

CORRESPONDENCIA ESTÉTICA Y MORAL EN *DIE NIBELUNGEN* (1924)

ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA PELÍCULA

Marcos Jiménez González

Universidad de Salamanca (Usal)

Resumen:

En el presente artículo se hace un análisis estético de la película *Die Nibelungen* (1924), de Fritz Lang, partiendo de la base de que sigue una línea estética tradicional, en la que el juicio estético y el moral están unidos, oponiéndose a muchos de los filmes contemporáneos, en los que estos juicios se conciben por separado. Se defiende, por tanto, la existencia de una correspondencia entre temática e imágenes, en la que las ideas morales se reflejan visualmente mediante la iluminación o las apariencias de los personajes, entre otros elementos. Asimismo, se la ubica dentro de la tradición cinematográfica de los *Großfilme* (películas monumentales), que se contraponen a la del *Künstlerische Film* (cine artístico), para dar cuenta de que se trata de modos de producción distintos, que presentan diferentes esquemas narrativos y distintas tradiciones estéticas.

Palabras clave: Die Nibelungen, Fritz Lang, Cine, Estética

Abstract:

The present article makes an aesthetic analysis of the film *Die Nibelungen* (1924), by Fritz Lang, on the basis that it follows a traditional aesthetic line, where both the aesthetic and the moral judgement are connected, opposing many of the contemporary films, where these judgements are thought separately. It is advocated therefore the existence of a correspondence between the topic and the images, where the moral ideas are visually reflected through the illumination and the appearances of the characters, among other elements. In addition, the film is placed within the filmmaking tradition of the *Großfilme* (monumental films), which stands in opposition to the tradition of *Künstlerische Film* (art films), to realise that it involves different modes of production, which have different narrative structures and different aesthetic traditions.

Keywords: Die Nibelungen, Fritz Lang, Cinema, Aesthetics

Introducción: *Die Nibelungen* y su tiempo.

Películas alemanas estrenadas en el año 1924

Las dos partes *Die Nibelungen: Siegfried y Kriemhilds Rache* (*Los Nibelungos; La muerte de Sigfrido y La venganza de Krimilda*, 1924), de Fritz Lang, son una anomalía respecto a las películas que se estrenaron ese mismo año y que pueden asociarse más fácilmente a lo que se conoce como cine expresionista alemán.

1924 fue un año de cambios políticos y artísticos para Alemania. La instauración del Plan Dawes, el 9 de abril de 1924, hizo que la economía se equilibrara hasta 1929, año en el que la bolsa estadounidense cae estrepitosamente generando la crisis económica mundial conocida como el Crac de 1929. Los historiadores que se han centrado en la era de la República de Weimar coinciden en dividir este periodo en tres fases: el de inestabilidad (1918-1923), que abarca los primeros años y fueron los más inestables tanto económica como socialmente, ya que se produjeron varias revueltas políticas y golpes de estado que dejaron víctimas mortales (Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, entre otros).¹ A partir de 1924, comienza el periodo de estabilización, alargándose hasta 1929 y provocando una gran crisis financiera, que desemboca en el ascenso de grupos políticos que hasta entonces no habían tenido representación, como el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (el partido nazi), que, a partir de 1930, tuvo una importancia especial en la escena política, ganando las elecciones el 5 de marzo de 1933 con el 43,9 % de los votos². La era de Weimar concluye con la llegada del nazismo, que cierra el último periodo de la República.

El año 1924 supone, entonces, el inicio del único periodo políticamente estable, siendo curiosamente el año en el que se estrenan varias películas con estilo muy variado. Aparte de *Die Nibelungen*, filme esencial del presente escrito, se estrenan otras tres películas importantes, asociadas a estilos diferentes, que confluyeron bajo la categoría general de cine expresionista. En primer lugar, destaca el estreno de *Orlacs Hände* (*Las manos de Orlac*), el 24 de septiembre, una película de Robert Wiene, director también de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1920). Se trata de un filme con una fuerte estética expresionista, en la que la tragedia y la decadencia del personaje principal (un músico que pierde las manos en un accidente y que no podrá volver a tocar el piano) están acompañadas por continuos efectos lumínicos de sombras y claroscuros, muy presentes en la época, y que enfatizan las situaciones de peligro, angustia y desesperación. En segundo lugar, destaca el estreno de *Das Wachsfigurenkabinett* (*El hombre de las figuras de cera*), de Paul Leni, el 13 de noviembre. Esta película supone, además, el fin del cine “caligarista”, estilo que se había iniciado en 1920 con el estreno

de *El gabinete del Dr. Caligari* y que había generado una tendencia a realizar películas con su misma estética³. *El hombre de las figuras de cera* conforma la última de las películas caligaristas. Finalmente, y para completar la tetralogía principal del año en el que comienza el periodo de estabilización, se encuentra *Der letzte Mann (El último)*, película de F.W. Murnau, estrenada el 23 de diciembre. Se trata de un trabajo a caballo entre el expresionismo y la Nueva Objetividad, corriente artística que surge durante aquellos años como respuesta a la pintura expresionista, precisamente⁴.

