Kenji, 1953)



Fuente: ©Daijō kyōto studio

4.2.4. Forma de crear el espacio

En la película *Nosferatu*, aparecen dos edificios importantes. Uno es el de Ellen. Su residencia tiene un jardín lleno de plantas. Hutter arranca unas flores para regalárselas, pero Ellen le reprocha que no hay que matar las flores. Ella también tiene plantas en el balcón, y un gato. Incluso su habitación está empapelada con

motivos de plantas. Su vida está repleta de vitalidad.

El espacio de Nosferatu, en contraste con el de Ellen, es totalmente insulso. Cuando Hutter llega al castillo de Nosferatu, este le ofrece la cena. En ese momento, la cámara captura el salón en su totalidad desde lejos de la mesa. Se puede observar que no hay ninguna decoración u ornamentación. El suelo de baldosas en patrón ajedrezado genera una sensación de profundidad y continuidad hacia el fondo, lo que enfatiza la amplitud del espacio, pero también destaca la soledad. Hay unas secuencias más del salón o del pasillo con motivos geométricos para subrayar el espacio frío en la película.

Figura 9. Fotograma de *Nosferatu*
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)



Fuente: ©Jofa-Atelier Berlin-
Johannisthal/Prana-Film GmbH

Además, los respaldos alargados de las sillas refuerzan la impresión de falta de conexión conceptual entre ellas, incluso cuando alguien se sienta. El salón carece por completo de elementos decorativos; solo contiene lo estrictamente necesario. Por ejemplo, el reloj de péndulo presenta un detalle singular: la figura que emerge de la tramoya para hacer sonar la campana es un esqueleto. El mundo de Nosferatu es profundamente inorgánico y gélido. Este espacio expresa la falta de humanidad en el castillo de Orlok.

Figura 10. Fotograma de *Nosferatu*
(Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.)



Fuente: ©Jofa-Atelier Berlin-
Johannisthal/Prana-Film GmbH

Las puertas de las habitaciones del castillo tienen formas similares a la de un ataúd. Cuando el conde Orlok atraviesa el umbral del aposento de Hutter para hablarle, la cámara se sitúa en el interior de la habitación. Orlok emerge desde la oscuridad, mientras que la luz que entra por la ventana ilumina directamente el espacio frente a la puerta. La escena da la impresión de que Orlok surge desde un ataúd hacia el mundo terrenal para invitar a Hutter al mundo de la muerte, en un paralelismo con la secuencia del primer encuentro en el arco del castillo (Vallet Rodrigo, 2017, p. 19)¹⁸.

En *Ugetsu-monogatari*, Mizoguchi introduce la diferencia conceptual entre dos espacios en el palacio de Kuchiki. Su apariencia en el mundo real o terrenal es similar a la de una chabola. Dos mujeres guían a Genjūrō al interior de la residencia, pero la puerta principal no está sellada; de hecho, está completamente destrizada. Al llegar a la entrada del edificio, este también parece abandonado: los papeles de las puertas, *shōji* (障子), están rasgados.

Sin embargo, el contraste es inquietante, ya que, a pesar del estado ruinoso del lugar, las mujeres visten ropas impecables. Esto genera una sensación extraña y desconcertante.

La secuencia cambia drásticamente al interior del palacio. Cuando los personajes avanzan por el pasillo, el edificio aparece repentinamente ya bien conservado. Al atravesar el patio y los corredores, no solo ingresan al palacio de Kuchiki, sino que también parecen cruzar un umbral desde el mundo terrenal hacia un reino desconocido.

Esta transformación puede entenderse claramente como metafórica, pero Mizoguchi también utiliza otro recurso clave para expresar lo diabólico: el ángulo de la cámara¹⁹.

Mizoguchi filma a los personajes del mundo terrenal generalmente desde un

¹⁸ En este sentido, en la posada en la que se aloja Hutter justo antes de llegar al castillo de Orlok, hay un hueco decorativo que recuerda a un ataúd en la pared justo detrás de la cama en la que duerme Hutter. Esta secuencia, en combinación con las escenas antes mencionadas de lobos y caballos, sumadas al paisaje montañoso teñido de espiritualidad, presagian el destino de Hutter cuando se convierte en presa del vampiro.

¹⁹ “La cámara de Murnau y Fritz Arno Wagner se encarga también de evocar el horror. Recordamos que la figura del doctor Caligari o la de Cesare surgían a menudo oblicuamente, en un plano deliberadamente vago al que Kurtz definió como el plano ideal y puro de la expresión traspuesta de los objetos” (Einster, 1988, p. 77).

