

El expresionismo al hilo de *Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926) de F.W. Murnau

Miguel Salmerón Infante | miguel.salmeron@uam.es
<https://orcid.org/0000-0003-0246-5429>
Universidad Autónoma de Madrid

Cómo citar este artículo: Miguel

Salmerón Infante (2025). *El expresionismo al hilo de Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926) de F.W. Murnau, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 305 a 322. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/c4pz2j92

Sumario

1. El cine expresionista. En busca de una definición.
2. El cineasta pintor: Murnau. El cine expresionista y otras artes.
3. Murnau en Alemania.
4. Un maestro del mudo.
5. La relectura del mito de Fausto por Murnau.
6. A modo de conclusión.
7. Bibliografía
8. Filmografía.

Resumen

El artículo busca un balance entre las interpretaciones más tradicionales y las más novedosas del cine expresionista alemán. Así, se comienza exponiendo las dificultades que entraña la definición del término. Eso no impide el reconocimiento de Murnau como cineasta pictórico, de hecho, adoptó el apellido de Murnau (frente al originario Pompe) en honor del lugar donde Kandinsky y Münter llevaron a cabo los cuadros más significativos del expresionismo lírico. El director hizo parte de su carrera en Alemania y parte en América. Él consideraba que el código del cine era por esencia icónico, de ahí que para él la película ideal fuera la que carecía de palabras. Igualmente, de esa posición estética se derivan sus reticencias ante el cine sonoro. *Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926), la última película de Murnau en Alemania, con múltiples referencias a las diversas visiones literarias del mito, es una obra de arte total por la cantidad de elementos procedentes de otras artes que introduce, los cuales son sintetizados en el crisol cinematográfico.

Palabras clave

“cine expresionista”; “esencia icónica del cine”; “expresionismo lírico”; “mito fáustico”; “obra de arte total”

Expressionism in the thread of *Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926) by F.W. Murnau

Miguel Salmerón Infante | miguel.salmeron@uam.es

<https://orcid.org/0000-0003-0246-5429>

Universidad Autónoma de Madrid

How to cite this text: Miguel

Salmerón Infante (2025). *El expresionismo al hilo de Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926) de F.W. Murnau, en *Miguel Hernández: Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 305 a 322. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).
DOI: 10.21134/c4pz2j92

Index

1. Expressionist cinema. In search of a definition.
2. The painter-Filmmaker: Murnau. Expressionist cinema and other arts.
3. A master of silent cinema.
4. Murnau's rereading of the myth of Faust.
5. As a conclusion.
6. Literature.
7. Filmography.

Abstract

The article seeks a balance between the more traditional and the more novel interpretations of German expressionist cinema. Thus, it begins by outlining the difficulties involved in defining the term. This does not preclude Murnau's recognition as a pictorial filmmaker. In fact, Murnau adopted his surname (as opposed to the original Pompe) in honor of the place where Kandinsky and Münter executed their most significant Lyrical Expressionist paintings. The director spent part of his career in Germany and part in America. He considered the cinema code to be essentially iconic, and so for him the ideal film was one that lacked words. Likewise, his reluctance towards sound films derives from this aesthetic position. *Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926), Murnau's last film in Germany, with multiple references to the diverse literary visions of myth, is a total work of art due to the quantity of elements of other arts that introduces which are synthesized in the cinematic crucible.

Palabras clave

"Expressionist Cinema"; "iconic essence of cinema"; "Lyrical Expressionism"; Faustian Myth"; "total work of art"

1. El cine expresionista. En busca de una definición

Este artículo busca un equilibrio entre la lectura habitual, tal vez tópica, de la recepción del cine alemán de entreguerras y las nuevas interpretaciones, menos idealistas, que insertan este cine en los procesos industriales y financieros. En la primera de las perspectivas consideramos muy especialmente los acercamientos de Kracauer (1947)¹, Eisner (1955), Rohmer (1980) y Berriatúa (1990). En la segunda a Salt (1979), Elsaesser (2000) y Kurtz (2016), entre otros. Creo firmemente que la primera lectura, estando algo desenfocada, no deja de atender a la esencia de este cine. Por su parte, la segunda interpretación sitúa a este conjunto de producciones fílmicas en la convergencia de arte y técnica corroborada por en el séptimo arte: el más cercano a las masas y el de mayor poder de persuasión.

El cine alemán de los años 20 y principios de los 30 ha recibido con mayor o menor fortuna y controversia el rótulo de cine expresionista². Hay dos semblanzas teóricas dominantes que se han hecho de él: la de Siegfried Kracauer y la de Lotte Eisner. La primera estima que es inevitable el vínculo entre el trauma posbélico, el desorden social, el cine de Weimar y la ideología nacionalsocialista (Kracauer, 2018, p. 194). La segunda conecta la tradición romántica alemana³ con el cine expresionista y a este con el nazismo⁴ (Eisner 1955, p. 66).

Elsaesser, quien considera que las dos visiones han creado el imaginario que tenemos de las producciones cinematográficas de Weimar hasta el punto de determinar su identidad en la historia del cine (Elsaesser, 2000, p. 11), nos advierte que el libro de Kracauer se elaboró en Nueva York y el de Eisner en París, y a los dos les interesaba transmitir ante los lectores de países otrora aliados contra el nazismo la perfidia presente en los tiempos de gestación de este movimiento (Elsaesser, 2016, p. 19).

En este sentido y más allá de los tópicos, resulta muy interesante atender a la recepción que tuvo la película de Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*El gabinete del doctor Caligari*] de 1920. En Alemania fue denostada como un producto de engaño y

¹ Nos referimos aquí a la publicación original, no a la edición que manejamos.

² “Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach den greift was hinter ihnen steckt” [Los hechos solo tienen significado en la medida en que la mano del artista se trasluzca a través a través de ellos y alcanza lo que hay detrás de su discurrir] (Edschmid, 1919, p. 46).

³ La influencia de Caspar David Friedrich es evidente en *Der müde Tod* (1921) de Fritz Lang (que en inglés llevaba el subtítulo de *Destiny* y que en español fue traducida por *Las tres luces*).