Estas tres películas, aunque diferentes, parecen enmarcarse bajo el estilo general del cine expresionista, influenciado por el romanticismo oscuro, y concebido siempre como un cine de vanguardia, en el que predomina el reflejo del terror y el nihilismo propio de una sociedad de posguerra en la que el arte muestra situaciones míseras envueltas en el halo de la angustia y de la desesperación. Sin embargo, *Los nibelungos*, y sobre todo su primera parte, *La muerte de Sigfrido*, parece ligeramente distinta: no inspira los sentimientos negativos propios del cine de la época; apenas se encuentran en ella los claroscuros y las sombras de *Las manos de Orlac* ni los decorados tétricos de *El hombre de las figuras de cera*; tampoco las situaciones realistas de crítica social propias de *El último*. Siegfried, estrenada el 14 de febrero, supone un cambio temático y estético para el cine alemán contemporáneo, distanciándose estilística y narrativamente de las películas citadas.

Modos de producción y líneas estéticas

Dicho distanciamiento puede analizarse desde varias perspectivas. Por un lado, la constatación de que, efectivamente, *La muerte de Sigfrido* está enmarcada en una tradición cinematográfica distinta a la de los otros trabajos. Para profundizar en esta diferencia conviene repasar dos términos alemanes, populares en la década de 1920, y que han sido tratados por estudiosos de la talla de Thomas Elsaesser, entre otros. Se trata del concepto de *Großfilme* (películas monumentales) frente al de *Künstlerische Film* (cine artístico). Son dos corrientes cinematográficas que pueden entenderse como opuestas, ya que tanto estilística como comercialmente buscan lo contrario. Los *Großfilme* son películas hechas para las multitudes, películas de masas, que pretendían imitar el modo de producción estadounidense, de trabajos como *Intolerance (Intolerancia, 1916)*, de D. W. Griffith, por ejemplo, cuyas imágenes presentan en muchos casos planos monumentales y épicos. Joe May había sido uno de los precursores de este tipo de cine en Alemania, al dirigir las dos partes de *Das indische Grabmal (La tumba india): Die Sendung des Yoghi (La misión del Yogi, 1921)* y *Der Tiger von Eschnapur (El tigre de Esnapur, 1921)*, películas en las que pueden encontrarse

similitudes con la de Griffith, en cuanto al tipo de planos y al modo de producción. Por su parte, el *Künstlerische Film* representa todo aquel cine de vanguardia, orientado hacia las minorías o hacia el público más cultivado, en el que se enmarcan el expresionismo, el caligarismo o la Nueva Objetividad⁵.

El propio Fritz Lang estableció una diferencia entre sus películas alemanas que se corresponde con la diferencia citada. En la entrevista concedida a Peter Bogdanovich, habló de su filmografía alemana diciendo que en Europa realizó dos tipos de películas, que dividió entre “los cuentos de hadas” y “los filmes de crímenes”.⁶ Para las primeras, el director utilizaba una “fotografía llamativa” y se basaba en relatos heroicos; para las segundas, no requería dicha grandilocuencia, basándose en historias de criminales, que en muchas ocasiones habían sido sacadas de las noticias de los periódicos. Además, se servía de recursos más sencillos. De este modo, los “cuentos de hadas” se relacionan con *Los Großfilme* y “los filmes de crímenes” con el *Künstlerische Film*, pudiéndose apreciar una amplia diferencia entre ambas corrientes⁷.

La muerte de Sigfrido cosechó un éxito rotundo por la unión de todos estos factores: por un lado, se estrenó en el año apropiado, justo cuando Alemania salía de un periodo de inestabilidad y necesitaba equilibrio, cosa que la prensa señaló inmediatamente⁸. Por otro, el éxito se debe a que Lang preparó la película con la intención de que llegará a un público muy amplio, declarando que su pretensión era que la leyenda germánica no se quedara en ámbitos reducidos, como había pasado hasta el momento⁹. Lang mantuvo la idea de hacer cine para el gran público durante toda su carrera y llegó a defenderla en varias entrevistas.