ángulo frontal o lateral. Sin embargo, una vez que ingresan al reino misterioso, la cámara los capta en ángulos oblicuos. Veamos algunos ejemplos.

Cuando los personajes se dirigen al palacio de Kuchiki, la cámara los filma de perfil mientras caminan junto a la orilla del lago Biwa. Al llegar al palacete, entran en su interior. Tras la secuencia en la que sus sombras se proyectan sobre la tapia, la cámara los filma frontalmente en su avance. Wakasa es la primera en aparecer y gira hacia la izquierda (a la derecha desde la perspectiva del espectador). Luego, la anciana entra en el encuadre y también gira a la izquierda. Finalmente, Genjūrō aparece en escena, y la cámara se desplaza sutilmente hacia atrás, siguiéndolos en su avance.

Al fondo de la escena, se observa un desfile que se mueve en diagonal de izquierda a derecha. Esta composición genera la sensación de que el espacio se expande repentinamente, a pesar de que los personajes siguen en el patio de la residencia. Simbólicamente, esta transformación espacial refuerza la idea de que han cruzado el umbral hacia el mundo espiritual.

La secuencia cambia al interior del edificio. La cámara, situada a la altura del techo, desciende lentamente hasta el patio, captando a los personajes mientras caminan por el pasillo hacia el salón de visitas, vistos desde atrás. Desde la perspectiva del espectador, avanzan en línea recta hacia el fondo, pero ligeramente hacia la derecha.

Este encuadre, que muestra a los personajes alejándose de la cámara hacia el fondo, refuerza la sensación de profundidad del espacio. Se ve mucho vacío sin vida. La dimensión donde viven los espectros es distinta a la humana, lo que acentúa la atmósfera sobrenatural de la escena.

4,2,5. Movimiento mágico de los vehículos

Aunque el movimiento de los actores puede evocar el horror, esto es aplicable también al movimiento de los vehículos.²⁰ Cuando Hutter se acerca al territorio de Orlok, el cochero del carruaje se detiene antes de cruzar el puente y le informa de que no puede llevarle más allá. Sin más opción, Hutter desciende y comienza a caminar. Lo extraño es que el carruaje de Orlok aparece para recoger a Hutter. Se mueve de manera antinatural: avanza y desaparece por un instante, solo para reaparecer más adelante, repitiendo este patrón. Este comportamiento refuerza la

²⁰ Lotte Henriette Einster después de analizar el movimiento para evocar el terror de los actores en *El gabinete del doctor Caligari* y otras películas expresionistas, aplica el análisis al movimiento de los vehículos de *Nosferatu* (Einster, 1988, pp. 78. 79).

idea de que el carruaje no pertenece al mundo terrenal.

En realidad, el cochero es el propio Orlok, aunque su vestimenta impide reconocerlo con claridad. Tras recoger a Hutter, la niebla envuelve al carruaje corriendo. Inmediatamente después, se muestra una secuencia del vehículo con inversión de blanco y negro. En la mayoría de estas escenas, el carruaje se desplaza a gran velocidad, como si la película misma se acelerara artificialmente. Todo este conjunto de efectos visuales simboliza el carácter misterioso y diabólico del territorio de Orlok.

Mizoguchi también expresó la premonición de la muerte a través de un vehículo. En *Ugetsu-monogatari*, los protagonistas intentan cruzar el lago en una barca. Primero, la embarcación aparece desde el fondo de la escena, avanzando en diagonal de derecha a izquierda entre una densa niebla. Tras una secuencia de diálogo entre los personajes, surge otra barca, aparentemente vacía, siguiendo la misma trayectoria.

Cuando ambas embarcaciones quedan encuadradas en la imagen, se cruzan en diagonal. Sin embargo, a diferencia de la primera, la segunda barca avanza de izquierda a derecha. En ese momento, Ohama grita: “¡Un *funayūrei!*”, refiriéndose al espíritu legendario japonés que provoca naufragios. No obstante, en su interior se encuentra un comerciante que ha sido atacado por piratas. Antes de morir, les advierte del peligro inminente de un asalto. La aparición de la segunda barca presagia que el viaje de los protagonistas será fatal.