⁴ Sin embargo, Scheunen (2000, p. 4) se hace eco de que Eisner (1958, p. 264) tras el entusiasmo mostrado en *Dämonische Leinwand* por la producción cinematográfica de estos años, reconoce en 1958 que solo tres películas pueden ajustarse con puridad al estilo expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Von morgens bis mitternachts* (1920) de Karlheinz Martin y *Wachsfigurencabinet* (1924) de Paul Leni y Leo Birinsky.

mendacidad⁵, mientras que fuera de ella obtuvo buenas críticas. Por eso, ante la necesidad de la UFA de vender sus productos, el cine alemán de aquellas dos décadas se tiñó de *caligarismo*. Como señaló Erich Pommer:

La industria del cine alemana hizo películas estilizadas para hacer dinero. Déjame que te explique. Al final de la primera Guerra Mundial la industria de Hollywood buscaba la supremacía mundial...intentamos hacer algo nuevo; el expresionismo o las películas estilizadas [...] Esto fue posible porque Alemania contaba con una gran cantidad de buenos artistas y escritores, una fuerte tradición literaria y una gran tradición teatral (como se cita en Hardt, 1996, p. 48).

Incluso, por extraño que nos pueda parecer, es lícito afirmar que el éxodo de los grandes realizadores alemanes a los Estados Unidos tuvo lugar no solo por aumentar la calidad de realización de su cine, sino por el propósito de Hollywood de contrarrestar a un enemigo (Alemania y la UFA) que se había tornado muy peligroso (Kracauer, 2018, p. 131).

De ese modo, podemos decir que, en puridad, la presencia del expresionismo fue interesada y, además, limitada. De hecho, Salt considera que el tratamiento supuestamente innovador en este cine estaba ya presente en películas americanas muy anteriores (Salt, 1979). Suscribimos, en este sentido, esta línea interpretativa y la de Kurtz, quien intenta apartarse de un veredicto político contra esta producción artística y considera que el cine alemán de las décadas de los 20 y 30 es el crisol de la recepción de múltiples apropiaciones.

Esa producción cinematográfica que, ateniéndonos a una denominación cronológica, podríamos llamar cine de la República de Weimar, y que también ha sido denominado cine clásico alemán⁶, muestra evidentes influencias de la tradición literaria, y notables prestamos visuales de las artes plásticas, especialmente de la pintura y de la arquitectura de la época (Kurtz, 2016, p. 61), así como de la escenografía empleada en los montajes teatrales.

Por otra parte, este cine atendía a audiencias diferentes tanto domésticas como de fuera de Alemania. Es, eso sí innegable que en este cine se desarrolló un perfeccionamiento en la técnica y el diseño fílmicos muy admirado internacionalmente. Quizás ese avance en la producción es lo que mejor puede definir a este cine. Ese es precisamente el aspecto sobre el que quiere hacer hincapié Elsaesser. Si el cine viene a corroborar la estrecha

⁵ Después de ver la película de Wiene, Kurt Tucholsky se preguntaba irónicamente dónde encontraría uno esa ropa bien planchada y los cuellos almidonados que llevaban los personajes masculinos en esas casas torcidas. *Die Weltbühne*, nº11, 11 de marzo de 1920, p. 347.

⁶ Lotte Eisner entiende que las películas que entrarían en ese grupo serían todas de cine mudo y estarían comprendidas entre *Der Student aus Prag* (1913) de Stellan Rye y *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) de Fritz Lang.

relación entre las creatividades y habilidades técnicas y artísticas, la producción fílmica en la Alemania de esta época destaca especialmente por el desarrollo de ese vínculo.

El atributo expresionista connotaría un conjunto de efectos capaz de adquirir el disfraz de causa, personificando la revuelta estética, el desorden político, la confusión psicológica, con el propósito de autentificar el proteico y adaptable medio que es el cine (...) Mediante el expresionismo el cine formula algo sobre sí mismo: su capacidad técnica para simular tanto autenticidad como autonomía (Elsaesser, 20016, p. 30).

2. El cineasta pintor: Murnau. El cine expresionista y otras artes

Murnau es un cineasta muy pictórico. Como señaló Ulmer, uno de sus colaboradores, al propio director “lo que más interesaba de un rodaje era la composición plástica de los planos” (cit. sg. Berriatúa, 1990). Además, era pictórico en el sentido más tradicional del término, presuponiendo que a una buena pintura ha de precederle un buen diseño o dibujo. Está documentado su temprano interés por la pintura y sus frecuentes visitas a la Galería de Kassel, que cuenta con una buena colección de lienzos de Rembrandt (Becker, 1981, p. 20). Sin duda, especialmente en *Faust* Murnau (como luego lo harán Eisenstein y Dreyer) demuestra un conocimiento real y profundo de la pintura. (Rohmer, 1980, p. 13).

En todo caso, podría cuestionarse la adscripción del cineasta al expresionismo. Ya hemos visto que la misma definición de este estilo es problemática. Con todo se puede afirmar lo siguiente:

No puede considerarse a Murnau como un expresionista, si este concepto se circunscribe a lo puramente escénico, decorativo, descriptivo y de juego escénico. Pero será expresionista en el sentido fundamental de la denominación, el avatar moderno de un animismo primitivo, la línea fronteriza entre lo real y lo irreal, cuyo paso indefinible es el misterio de todas las cosas. Murnau, hombre limítrofe en todos los órdenes, es indudablemente el que ha llegado más a lo profundo de esta ambigüedad fundamental de lo expresionista (Villegas López, 2005, pp. 320-322).

Sin embargo, me parece adecuado considerar la interrelación entre el cine de esta época y la evolución de las artes en aquellos años. A pesar de tener muy en cuenta las nuevas aportaciones críticas, no podemos negar que la visión más tradicional que se ha extendido sobre este cine tiene sus aciertos y merece ser tenida en cuenta. Así una propuesta como la de Lotte Eisner, que conecta la iconografía presente en estas producciones con la pintura y la literatura romántica nos parece atinada. Incluso podríamos decir que, tratándose de una valoración reveladora resulta limitada pues la filmografía de la época muestra muchos más influjos. Casi podríamos decir que se trata de un crisol en el que están presentes tanto tendencias pretéritas y tradicionales como otras de vanguardia.

Hay tres vías de confluencia de lo literario en este cine: la mitología (presente en Wegener), la ciencia ficción (en Lang) y la literatura gótico-terrorífica que llega a Alemania vía E.Th.A. Hoffmann y procede de la literatura inglesa de Mary Shelley, John William

Polidori y Bram Stoker (estando presente esta influencia en Wiene y en Murnau)⁷.

En cuanto a las artes plásticas, la recepción de las influencias visuales es evidente. Aunque en la muy ecléctica *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang hay cabida para tendencias muy variadas de la arquitectura como el gótico y el Art Decó, la presencia de las vanguardias frías o constructivistas (la *Bauhaus*, el cubismo y el futurismo) es muy fuerte y predominante⁸ (McGilligan, 1997, p. 112).