Las diferencias de los dos sistemas de producción mencionados no son únicamente comerciales, sino también estéticas, es decir, que los esquemas narrativos de las películas, así como su temática e imágenes, varían dependiendo de la tradición a la que respondan. En este sentido, el *Künstlerische Film* sigue una línea estética propia de las vanguardias artísticas, asociada al giro del gusto producido durante el siglo XIX y principios del XX, en el que comienzan a disociarse los juicios estéticos y los morales, pudiéndose concebir por separado¹⁰. De este modo, surge un gusto por aquellos elementos que hasta entonces causaban rechazo: el horror, lo grotesco, lo siniestro y el feísmo en general. Filósofos de la talla de Karl Rosenkraz o Schlegel reflexionan sobre este cambio en la estética y en el arte, que dio lugar a un giro en el concepto de belleza, en el que las sensaciones desagradables y los elementos horrendos tenían cabida. Así, surgen conceptos como el de “Belleza medusea”, acuñado por Mario Praz, que sirve para definir un tipo de belleza que se basa en el atractivo causado por el dolor y el sufrimiento,

en términos morales, y por lo feo y lo horrendo, en términos estéticos¹¹. El *Künstlerische Film* se enmarca, por tanto, en una línea estética propia del giro en el gusto decimonónico y en la que el juicio estético y el moral están separados, pues un elemento moralmente repulsivo puede atraer estéticamente. Sin embargo, esto no ocurrirá en los *Großfilme*, cuya iconografía y temática se encuentra jerarquizada y unida estética y moralmente; es decir, que las ideas expuestas en estas películas mediante imágenes coinciden en su totalidad con las ideas morales que pretenden transmitir. En este sentido, las películas monumentales siguen una línea estética tradicional, propia del arte anterior al siglo XIX, en el que era inconcebible separar el juicio estético del juicio moral. Bajo este paradigma, el concepto de belleza es el clásico y está unido a las ideas de simetría o armonía, además de estar ligado a las ideas morales de bondad o de Bien. Se trata de la concepción de la belleza platónica, en la que Belleza y Bien no pueden concebirse por separado¹².

La muerte de Sigfrido es una de las mayores representantes de este tipo de películas, en las que, lejos de existir una disociación entre el juicio moral y el estético, tal y como ocurre en las otras tres películas estrenadas en 1924, se produce una total identificación entre ambos, que merece ser revisada por el distanciamiento de las películas contemporáneas. A continuación, se realizará un análisis estético de la película para dar cuenta de la asociación estética y moral, mencionada.

Identificación estética y moral en *Die Nibelungen*

Análisis estético de la película

Si se pretende analizar la película desde esta perspectiva, conviene partir del análisis del profesor y teórico del cine David J. Levin, en su obra *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen* (1998). En este estudio, el autor repasa las múltiples representaciones que se han hecho del mito popular germano, centrándose, sobre todo, en *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*, 1876), de Richard Wagner, y en *Die Nibelungen* (1924), de Fritz Lang. Establece una comparativa en cuanto al tratamiento de los personajes tanto en *Nibelungenlied* (*El cantar de los nibelungos*, 1230), como en las otras dos obras mencionadas. De entre todos los temas que J. Levin trata en este estudio, es preciso centrarse en el análisis visual y narrativo que hace de la película.

J. Levin parte de la premisa de que *Los nibelungos* (1924) posee un sistema narrativo binario. Es decir, que el filme tiene una estructura estética, dividida entre lo bello y lo feo, que se corresponde moralmente con lo bueno y lo malo. Se produce así una identificación en la que lo bueno es lo bello, lo claro y lo luminoso, y lo malo es lo feo, lo oscuro y lo deforme. Para ubicar a cada personaje en la categoría estética y moral

correspondiente, el autor dividirá a los objetos de la representación entre buenos (*good objects*) y malos (*bad objects*), lo que definirá a los personajes (objetos de representación) tanto estética como moralmente¹³.

Según estas palabras, los dos objetos de representación, el bueno y el malo, se construyen debido, precisamente, a su contraposición. Es decir, que Sigfrido es bueno y bello porque Mime es malo y feo, y viceversa. En la imagen 1 se puede observar perfectamente esta correspondencia.