Figura 11. Fotograma de *Ugetsu-monogatari*
(Mizoguchi Kenji, 1953)



Fuente: ©Daijō kyōto studio

4.2.6. Humanidad de los monstruos

En *Nosferatu*, el vampiro se presenta como un ser a medio camino entre lo humano y lo monstruoso. En general, cuando debe interactuar con el mundo de los hombres, adopta la apariencia del conde Orlok. Solo algunos rasgos exagerados, como sus orejas prominentes y sus dedos afilados, insinúan que su verdadera naturaleza no es humana, aunque también pueden hacernos pensar en un dictador

carente de toda humanidad”. Sin embargo, esta representación contribuye a reforzar el realismo dentro de la película.

Mizoguchi, por su parte, da forma a la figura del espíritu maligno a través de la princesa de Kuchiki. El hecho de que el cineasta la represente con apariencia humana refuerza el realismo narrativo de *Ugetsu-monogatari*. Aunque su expresión recuerda a una máscara del teatro *nō*²¹ —con cejas gruesas pintadas en lugar de sus cejas naturales—, su presencia corpórea de carne y hueso, al igual que la de Nosferatu, es esencial para la atmósfera realista de ambas obras.²²

Desde el momento en que Genjūrō encuentra a Wakasa y la acompaña hasta su palacio, sus gestos son casi inertes, transmitiendo una sensación de irrealidad. En este aspecto, se percibe un ambiente no humano. Solo cuando Genjūrō levanta la cabeza para ver el rostro de Wakasa siente algo extraño y detiene su movimiento, como si hubiese sido repentinamente poseído por un espíritu.

Podemos encontrar una escena similar más adelante: después de que Genjūrō se despida de Wakasa, prometiéndole llevarle cerámicas a su residencia, la princesa y la anciana aparecen inesperadamente frente a la tienda de telas donde él se encuentra. Le llaman para guiarle hasta su morada. En ese momento, la princesa de Kuchiki levanta una vela para iluminar su rostro y esboza una leve sonrisa. Genjūrō, desconcertado por su repentina aparición, queda momentáneamente paralizado. Sin embargo, los espectadores pueden percibir una sutil insinuación de

²¹ Mizoguchi se ve influido por los teatros tradicionales japoneses, especialmente el *nō*. La influencia del *nō* en su obra se manifiesta de diversas maneras y en distintos niveles. No hay que olvidar que el cine en Japón surgió a partir del teatro japonés. En esta película también se percibe la influencia del *nō*, más allá del gesto de Wakasa. Un ejemplo claro es la secuencia en la que Wakasa baila de estilo *nō* en el palacete de Kuchiki; se pueden apreciar rasgos estilísticos propios de esta tradición. Para un análisis más detallado sobre la influencia del teatro tradicional en Mizoguchi, Hernández Les (2014, pp. 31-37).

²² Yoda Yoshikata, el reconocido guionista y colaborador cercano a Mizoguchi, encargado del guion de *Ugetsu-monogatari*, señala que Mizoguchi intentó emplear las pinturas de Salvador Dalí (1904-1989) como bocetos, en los que aparecía una criatura monstruosa. Sin embargo, el presidente de la productora rechazó esta idea. Por ello, en la película, el monstruo adoptó una forma físicamente humana. Yoda reconoce que es una clave del éxito del filme, ya que las obras de Mizoguchi siempre contienen una fuerte crítica social. La transformación del monstruo en un ser humano resultó acertada para introducir un mayor realismo en *Ugetsu-monogatari* (Yoda, 1970. pp. 211-212). Finalmente, Mizoguchi recurrió a pinturas orientales a la tinta que nos evocan el romanticismo, como bocetos de los escenarios (Sasō, 2013, p. 432). Mientras tanto, Murnau creó los bocetos, basando en las obras de los pintores surrealistas o simbolistas como el pintor Arnold Böcklin (1827-1901) (Berriatúa, 2009, pp. 193-207). Se ve que ambos directores buscaban la expresión metafísica en las imágenes realistas.

lo sobrenatural. Pero, sin duda, ambos personajes monstruosos tienen cuerpo humano.

5. Discusión

Hemos analizado la película *Ugetsu-monogatari*, de Kenji Mizoguchi, para rastrear la influencia del expresionismo alemán, a través de un estudio comparativo con *Nosferatu*, de F. W. Murnau. Aunque procedentes de contextos radicalmente distintos, ambas obras, firmadas por cineastas frecuentemente asociados al realismo, emplean recursos expresionistas para explorar lo monstruoso como reflejo de sus respectivas realidades sociopolíticas.

Mizoguchi, sin embargo, no imita el expresionismo: lo reinterpreta desde una sensibilidad propia, en la que lo sobrenatural y lo simbólico no interrumpen el mundo real, sino que lo atraviesan. Su cine articula una relación dialéctica entre lo visible y lo invisible, donde el horror no se limita a lo fantástico, sino que también brota de las decisiones humanas marcadas por la ambición, la guerra o la pérdida.