Lo anguloso y el retorcimiento de los decorados de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene⁹ son tributarios del expresionismo de *Die Brücke*, o El puente (LoBrutto, 2005, p.61). Las escenas del errático y abducido deambular de Cesare por la ciudad nos hacen recordar cuadros como *Potsdamer Platz* de Ernst Ludwig Kirchner.

Caligari...war der erste tragische Typ, der allein durch den Film geschaffen wurde. Weniger ein Mensch, ist er ein Geisteszustand, eine Mischung aus Grausamkeit und Unruhe, von Phantasie und Übersteigerung [Caligari...fue el primer tipo trágico creado exclusivamente por el cine. Es menos un ser humano que un estado de ánimo, una mezcla de crueldad e inquietud, de fantasía y exageración] (Georges Sadoul, como se cita en Becker, 1981, p. 37).

Y, volviendo al cineasta sobre el que reflexionamos, también hay asociaciones visuales en el caso del influjo ejercido por el expresionismo lírico del movimiento *Der blaue Reiter* (El jinete azul) en Murnau. No es casual que Friedrich Wilhelm Pompe cambiara su apellido por el de Murnau, nombre de la localidad bávara que fue el centro del citado movimiento expresionista y lugar en el que pasaron ocho veranos juntos Gabriele Münter y Wassily Kandinsky. La querencia por el expresionismo de *Der Blaue Reiter* se inició en 1911, durante una estancia en la localidad bávara con su amigo íntimo Hans Ehrenburg-Degele, que siendo editor de la revista *Das neue Pathos*, le dio a conocer a Elke Lasker-Schüler y a Franz Marc (Becker, 1981, p. 31).

Al fin y al cabo, cine y pintura son dos artes que comparten una misma problemática y contradicción: la de la tercera dimensión. Ambas muestran sus imágenes en el plano, pero deben crear la apariencia de volumen y profundidad (Zettl, 2020, p. 134). Precisamente

⁷ Lo muy variopinto de estas influencias tiene una repercusión enorme en la recepción general del cine alemán de la época. Desde el punto de vista de la historia del arte se distingue entre dos fases: Expresionismo y Nueva Objetividad; los juicios estéticos están divididos entre la vanguardia y el Kitsch, y las tendencias políticas entre lo nacionalista (reaccionario) y lo internacional (progresista).

⁸ Es absolutamente determinante que la titulación universitaria de Lang fuera la de arquitectura. De hecho, Eisner percibe en el cineasta un alma de arquitecto (Eisner 1955: p. 38).

⁹ Probablemente el filme del *Gabinete* es el más influyente de todos, pues obtiene una continuidad en el enorme desarrollo que experimentará en Hollywood el cine negro (Elsaesser, Cargnelli y Omasta, 1977, p. 22).

Salvador Rubio Gómez considera que la introducción de lo pictórico en el cine es la mayor aportación de Murnau (como la de Griffith fue el desarrollo de la acción) a la creación del lenguaje cinematográfico que hasta entonces había sido sin más teatro filmado (Rubio, 2005, p. 301).

Sin embargo, aunque el expresionismo en el cine es tardío respecto a su presencia en otras artes y está influido por ellas, como dicen Kienan y Beil en su edición de la monografía de Kurtz sobre el tema, la producción filmica fue la manifestación artística donde el propio expresionismo encontró su más genuino lenguaje:

Expressionism came to film late, after it had already reached painting, literature, music and theater. But soon it seemed as though Expressionism had only really come into its own with film – as though, by fusing the radically subjective expressive art with the dynamic medium that combines closeness and distance, it discovered something that could enrich each of them in turn (Kienan & Beil 2016, p. 139)[El expresionismo llegó tarde al cine, después de que hubiera estado presente en la pintura, la música y el Teatro. Pero pronto pareció que solo a través del cine el expresionismo llegó a su propio ser, al fusionar lo subjetivamente expresivo con un medio dinámico que combinaba cercanía y distancia. Así descubrió algo que podía enriquecer a ambos a la vez].

En esa combinación de cercanía y distancia descansa en gran parte la enorme creatividad que desarrolló el cine expresionista. Y es que, como señala el propio Kurtz, el expresionismo en cine es todo un desafío, pues tiene que conjugar el insuperable naturalismo de los actores con lo esencialmente artificial de los aparatos (Kurtz, 2016, p. 117).

3. Murnau en Alemania

Dentro de los grandes cineastas de la época fue probablemente Murnau el que más aspiró a que se le considerara un artista¹⁰. Para Charles Chaplin fue “el mejor hombre que mandó Alemania a Hollywood” (cf. Roberts, 2007, p. 223), para Ian Roberts un “maestro de la mise en scène y la edición” (2007, p. 227), para Thomas Elsaesser “el poeta del cine mudo” (2000, p. 252). Un artista, por lo demás minucioso con los detalles, como por ejemplo demuestra en la atención que confería a los decorados (Eisner, 1981, p. 116), y en general al espacio. En general esa importancia del decorado es central para el expresionismo:

Das Cabinet des Doktor Caligari, bedeutete in der Geschichte des Dekors ein Wendepunkt. Es erwies sich, dass das Element, das bisher nur Zusatz, Hintergrund oder Rahmen für die Handlung war, zum wichtigsten Element im Film werden

¹⁰ Hay quien piensa en otros términos: “Murnau reconoce que el cine es el nuevo espacio para la cultura popular, la Cultura, con mayúscula, es válida para el discurso y la lengua escrita; él quiere producir cultura con minúscula, de efectos engañosos, imágenes visuales e ilusiones, no de argumentos y explicaciones prolijo” (Suárez Lafuente, 2010, p. 28).

konnte” [El gabinete del Doctor Caligari supuso un punto de inflexión para el decorado. Demostró que un elemento que hasta entonces había sido un añadido un fondo o un marco para la acción se transformó en el más importante componente de una película] (Toeplitz, 1984, p. 217).