Imagen 1

Die Nibelungen, Siegfried

Fritz Lang, 1924

Los buenos y malos objetos pueden identificarse también en las dos partes de *Die Spinnen (Las arañas): Der Goldene See (El lago dorado, 1919)* y *Das Brillantenschiff (El barco de diamantes, 1920)*. Se trata de antecedentes rudimentarios de la estructura narrativa y de la línea estética que Lang utilizará en *Los nibelungos* (1924). La historia facilita la oposición entre dos partes bien diferenciadas, pudiéndose ubicar a los personajes de acuerdo con el esquema estético binario mencionado. De este modo, el aventurero Kay Hoog es la parte positiva de la representación, lo que J. Levin denomina “*good object*”, mientras que la jefa de la organización criminal “Las Arañas”, Lio Sha, es la parte negativa, convirtiéndose en “*bad object*”. A la parte positiva se la representa de manera clara y luminosa, en contraposición a la negativa, que aparecerá oscura y negra. Para ejemplificar este modo de representación se partirá de dos fotogramas de la primera parte, *El lago dorado*, en los que se observa claramente esta diferenciación. En el primer fotograma observamos a los dos personajes principales del filme, Kay Hoog y Lio Sha, hablando (imagen 2). Mientras el aventurero está en su casa, la jefa de la organización criminal le visita para declararle su amor. En la imagen se observa a Hoog iluminado, en tonos claros y ropajes blancos, mientras que Lio Sha, aparece en tonos oscuros, vistiendo ropa negra. El contraste visual entre lo claro y lo oscuro conlleva, en este caso, una

identificación moral entre lo bueno y lo malo. El segundo fotograma que se va a utilizar para analizar la dicotomía entre claridad y oscuridad y bondad y maldad, respectivamente, pertenece al final de la primera parte, cuando Hoog descubre a Naela muerta (imagen 3). En el fotograma se observa a Naela desplomada en el suelo y a Hoog contemplándola asustado. La división entre luz y oscuridad se produce por la presencia de un objeto en el torso de Naela; una araña que, a modo de signo, señala que el asesinato ha sido perpetrado en nombre de la organización criminal. En el plano, se ve a Naela completamente blanca e iluminada, siendo ese objeto pequeño, la araña, el único elemento oscuro sobre su cuerpo. De nuevo, la bondad se representa iluminada y clara, y la maldad, oscura y negra.



Imagen 2

Die Spinnen: Der Goldene See
Fritz Lang, 1919

Imagen 3

Die Spinnen: Der Goldene See
Fritz Lang, 1919

La historia de *Los nibelungos* (1924), basada en el relato medieval, también facilita la contraposición entre los elementos positivos de la representación y los negativos; genera el esquema narrativo basado en una oposición entre protagonista y antagonista, en la que el primero representa los rasgos buenos y bellos, y el segundo, los malos y feos. De este modo, en la primera parte, *La muerte de Sigfrido* (1924), existirá una división tanto estética como moral entre las dos familias principales: por un lado, Sigfrido y Krimilda –objetos positivos de la representación–, y por otro, Gunter, Brunilda y Hagen –objetos negativos–. También serán objetos negativos personajes como Mime o Alberico, mostrados al principio de la película¹⁴.

Sin embargo, lo peculiar de la película es que hay varias maneras de diferenciar a los objetos de representación. Por un lado, mostrará bellos y limpios a los protagonistas, en contraposición a los antagonistas, que aparecerán feos, sucios y ensombrecidos. Como ejemplos de este método se puede contemplar el fotograma en el que Sigfrido está junto

a los nibelungos (imagen 4): el protagonista se muestra erguido, con torso limpio y gesto poderoso, mientras que los antagonistas están encorvados y representados de forma andrajosa y sucia. Esta primera distinción, basada en la diferencia entre los protagonistas, representados de forma limpia y erguida, y los antagonistas, de forma sucia y cabizbaja, se pueden hacer otras comparaciones mediante fotogramas en los que Alberico (imagen 5) o Hagen (imagen 6) aparecen con ropajes desgastados y cabellos desaliñados (objetos negativos), mientras que en otros fotogramas, Sigfrido (imagen 7) y Krimilda (imagen 8) aparecen limpios y peinados (objetos positivos). Esta dinámica visual, unida a su respectiva ubicación moral, está continuamente presente en las dos partes de la película.



Imagen 4
Die Nibelungen, Siegfried
Fritz Lang, 1924



Imagen 5
Die Nibelungen, Siegfried
Fritz Lang, 1924

Imagen 6
Die Nibelungen, Kriemhilds Rache
Fritz Lang, 1924



Imagen 7

Die Nibelungen, Siegfried

Fritz Lang, 1924

Imagen 8

Die Nibelungen, Siegfried

Fritz Lang, 1924

En los fotogramas vistos hasta ahora se observa, además de las diferencias entre la suciedad y la limpieza, la división respecto a los ropajes de los personajes: los protagonistas visten ropas claras y blancas, y los antagonistas, ropas oscuras y negras. De este modo, los objetos positivos de la representación aparecerán siempre en tonos claros, y los negativos, en tonos oscuros. Así se identifica claramente a los protagonistas de los antagonistas, teniendo en cuenta quién es el bueno y quién es el malo. Esta segunda diferenciación es la misma que se ha hecho anteriormente a propósito de *Las arañas*.