Más que una cita estilística, la presencia del expresionismo alemán *Ugetsu-monogatari* revela la capacidad de Mizoguchi para transformar influencias foráneas en un lenguaje cinematográfico singular. Su conocido realismo —cercano por momentos a lo documental— se ve enriquecido por una atmósfera cargada de sombras, niebla y silencios que intensifican lo espiritual y lo trágico.

Así, *Ugetsu-monogatari* encarna una poética donde lo metafísico no niega lo real, sino que lo eleva. Mizoguchi demuestra que la herencia expresionista puede trascender su origen histórico para resignificarse como un lenguaje visual del deseo, el dolor y lo espectral. Esta confluencia entre tradición local y herencia europea no supone una contradicción, sino una síntesis fecunda que enriquece su cine con una resonancia poética única.

6. Bibliografía

- Berriatúa, L. (2009). *Nosferatu: un film erótico—ocultista—espiritista—metafísico*. Divisa.
- Hernández Les, J. A. (2014). *Kenji Mizoguchi. El héroe sacrilego*. JC.
- Heidegger, M. (2004). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Koga, S. (2010). *Ichī byō 24 koma no bi. Kurosawa Akira, Ozū Yasujiro, Mizoguchi Kenji*

- (一秒 24 コマの美 黒澤明, 小津安二郎, 溝口健二) shuppan-sha.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler*. Paidós.
- Einster, L. H. (1988). *La pantalla demoniaca las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Cátedra.
- Nishikawa, A. (2016). *Nihon eiga 100 nenshi* (日本映画百年史).
- Gomashin-shobō. Prawer, S. S. (1980). *Caligari's Children*. Oxford University Press.
- Sánchez Noriega, J. L. (2022). *Historia del cine*. Alianza.
- Santos, A. (1993). *Mizoguchi Kenji*. Cátedra.
- Satō, K. (1961). *Nihon no geinō* (日本の芸能). Sōgen-sha.
- Sasō, T. (1991). 1923 *Mizoguchi Kenji "Chi to rei"* (1923 溝口健二『血と霊』). Chikuma-Shobō.
- Sasō, T. (ed.). (2013). *Mizoguchi Kenji Chosakushū* (溝口健二著作集): 1923-1956. Omuro.
- Simsolo, N. (2008). *Kenji Mizoguchi*. El País.
- Takizawa, O. (1954). Mizoguchi Kenji no ichi (溝口健二の位置), *Eigabihyō* (映画批評) (11). enero. pp. 37-41
- Tanaka, J. (1975). *Nihon eiga hattatsu-shi dai1* (日本映画発達史第1). Chuō kōron-sha.
- Tanizaki, J. (2018). *Karigari bakase wo miru* (カリガリ博士を見る). En Nemoto, R. (Ed.), *Bungō bunshi ga aishita eiga tachi: shōwa no sakka eigaron korekushon* (文芸文士が愛した映画たち 昭和の作家映画論コレクション) (pp. 7-10). Chikuma-bunko.
- Yamada, S. (2022). The Failure of the Diffusion of German Expressionist Cinema in Japanese Cinema by *benshi* through *The Cabinet of Dr. Caligari*. En Ortiz de Urbina Sobrino (Ed.), *German Expressionism in the Audiovisual Culture/Der deutsche Expressionismus in den Audiovisuellen Medien* (pp. 245-254). Narr Francke Attempto.
- Yamamoto, K. (1967). *Nihon ni okeru hyōgenshugi eiga* (日本に於ける表現主義映画), *Engeki gakuronshi—Nihon engeki gakkai kiyo* (演劇学論誌 日本演劇学会紀要) (9)Junio, pp. 18-27.
- Yoda, Y. (1970). *Mizoguchi Kenji no hito to geijutsu* (溝口健二の人と芸術). Eigageijutsu-sha.
- Vallet Rodrigo, J. (2017). *El cine de terror*. Notorious.

Filmografía

Mizoguchi, K. (director). (1953). *Ugetsu-monogatari* (雨月物語) [Película]. Dai-ichi Kyōto Studio.

Murnau, M. L. (director). (1922). *Nosferatu* [Película], Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal/Prana-Film GmbH.

(Las imágenes utilizadas como figuras en este artículo son elementos centrales del análisis, realizado únicamente con fines científicos en el ámbito académico.)



Licencia Creative Commons

Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org