De hecho, Rohmer afirma que no hay un solo cineasta que lo haya estudiado de un modo tan exacto e imaginativo (1980, p. 9). Tal vez su prurito artístico pueda considerarse elitista, pues nunca hizo concesiones al gusto del gran público. Desde el punto de vista técnico introdujo numerosas innovaciones, entre las que destaca por encima de todas la de la cámara subjetiva (también llamada cámara desencadenada, forma en la que los alemanes denominaban a la cámara móvil), que introdujo en *Der letzte Mann (El último)*¹¹ de 1924. Pero, a pesar de estas innovaciones, que fueron en muchos casos de la mano de su técnico de cámara Karl Freund, él no se consideró nunca un cineasta vanguardista (Becker, 1981, p. 66). Así, la utilización preferente del plano medio, el dramático, evidencia una simpatía por formas artísticas tradicionales (Rohmer, 1980, p. 19).

Esa preferencia está en consonancia con el amor por el teatro que adquirió en Kassel, donde discurrió su juventud (Becker, 1981, p. 19) y la impronta que en él dejó, al igual que en todos los cineastas contemporáneos, Max Reinhardt. Además, el camino de la abstracción está en él muy controlado, la pasión por las imágenes y la pasión vital eran para él lo mismo.

Faust (1926), el último filme que Murnau rodó en Alemania, fue una película “de despedida” (Bozza, 2009, p. 85), concretamente la más cara de la cinematografía alemana hasta que un año después fue superada por *Metrópolis* (Lamarca Rosales, 2022, p. 187). Esta película está muy influida por el *sensorium* suave e intimista de la rama lírica del expresionismo. Precisamente la delicadeza pictórica, de la mano de las carencias de virilidad de los protagonistas masculinos, es lo que hizo que, a pesar de su comienzo triunfal con *Sunrise* (1927), el director no obtuviera el reconocimiento pleno del público americano (Bergstrom, 1985, p. 188). En todo caso, las imágenes de contornos inestables, el recurso a la envoltura en humo de las figuras y la iluminación tenue pero nunca abandonada a la tenebrosidad, dan lugar a un mundo visual fascinante.

Así, se considera a Murnau el maestro del claroscuro en el cine. Hay en la película citada un momento especialmente emblemático, casi al comienzo de ella, cuando, ante Mephisto¹², sumido en la oscuridad de la noche, aparece el Arcángel¹³. Entonces los rayos

¹¹ Está documentado que fue a raíz de esta película, cuando William Fox le ofreció a Murnau el contrato, firmado en 1925, para que continuara su producción en América. De esta manera, tanto *Tartufo* como *Faust* fueron realizadas en Alemania ya con el contrato firmado y sabiendo Murnau que se iría a Estados Unidos (Bergstrom, 1985, p. 185).

¹² Con aspecto de búho y no de macho cabrío (Rohmer, 1980, p. 31).

¹³ Cuyas alas son simétricas, no como las asimétricas de Mephisto (Rohmer, 1980, p. 33). Ese contraste lineal también tiene lugar entre la intranquilizadora disposición vertical y el sosiego que produce la horizontal (Rohmer, 1980, p. 35).

atraviesan la niebla¹⁴ y ello nos ayuda a distinguir los contornos de Mephisto (Becker, 1981, p. 67).

Der Prolog im Himmel in *Faust*, jenes genial Chaos des flutenden Helldunkel, die Strahlen, die eine Luftwand zu durchdringen scheinen im scharfen Kontrast zu dem Dunkel des Dämons. Dem der Erzengel glorreich gegenübersteht, jene Orchestation aller visionären Werte, ist nicht ohne Einflüsse einer expressionistischen Gestaltung von Raum und Tiefe zu denken. [El prólogo en el Cielo en *Fausto*, ese genial caos de desbordante claroscuro, los rayos que parecen atravesar un muro de aire en áspero contraste con la oscuridad del demonio al que se opone lleno de gloria el Arcángel, esa orquestación de todos los valores visionarios, no es ajena a una configuración expresionista del espacio y la profundidad] (Eisner, 1981, p. 117).

La propia Eisner señala que en los alemanes hay una innata añoranza por el claroscuro y por las sombras misteriosas¹⁵ (como se cita en Becker, 1981, p. 20).

Otra escena muy recordada de *Faust* tiene lugar cuando Mephisto lleva al Doctor al aquelarre de la noche de Walpurgis y los planos que toma la cámara parece que se captaran desde la capa del enviado del diablo¹⁶, mientras enormes aves se cruzan¹⁷. Rohmer señala que Murnau nos quiere mantener en una sensación ambigua respecto a la verosimilitud. Si bien en ningún momento nos muestra el efecto especial que está utilizando, sabemos que lo que se nos ofrece es solo cine (Rohmer, 1980, p. 37). En la citada escena, Murnau reconoció la inspiración plástica de Albrecht Altdorfer (Eisner, 1967, p. 98), el pintor del movimiento, que, con una composición asimétrica, que sirviéndose de espirales y de una ubicación del punto de fuga, no en el centro, sino en cualquier lugar del lienzo, dio lugar a una concepción dinámica del espacio (Rohmer, 1980, p. 29).

Así, por ejemplo, el firmamento en su inmensidad, que produce la sensación de estatismo y calma, nunca está presente en Murnau. O bien los fragmentos de celaje son muy reducidos en los planos, o bien el cielo siempre está ocupado por algo, como por una tormenta en *Sunrise*, o una inmensa luna, de fatales presentimientos, en *Tabu* o en *City girl* (Rohmer, 1980, p. 30).

¹⁴ 1'54" (esta referencia cronométrica y las que en lo sucesivo aparecerán son las del comienzo de cada una de las escenas citadas), <https://www.youtube.com/watch?v=JlAFtiCkd5c> (última visita 22-12-24)

¹⁵ "den deutschen angeborenen Sehnen nach Helldunkel und geheimnisschweren Schatten" [el innato anhelo de los alemanes por el claroscuro y las sombras misteriosas]. Por cierto, esta simpatía de los alemanes por el claroscuro es una afirmación parecida a la de Winckelmann cuando decía que los griegos se caracterizaban por "la noble sencillez y la serena grandeza".

¹⁶ 34'48". Estas tomas desde arriba, a vista de pájaro, son muy parecidas a las de Leni Riefenstahl de Núremberg en *Triumph des Willens* (1935).

¹⁷ 37'24".