Esta diferencia en el tono claro y oscuro de la vestimenta será sustancial en las dos partes y variará dependiendo de la posición moral en la que esté cada personaje. Al igual que se ha observado que en *Las arañas* la diferencia moral se establecía a partir del tono del ropaje (blanco o negro), en *Los nibelungos* (1924) ocurrirá lo mismo, sumándole la diferenciación entre limpieza y suciedad, ya mencionada. Si en la imagen 2 se veía al protagonista y a la antagonista de *Las arañas* hablando y vestidos de blanco y de negro respectivamente, en *Los nibelungos* aparecerán varias escenas en las que suceda lo mismo. Un ejemplo es la escena de *La muerte de Sigfrido*, en la que Krimilda y Brunilda discuten sobre cuál de sus esposos es el más poderoso; controversia que desemboca en la división total entre ambos reinos (imagen 9). En esta escena se aprecia una diferencia visual que refuerza la enemistad argumental existente entre ambos personajes. Esta división hace que, en la primera parte, Sigfrido y Krimilda aparezcan vestidos con ropajes claros y blancos, y Gunter y Brunilda, con ropajes oscuros y negros.



Imagen 9
Die Nibelungen, Siegfried
Fritz Lang, 1924

El esquema narrativo en el que se identifican la claridad y la bondad y la oscuridad y la maldad, da un giro en la segunda parte, *La venganza de Krimilda*, debido al cambio argumental. Algunos elementos de la representación, que eran positivos en la primera parte, pasan a ser negativos en la segunda. Es el caso de Krimilda que, tras la muerte de Sigfrido, se convertirá en un personaje retorcido, tiránico, capaz de hacer cualquier cosa para vengar la muerte del difunto. De este modo, en *La venganza de Krimilda*, Krimilda aparecerá vestida de negro, acompañada de personajes que no habían aparecido en la primera parte, como los Hunos, y que serán, a su vez, representaciones negativas basadas en la oscuridad y en la fealdad ya mencionadas. Michael Töteberg hace referencia a este cambio en la narración temática y visual y al esquema en el que se basa el filme¹⁵.

Hay una novedad en la reflexión de Töteberg, que lo aparta, ligeramente, del análisis establecido por J. Levin. Es la ubicación de Gunter en un puesto intermedio en la trama, que tiene su reflejo en el color gris de su vestimenta. J. Levin no repara en este puesto intermedio, porque se centra sobre todo en la oposición entre los protagonistas y los antagonistas, es decir, entre Sigfrido y Hagen y Krimilda y Brunilda, respectivamente. Para el teórico, Gunter se sitúa en un plano secundario, pues los verdaderos enemigos de Sigfrido son Hagen y Brunilda, que son los que provocan su muerte. El rey de Borgoña simplemente está en el otro bando. La ubicación de Gunter en una posición intermedia entre el Bien y el Mal ha sido señalada también por Pau M. Jensen, en su obra *Sombras en el cine de Fritz Lang* (1990), diciendo que Gunter es la persona a la que le afectan las dos fuerzas por igual y que la actitud pasiva mencionada facilita la muerte de Sigfrido¹⁶. De este modo, y asociando esta actitud al esquema estético mencionado, más adelante dice que “Las ropas grises indican la postura incierta del rey (Gunter) entre ambos (...)”¹⁷.

Aun así, la cita de Töteberg hace referencia al giro argumental y, por ende, estético, de *La venganza de Krimilda*. En esta segunda parte, entonces, la parte clara, bella, queda en el recuerdo que posee Krimilda de su amado, en el ideal de Sigfrido, que sigue siendo el objeto positivo de la representación, aunque no aparezca, siendo el resto la parte oscura. Así, Krimilda, Hagen y Brunilda aparecerán con vestimentas negras, mostrándose también nuevos personajes, como Atila y los Hunos que, además de vestir de negro, representarán la suciedad y el desaliño que Hagen y los nibelungos mostraban en *La muerte de Sigfrido*. De este modo se establece la relación entre el modo de representar a los nibelungos en la primera parte (imagen 10), y el modo en el que se representa a los hunos en la segunda (imagen 11). Estos objetos negativos de la representación estarán al servicio de Sigfrido, en *La muerte de Sigfrido*, y en *La venganza de Krimilda* lo estarán al de Krimilda.

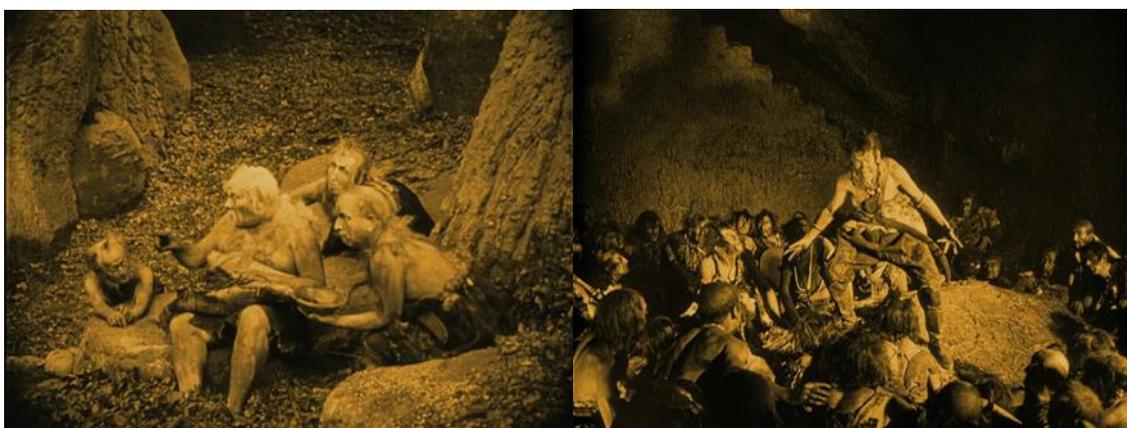


Imagen 9
Die Nibelungen, Siegfried
Fritz Lang, 1924

Imagen 10
Die Nibelungen, Kriemhilds Rache
Fritz Lang, 1924

La última diferencia visual, que va unida a las dos anteriores, apariencia física y vestimenta, pero que conlleva otro tipo de técnica cinematográfica, es la de mostrar iluminado al protagonista, en tonos claros y con una potente luz, mientras que al antagonista se le representa en tonos oscuros y con poca iluminación. Este tipo de diferencia no atañe solo a mostrarse sucio o limpio, o aparecer vestido de negro o de blanco, sino a desprender luz, aparecer en tonos claros, o reflejar oscuridad y aparecer en tonos oscuros. Para hablar de esta diferencia estética, basada en la iluminación, se partirá, también, de la imagen 4. En este fotograma se observan tanto la distinción limpio/sucio, representada también en las imágenes 5, 6, 7 y 8, como la distinción entre sujeto iluminado y oscuro. El fotograma tiene como figura principal a Sigfrido, que está en el centro del cuadro, y como secundaria a los nibelungos, que rodean al protagonista. Por otro lado, la luz, la iluminación de la imagen, se encuentra en Sigfrido. Él es el objeto

iluminado en contraposición a los nibelungos, que no desprenderán luz¹⁸. Aunque aparece en varios planos, este efecto lumínico no es muy notable en *Los nibelungos*, ya que tan solo se usa en algunas escenas. Sin embargo, Fritz Lang lo empleará como recurso habitual en *Metropolis* (Metrópolis, 1927), donde, además de servirse del esquema narrativo binario que se está tratando, utiliza el claroscuro para dotarlo de mayor intensidad y diferencia. En este sentido, *Metrópolis* es similar a *Los nibelungos* en cuanto al sistema binario, pero se diferencia en el uso del claroscuro, que no aparecerá en 1924¹⁹.

Una parte en la que se contempla la oposición analizada y en la que se detecta una identificación estética y moral propia de la estética tradicional es en la escena final de la película, cuando Freder lucha contra Rotwang para liberar a María de su yugo. Partiendo de la división de personajes que se ha hecho, en esta escena se puede observar una lucha entre el protagonista, Freder, vestido de blanco y representante del Bien, y Rotwang, en tonos oscuros y representante del Mal (imagen 11). Un ejemplo de esta diferenciación narrativa y visual se ha apuntado en el análisis de *Los nibelungos*, cuando se ha visto la oposición entre Brunilda y Krimilda.



Imagen 11
Metropolis
Fritz Lang, 1927

Identificación estética y moral en otras películas de la época

El caso de *Metrópolis* y *Fausto*

Metrópolis no puede identificarse en su totalidad con los *Großfilme*, ya que su producción es fruto de la unión de los dos modos de producción señalados al principio del artículo que conforman el denominado “modelo de Erich Pommer”; es decir, que tiene elementos tanto de los *Großfilme* como del el *Künstlerische Film*. Sin embargo, las

películas que resultan de este sistema tienen una estructura similar a la de los primeros y, por tanto, a la de *Los nibelungos*. Películas como *Metrópolis* o *Faust* (*Fausto*, 1926) presentan un esquema narrativo binario, en el que estética y moral son indistinguibles.