Especialmente en las escenas iniciales (la de los jinetes del Apocalipsis, las de la ciudad amenazada por la peste, las del gabinete de Fausto, las del pacto, las del vuelo, etc.) y en las finales (la muerte del hijo de Gretchen, la condena de esta y el sacrificio del Doctor)¹⁸ el *Faust* de Murnau ha sido analizado desde los enfoques actuales de la semiótica del cine y valorada como una obra de gran destreza y minuciosidad en el manejo de todos los elementos técnicos. La cinemática y el empleo de metáforas multimodales alcanzan un altísimo nivel de maestría para la producción de “experiencias psicocognitivas (por ejemplo, la emoción visual del movimiento y la impresión imaginativa de movimiento propio) y afectivas (la inquietud provocada por personajes grotescos)” (Ureña Gómez-Moreno, 2017, p. 208).

4. Un maestro del mudo

Murnau pertenece a una época gloriosa del cine en el que este encontró su lugar como forma expresiva. Entre la plástica dramática del teatro y a la plasticidad épica de la pintura y la arquitectura, el cine halló su camino como práctica artística de la imagen en movimiento

“Die bildhaft-dramatische Darstellung des Theaters und die eher epische Bildhaftigkeit der Malerei und Architektur waren mit der photographischen Realismus der bewegten Kinobilder verschmolzen” [La presentación de imágenes dramática del teatro, y la plástica más bien épica de la pintura y la arquitectura se fusionaron en el realismo fotográfico de las imágenes cinematográficas en movimiento]. (Albrecht, 1981, p. 7).

Koebner comparando dos películas de Murnau estrenadas el mismo año de 1922 *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* y *Das brennende Acker* pone de relieve la versatilidad y la profesionalidad del director. Alguien capaz de abordar casi simultáneamente la adaptación de la novela gótica de Bram Stoker y un drama rural que moralizaba contra la codicia del protagonista (Koebner, 2003, p. 112).

Sin duda, con Murnau encontramos uno de los más grandes maestros del cine mudo. Esa diferencia respecto al sonoro también está marcada en el significado mucho más denso que adquieren los objetos en el mudo. Los objetos son menos iconos que indicios y símbolos (Rohmer, 1980, p. 55). En ese sentido, no se diferencian mucho de la indicidad y el simbolismo, confirmada por los *Leitmotive* musicales, de los objetos en Wagner.

Así, por ejemplo, en el *Faust, eine deutsche Volkssage* de Murnau, el viento tiene una considerable importancia en la trama. Su papel es el de mediador entre lo terreno y lo sobrenatural. Así, el aliento de Mephisto convertido en viento, es el que lleva la peste a la ciudad¹⁹. Esa condición letal se evidencia pocas secuencias después cuando el viento sigue soplando, muere un equilibrista y sobre su cadáver los jirones agitados del lienzo

¹⁸ No así las escenas idílicas, en general mal consideradas por la crítica.

¹⁹ 6'05”.

de su escenario confirman la causa de su óbito²⁰. Igualmente, lo cólico aparece en el momento en el que Fausto invoca al Espíritu de la oscuridad. Ahí el viento de nuevo es la fuerza de la naturaleza de la que se sirve Mephisto para manifestarse²¹.

También el soplo de Mephisto²² hace que la madre de Gretchen se despierte y muera a raíz de ver acostada a su hija con Fausto. Finalmente, la tormenta de nieve sobre Gretchen simboliza la condena que recae sobre los culpables²³, o más bien los declarados culpables por la justicia humana (Rohmer, 1980, p. 73).

Esa intensificación del significado de los objetos muestra que el mudo es un género netamente diferente del cine sonoro²⁴. “Der Stummfilm *fehlt* demnach nicht die Sprache (oder die Geräusche), sondern er *ist* eine Gattung ohne Sprache und Geräusche, in der beides durch Bilder wiedergegeben wird oder wiedergegeben werden kann” [El cine mudo no *carece* de lenguaje (o de sonido), sino que *es* un género sin lenguaje y sonido, en el que ambos son reproducidos o pueden ser reproducidos mediante imágenes] (como se cita en Albrecht, 1981, p. 8).

Así, con sabiduría, Murnau señala que el cine sonoro llegó demasiado pronto. “Wir hatten gerade angefangen uns mit dem Stummfilm zurechtzufinden, waren im Begriff, die ganzen Möglichkeiten der Kamera auszunützen, dann kam der Tonfilm auf, und die Kamera war vergessen”. [Estábamos aprendiendo a familiarizarnos con el cine mudo, a punto de aprovechar todas las posibilidades que ofrecía la cámara, y entonces llegó el cine sonoro y la cámara fue olvidada] (como se cita en Albrecht, 1981, p. 9).

Y más allá de ese aspecto formal pero artísticamente relevante, Murnau (como Wiene y como Lang) es una figura decisiva para comprender el tránsito de un cine con intenciones morales, instructivas o de evasión, a uno con un lenguaje propio demandante de un espectador con una visión propia (Lewandowsky, 1981, p. 124). Eso que ha sido dado en llamarse cine de autor.

5. La relectura del mito de Fausto por Murnau

La película es un ejemplo de recepción variada y diversa de las distintas fuentes sobre Fausto: la de Goethe, la de Marlowe, el teatro de títeres y la leyenda medieval sobre el mito. En realidad, el conjunto de influencias, apropiaciones y recepción es mucho más

²⁰ 6'56”.

²¹ 19'04”.

²² 1°20'34”.

²³ 1°30'27”.

²⁴ Esa diferencia respecto al sonoro también está marcada en el significado mucho más denso que adquieren los objetos en el mudo. Los objetos son menos iconos y más indicios y símbolos (Rohmer, 1980, p. 55). En ese sentido, no se diferencian mucho de la indicidad y el simbolismo, confirmada por los *Leitmotive* musicales de los objetos en Wagner.

diverso. Hay préstamos (viaje sobre la capa) de la anónima *Historia von D. Johann Fausten* (1587), las escenas de teatro de títeres proceden del Christopher Marlowe, la escena de la corte de Parma se corresponde con el habitual intermezzo en este tipo de funciones. Y hay igualmente préstamos de las versiones fáusticas Klinger (1791), Müller (1776), Grabbe (1829) y Lenau (1836). (Cf. Mahal 1998, pp. 569-574). De esta muy variopinta apropiación, muy especialmente llevada a cabo en el guion escrito por Hans Kyser, se hace eco Fernández-Cuenca (1966, p. 33).

Con todo, el subtítulo del filme, *Eine deutsche Volksage*, es indicativo de que esta última fuente es la que quiso Murnau que prevaleciera. Por otra parte, el tema diabólico siempre había interesado al director, como demuestra su tercer filme tristemente perdido, *Satanas*²⁵.