En la primera, la apariencia, además de situar a los protagonistas frente a los antagonistas como ya pasaba en *Los nibelungos*, sirve para diferenciar la posición social en la que se encuentran los personajes y el mundo al que pertenecen. Es decir, que la claridad y la oscuridad vista en los personajes, además de señalar lo bueno y lo malo narrativamente, indican la riqueza y la pobreza, definiendo de forma visual a los aristócratas y a los obreros, respectivamente. Así, en la parte superior de la ciudad se representará tanto a los personajes como a la ambientación en tonos claros y limpios (imagen 12), contraponiéndose a los fotogramas que se filman cuando Freder baja a la ciudad de los obreros, donde reina el caos, el desorden, los tonos oscuros y la suciedad (imagen 13).



Imagen 12
Metropolis
Fritz Lang, 1927



Imagen 13
Metropolis
Fritz Lang, 1927

En *Faust*, por su parte, la asociación icónica y narrativa se observa de forma excelente al principio, en la escena de la conversación entre Dios y Mefistófeles, jerarquizada moral y estéticamente, ya que Dios, representante del Bien, se sitúa en una posición superior y está iluminado, (imagen 14) y Mefistófeles, representante del Mal, se encuentra en una posición inferior y aparece oscurecido (imagen 15). En dichas imágenes se utiliza el mismo esquema narrativo que en *Los nibelungos*. Los elementos positivos de la representación están iluminados, en posición superior, en tonos claros y limpios, mientras que los elementos negativos se muestran en posición inferior, oscuros y con apariencia andrajosa y sucia. Por eso, así como en *La muerte de Sigfrido* Sigfrido y Krimilda se representaban con los rasgos propios de estos elementos positivos, Freder y María se mostrarán de la misma forma en *Metrópolis*. Todos ellos serán representantes

del Bien, apareciendo claros e iluminados, en contraposición a los representantes del Mal, que serán oscuros y lóbregos. Un ejemplo claro de esta jerarquización es la escena de *La muerte de Sigfrido* en la que se encuentran Sigfrido y Alberico (imagen 16). Sigfrido está en posición erguida, amenazándole con su espada, y Alberico, agachado, suplica que no le haga daño. La posición estética y moral de estos dos individuos es similar a la de la conversación entre Dios y Mefistófeles en *Fausto* (Imagen 17).

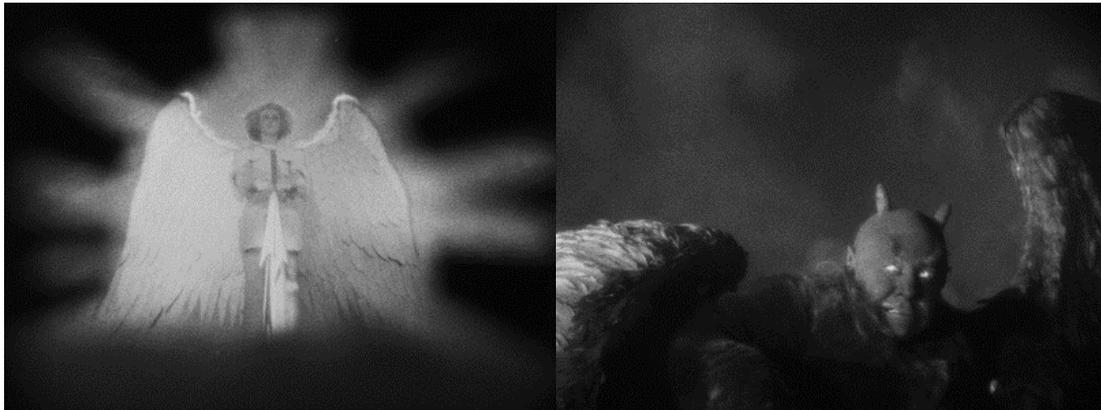


Imagen 14

Faust

F. W. Murnau, 1926

Imagen 15

Faust

F.W. Murmau, 1926



Imagen 16

Die Nibelungen, Siegfried

Fritz Lang, 1924

Imagen 17

Faust

F.W. Murmau, 1926

Conclusiones

Después del análisis realizado pueden considerarse varias conclusiones. En primer lugar, la constatación de que durante los años de la República de Weimar existieron varios modos de producción cinematográfica, que presentan estilos diferentes. Esto parece obvio, pero la tendencia hacia la homogenización estilística del cine alemán de los años