Según Helmut Schanze, el *Faust* de Murnau es al mismo tiempo una *Gesamtkunstwerk* (una obra de arte total como síntesis de múltiples artes) y una disolución de ella en el crisol del cine. Es literatura, pues remite a Marlowe, a Goethe y a los intertítulos que le fueron encargados a Gerhart Hauptmann. Si bien posteriormente se desecharon estos textos, demasiado literarios, en favor del esquematismo del autor del guion Hans Kyser, sin embargo, se produjeron tantas copias del filme que, al final, hubo versión tanto con intertítulos de Hauptmann como con los del propio Kyser. Esa variedad está en consonancia con las hasta cinco versiones diferentes de la película (Lamarca Rosales, 2022, p. 198).

También la película es pintura, pues Murnau se apoya en iconología fáustica de Delacroix, Kaulbach, Cornelius, Retzsch y Von Kreling, y se apropia de imágenes de Cranach, Altdorfer y Baldung-Grien para crear un ambiente tipo siglo XVI. En torno a lo pictórico cabe recordar esta observación:

Faust es una película un tanto especial. Al tratar cada plano como si fuere una pintura se corría el riesgo de que las imágenes no casasen entre sí de un modo fluido y la película se convirtiese en una cadena de estampas. Murnau trata de superar la rigidez de una imagen plana de dos dimensiones, haciendo que lo actores utilicen el espacio en profundidad recorriendo direcciones curvadas en acercamientos y alejamientos. La ilusión de espacio plano-pintura se rompe y con ella el riesgo de parecer cuadros animados (Berriatúa, 1990, p. 127).

Además, *Faust* también aporta decorados y vestuarios creados por Robert Herlth Walter Röhrig y Georges Annenkov y, también, construye escenografía, pues el guion de Hans Kyser esquematiza los referentes literarios y se despreocupa de la sintaxis. De hecho, este tratamiento laxo del texto está en consonancia con la filosofía creativa del director para quien el cine solo debía servirse de imágenes y para quien el filme ideal podría prescindir

²⁵ Que muestra en tres episodios (en la corte del faraón, en Lucrecia Borgia y en la revolución que enfrenta a extremismos políticos en Alemania) cómo el mal triunfa siempre sobre el bien.

de títulos (Collier, 1988, p. 141).

Sin embargo, quizás lo más sorprendente es que en esta película de Murnau haya una banda sonora original. Esto resulta muy infrecuente en un tiempo en el que no había sincronización entre sonido e imagen, y en la que la música cinematográfica se tocaba en directo en la sala de exhibición. Incluso el compositor Walter R. Heymann escribió dos partituras una versión orquestal para salas grandes y una reducción a piano para lugares más modestos. La música de Heymann contenía melodías propias junto a citas de Richard Wagner y Richard Strauss.

También destaca Schanze que, mientras Goethe se sirve de la incertidumbre de la niebla solo en dos ocasiones en su poema dramático (primer y tercer acto de la segunda parte), Murnau emplea múltiples veces este recurso, lo cual hace que se haga honor al imaginario de la leyenda, de Marlowe y de Goethe por los medios aportados por el cine (Schanze, 2003). El autor presenta del drama fáustico menos como el de un individuo concreto y más como el de un congénere preocupado por la suerte de sus semejantes. Ciertamente, el Fausto de Goethe tiene también esa preocupación por sus conciudadanos, concretamente por acabar con la peste.

In Hoffnung Reich, im Glauben fest.
Mit Tränen, Seufzen, Händeringen,
Dacht ich das Ende jener Pest
Vom Herrn des Himmels zu erzwingen.
(Goethe, versos 1026-1029, 1887, p.54)
[Rico en esperanza, firme en la fe
Con lágrimas, sollozos y con mis manos
Imploré que llevara a su fin la peste
Al Señor del cielo]

Sin embargo, en Goethe, Fausto (al menos el de la primera parte), se aleja de este altruismo y se centra en obtener la juventud para la conquista de Gretchen²⁶. Así, el Fausto de Goethe está decepcionado del saber y la religión desde el comienzo del texto, el de Murnau reniega de la ciencia y la religión cuando se ve incapaz de eliminar la peste reinante en su ciudad.

Está reconocida la maestría de Murnau en ciertas escenas de *Faust*: prólogo en el Cielo, la peste, invocación, el viaje por el aire, el simbolismo del viento, etc. Sin embargo, algunos fotogramas de la película han recibido críticas negativas. Así ocurre con los

²⁶ Y a diferencia del Fausto de Murnau, que salva a Gretchen mediante el sacrificio, el de Goethe se muestra impotente no solo para evitar su muerte, sino para propiciar su salvación, que acaba siendo sancionada por una voz que baja de las alturas “Ist gerettet”.

momentos idílicos de Fausto (Gösta Ekman) y Gretchen (Camila Horn) rodeados de niños en el jardín²⁷, o con los exagerados gestos en la seducción de Mephisto (Emil Jannings) a Martha Schwerdtlein (Yvette Guilbert). Con todo, la sensiblería y la tosquedad no son de Murnau sino de los personajes. Bozza repara en que, mientras que la parte metafísica de la película (la de la contraposición Fausto- Mefistófeles) está llena de efectos de luz, montaje y cámara, la parte del romance (entre Fausto y Gretchen) es totalmente convencional desde el punto de vista cinematográfico.

Sin embargo, el propio Bozza considera que metafísica y romance son manifestaciones respectivas de dos fuerzas opuestas en el mismo vector del cine de Murnau, la de la fabulación y la del realismo. Mientras que, en su producción alemana, los efectos técnicos son predominantes, en la americana, lo realista sobrepaja a lo técnico dejando esta dimensión solo para las escenas en las que se quieren visualizar procesos psicológicos (Bozza, 2009, pp. 90-91). Con todo, siempre manifestó una querencia por lo artístico que, por ejemplo, se pone de relieve en el sesgo de drama que quiso darle a *Tabu* (1931) frente a la propuesta más documental por la que abogaba Robert J. Flaherty, quien en un principio era codirector del proyecto (Belmonte, 2011, p. 269).

En este sentido *Faust* es una obra de transición, a medio camino entre un predominio y otro: respectivamente la experimentación técnica, y su circunscripción a lo psicológico. Por eso, y no solo, porque fue el último filme realizado en Alemania, *Faust* fue una película de despedida (Bozza, 2009, p. 99). De hecho, cuando estaba filmando *Faust* e incluso trabajando en *Tartüff* de 1925, Murnau había firmado ya un contrato con William Fox para irse a América. “Pommer afirmó que Murnau no solo había actuado de forma poco prudente, sino, además con ingratitud. Pommer insistía en que la UFA le había considerado una figura prestigiosa, permitiéndole hacer películas inteligentes y artísticas sin preocuparse por la taquilla y que él debía algo a cambio” (Berriatúa, 1990, p. 303).

Murnau puso su maestría como director al servicio de lo fáustico, para, sin quitarle a ese mito la indispensable condición de encuentro de lo inmanente y lo trascendente (Losada, 2015, p. 9), conferir una luz de esperanza a la visión goetheana. Al igual que en Goethe, Mefistófeles apuesta por la condena de Fausto y pierde. Aunque le ha dado a Fausto lo que quería, un instante que le haga desear parar el tiempo, la nobleza de lo deseado por el Doctor, le asegura que el alma no se condene. Por su parte, la razón de la salvación del alma de Fausto en Murnau es el sacrificio postrero que el Doctor está dispuesto a hacer por Gretchen, una auténticamente wagneriana salvación por el amor²⁸. Así en Goethe la salvación de Gretchen y la de Fausto va por separado, respectivamente en la primera y en la segunda parte. Sin embargo, en Murnau Fausto y Gretchen se salvan juntos.

²⁷ Que probablemente recuerde más a ciertos momentos de *Werther* que al *Fausto*.

²⁸ Se puede afirmar que el final del *Fausto* de Murnau es análogo al de *El holandés errante* de Wagner. Mientras que Senta se despeña por un acantilado, Fausto se lanza a la pira en la que se encuentra Gretchen. El desenlace de una y otra trama es el mismo: la salvación por el amor.

Probablemente *Fausto* no sea la mejor película de Friedrich Wilhelm Murnau. El nivel de estilización y la consistencia artística de *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*²⁹ la sitúa en un plano superior. Y la crítica social junto con la introducción en el cine de la cámara subjetiva sitúan a *Der letzte Mann* en el reducido círculo de las obras maestras del cine. Sin embargo, se trata de una obra en la que la estética de su director avanzó decisivamente.

6. A modo de conclusión

Murnau fue uno de los grandes cineastas de la época clásica del cine alemán, esa que se dio en llamar expresionista. Todos los maestros de esta época procedían del teatro y estuvieron enormemente influidos por Max Reinhardt.

Si hubiera que relacionar al cine con otras artes destacarían la figura de Lang como arquitecto y de Murnau como pintor.

Y si hay que destacar algún elemento visual en este cine cabría escoger la distorsión de los decorados, la cámara subjetiva y el claroscuro. Eisner señala que en cierto modo el claroscuro y la distorsión de los decorados son el resultado de hacer de la necesidad virtud. En una época de escasez marcada por la Guerra del 14 y la posguerra, era caro rodar en exteriores y crear decorados tridimensionales, de ahí que se optara por lienzos teatrales como los de *El gabinete del Doctor Caligari*, donde Wiene consigue crear una muy sugerente tensión entre lo naturalista de los personajes y lo no naturalista y bidimensional del decorado (Scott Calhoon, 2005, p. 637). Por otra parte, los juegos de claroscuro servían para sustituir esos decorados tan difíciles de obtener (Eisner, 1955, p. 23).

Sin embargo, estas consideraciones sobre la producción filmica de entreguerras en Alemania, que quedan muy especialmente manifestadas en *Faust* de Murnau se circunscriben en la recepción habitual del cine expresionista. A ellas hemos intentado añadir las nuevas lecturas menos idealistas que determinan que este cine se llevó a cabo con una estética estilizada que persiguió, diferenciándose de Hollywood, el éxito financiero mediante la creación y fidelización de un público propio.

En todo caso, llamémoslo expresionista, clásico o de Weimar, la producción de filme mudo³⁰ de los 20 en aquella Alemania se trata de un hito en la historia del cine.

²⁹ No haber pagado los derechos de la historia dio lugar a una demanda de la viuda de Bram Stoker, por la que la obra y todos los negativos debían ser quemados. Afortunadamente alguna copia sobrevivió a esa disposición (Berriatúa 2003: p. 5).

³⁰ Quizás el más interesante capítulo de la monografía de Eisner es el que trata la decadencia del cine clásico alemán. Allí se afirma que esta se relaciona íntimamente con la aparición del sonoro y la influencia americana. El sonoro crea problemas técnicos importantes de sincronización y da lugar a una contaminación producida por el fetichismo del musical. Por su parte, la mentalidad americana de box-office, por una parte, se traduce en una comercialización de los productos que relativiza la dimensión artística y, por otra, da lugar

7. Bibliografía

- Albrecht, G. (1981). Einführung. En Klaus Becker (Ed.), *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der Zwanziger Jahren*. (pp. 6-10). Deutscher Sparkassenverlag GMBH.
- Becker, K. (1981). Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der Zwanziger Jahren". En Klaus Becker (Ed.), *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der Zwanziger Jahren*. (pp. 11-111). Deutscher Sparkassenverlag GMBH.
- Belmonte, A. (2011). *Murnau: la luz inquieta*. Ártica.
- Bergstrom, J. (1985). Sexuality at a Loss: The Films of F.W. Murnau. *Poetics Today*, Vol. 6, No. 1/2, 185-203
- Berriatúa, L. (1990). *Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana*, Filmoteca Nacional de España.
- Berriatúa, L. (1990). *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*, Filmoteca Regional de Murcia/ Editora Regional de Murcia.
- Berriatúa, L. (2003). F.W. Murnau. En *Cinemateca/ Zinemateka. Programa*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Bozza, M. (2009). Metaphysik und Romanze. Murnau's Faust. En M. Bozza, M. Hermann (Eds.) *Schattenbilder- Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Filmstudien*. (pp. 85-100). Transcript Verlag.
- Collier, J.-L. (1988). *From Wagner to Murnau. The Transcription of Romanticism from Stage to Screen*. UMI Research Press.
- Edschmid, K. (1919). *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Erich Reiss Verlag.
- Eisner, L. (1955). *Dämonische Leinwand: die Blütezeit des deutschen Films*. Der neue Film.
- Eisner, L. (1958). Stile und Gattungen des Films. En L. Eisner y H. Friedrich (Eds.) *Das Fischer-Lexikon. Film. Rundfunk. Fernsehen*. (pp. 263-265). Fischer.
- Eisner, L. (1967). *Friedrich Wilhelm Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Friedrich Verlag Velber.
- Eisner, L. (1981). In memoriam eines Ungekannten. En Klaus Becker (Ed.) *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der Zwanziger Jahren*. (pp. 112-117). Deutscher Sparkassenverlag GMBH.
- Elsaesser, Th., Cargnelli, Ch. & Omasta, M. (1977). *Das Vermächtnis des Dr Caligaris*". *Film noir und deutscher Einfluß. Eine Collage*. En Th. Elsaesser y Ch. Cargnelli (eds.) *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. (pp. 19-54). PVS Verleger.
- Elsaesser, Th. (2000). *Weimar cinema and after: Germany's historical imagination*. Routledge.
- Elsaesser, Th. (2016). Expressionist cinema- Style and design in film history. En O. Brill y G. D. Rhodes (Eds.), *Expressionism in the cinema*. (pp. 15-40). Edinburgh University Press.
- Fernández- Cuenca, C. (1966). *F.W. Murnau*, Filmoteca Nacional de España.

a una relación con la imagen más ceñida al detalle relumbrante que interesada en la continuidad consciente y la unidad del filme (Eisner 1955: pp. 145-159).

- Goethe, J. W. (1887). Faust 1. Teil, Band 14. En *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*. Hermann Bohlau.
- Hardt, U. (1996). *From Caligari to California. Erich Pommer's Life in the International film Wars*. Berghahn.
- Koebner, Th. (2003). Murnau- a Conservative Filmmaker? On Film History as Intellectual History. En D. Scheunemann (Ed.) *Expressionist film- New Perspectives*. (pp. 111-124). Camden House.
- Kracauer, S. (2018). *De Caligari a Hitler*. Paidós. [Original (1947) *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press].
- Kurtz, R. (2016). *Expressionism and Film*. John Libbey Publishing LTD.
- Lamarca Rosales, M. (2022). *Friedrich Wilhelm Murnau*. Cátedra.
- Lewandowsky, H. (1981). Ein Blick hinter die Kulissen. En K. Becker (ed.) *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der Zwanziger Jahren*. (pp. 118-124). Deutscher Sparkassenverlag GMBH
- LoBrutto, V. (2005). *Become Film Literate. The Art and Craft of Motion Pictures*. Praeger Publishers.
- Losada, J. M. (2015). *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinaria*. Logos Verlag.
- Mahal, G. (1998). *Faust. Untersuchungen zu einen zeitlosen Thema*. Ars Una.
- McGilligan, P. (1997). *Fritz Lang: the Nature of the Beast*. St. Martin's Press.
- Roberts, I. (2007). Friedrich Wilhelm Murnau, transatlantic thresholds and transcendental homelessness. *Studies in European Cinema*, 4:3, 223-233
- Rohmer, E. (1980). *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. Carl Hanser Verlag.
- Rubio Gómez, S. (2005). Nosferatu and Murnau. Pictorial influences. *Anales de Historia del Arte* 15, 297-325.
- Salt, B. (1979). From Caligari to Who?. *Sight and Sound*, Spring 1979, 119-123.
- Salt, B. (1990) From German Stage to German Screen. En P. Cherchi Usai y L. Codelli (Eds.), *Prima di Caligari/Before Caligari*. (pp. 402-22). Biblioteca dell'Immagine.
- Schanze, H. (2003). On Murnaus Faust: a Generic Gesamtkunstwerk? En D. Scheunemann (Ed.) *Expressionist film- New Perspectives*. (pp. 223-232). Camden House.
- Scheunemann, D. (2003). "Activating the differences: Expressionist Film and early Weimar Cinema. En D. (ed.) *Expressionist film- New Perspectives*. (pp. 1-32). Camden House.
- Scott-Calhoun, K. (2005). F.W. Murnau, C.D. Friedrich and the Conceit of the Absent Spectator. *MLN* 120, Maryland, 633-653.
- Suárez Lafuente, M. S. (2010): Versiones cinematográficas del tema fáustico. *Arbor* 741, 25-32.
- Toeplitz, J. (1984). *Geschichte des Films. Bd.1.: 1895-1928*. Henschel.
- Ureña Gómez-Moreno, J. M. (2017). Online Construction of multimodal Metaphors in Murnau's Movie Faust. *Metaphor and Symbol*, Vol. 32 (n.º3), 192-210.
- Villegas López, M. (2005). *Grandes clásicos del cine: pioneros, mitos e innovadores*. JC.
- Zettl, N. (2020). *Eingeschlossene Räume. Das Motiv der Box im Film*. Transcript.

8. Filmografía

Der Student aus Prag [*El estudiante de Praga*] (1913). Dirigida por Hanns Heinz Eweres, Stellan Rye y Paul Wegener. Deutsche Bioscop.

Das Cabinet des Dr. Caligari [*El gabinete del doctor Caligari*] (1920). Dirigida por Robert Wiene. Universal Films AG (UFA).

Von morgens bis mitternachts [*De la mañana a medianoche*] (1920). Dirigida por Karlheinz Martin. Ilag Films.

Der müde Tod [*Las tres luces*] (1921). Dirigida por Fritz Lang. Decla Bioscop.

Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens [*Nosferatu*] (1922). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. Prana Film GMBH.

Das brennende Acker [*La tierra en llamas*] (1922). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. Deulig Film.

Der letzte Mann [*El último*] (1924). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. UFA.

Wachsfigurenkabinett [*El hombre de las figuras de cera*] (1924). Dirigida Paul Leni y Leo Birinsky. Neptune Film AG.

Herr Tartüff [*Tartufo o el hipócrita*] (1925). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. UFA.

Faust. Eine deutsche Volkssage [*Fausto. Una leyenda alemana*] (1926). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. UFA.

Metropolis [*Metrópolis*] (1927). Dirigida por Fritz Lang. UFA.

Sunrise: A Song of two Humans [*Amanecer*] (1927). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. Fox Film Corporation.

City Girl [*El pan nuestro de cada día*] (1930). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. Fox Film Corporation.

Tabu: A Story of the Southern Seas [*Tabú*] (1931). Dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau, Paramount Pictures, Murnau-Flaherty Productions.

Das Testament des Dr. Mabuse [*El testamento del Dr. Mabuse*] (1933). Dirigida por Fritz Lang. Nero Film.

Triumph des Willens [*El Triunfo de la voluntad*] (1935). Dirigida por Leni Riefenstahl. Reichsparteitag-Film, UFA.



Licencia Creative Commons

Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org