veinte, enmarcada en la categorización de “expresionismo”, es un error frecuente a la hora de investigar sobre este tema. De ello da cuenta Thomas Elsaesser al principio de su estudio, ya mencionado²⁰. Para diferenciar los estilos y los esquemas narrativos de las películas se ha partido de la diferencia básica entre los *Großfilme* y los *Künstlerische Filme*, que atiende a su modo de producción; sin embargo, dentro de estas dos tendencias se pueden encontrar todavía más subdivisiones estilísticas a las que no se ha hecho referencia en el artículo, pero que merecen atención. Dentro de las películas monumentales se pueden incluir estilos como el *Kulturfilm* (cine cultural) o el *Bergfilm* (cine de alpinismo), por ejemplo, géneros orientados también a las grandes multitudes, que gozaron de popularidad durante la década de los años veinte. Por su parte, en el cine artístico se pueden ubicar géneros como el *Kammerspielfilm* (teatro filmado) o el *Straßefilm* (cine de la calle), así como la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), a la que sí se ha hecho referencia. En cualquier caso, se trata de estilos que pueden enmarcarse en uno de los dos modos de producción mencionados, y cuyo estudio daría para otro texto.

Otra conclusión es que estas dos tendencias siguen líneas estéticas distintas e incluso opuestas: mientras los *Künstlerische Filme* son películas que están influenciadas estilísticamente por el romanticismo oscuro y, por tanto, se basan en una atracción por lo trágico y por lo decadente, que implica un giro en el gusto y en la concepción de la belleza, los *Großfilme* presentan una línea estética tradicional, en la que el juicio moral y el estético son inseparables y la concepción de belleza sigue la línea platónica de identificación con el Bien. A propósito de dicha consideración, se ha concebido a *Los nibelungos*, de Fritz Lang, como una de las máximas representantes tanto de las películas monumentales como de aquellas que muestran la belleza platónica en la gran pantalla, demostrándose, a través de ejemplos, que es una de las pocas películas que en el año 1924 mostró una identificación entre el juicio moral y el estético, sin inspirar la belleza medusea de la que hablaba Mario Praz. Asimismo, se ha pretendido demostrar que el esquema binario en el que la estética y la moral se identifican perdura en otras películas, cuya tradición cinematográfica es similar o ha evolucionado hacia una mezcla de las dos anteriores (el modelo de Erich Pommer) para llegar a un público todavía más numeroso.

¹ Claude Klein describe así los sucesos que desembocaron en la supresión de la revolución espartaquista: “Una huelga general se declara el 6 de enero. Parece ser éste el momento en el que Liebknecht y Rosa Luxemburgo empiezan a pensar en la posibilidad de hacerse con el poder. Del 9 al 13 de enero, la represión sangrienta caerá sobre Berlín. Los muertos se cuentan por centenas y por millares. Liebknecht y Rosa

Luxemburgo son asesinados el 15 de enero, cuando estaban arrestados.” Klein, Claude. *De los espartaquistas al nazismo: La República de Weimar*. Barcelona: Ediciones Península, 1970, p. 29.

² El partido nazi ya había obtenido muy buen resultado en las elecciones de 1930 (18,3 % de los votos) y en los dos comicios celebrados durante el año 1932, en los que alcanzó el 37,3 % de los votos en julio y el 33,1 % en noviembre. Los buenos resultados hicieron que el 30 de enero de 1933 Hitler fuera nombrado Canciller, alcanzando la mencionada victoria en marzo.

³ Se trataba de un estilo basado en la exposición de decorados tétricos que inspirasen sensaciones siniestras en el espectador. Los estudiosos del cine caligarista sostienen que mediante los decorados se expresaban procesos psicológicos de los personajes. Expertos como Rudolf Kurtz, Lotte H. Eisner, Siegfried Kracauer, Béla Balázs o Jean Mitry insisten en la importancia del decorado en este cine y en su significación metafórica y psicológica.

⁴ El término fue acuñado en 1925 por el director del museo de Mannheim, Gustav Hartlaub, para diferenciar nueva pintura realista de la expresionista que se había hecho hasta el momento.

⁵ Dicha división responde a la diferenciación presente a principios del siglo XX entre la cultura vanguardista y la cultura de masas: lo que Andreas Huyssen denomina la “Gran división” en su estudio sobre el tema. Véase Huyssen, Andreas. *Después de La Gran División: modernismo y cultura de masas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. De este modo, las películas artísticas se corresponderían con la cultura vanguardista y las monumentales con la de masas.

⁶ Véase Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang en América*. Madrid: Fundamentos, 1972, p. 23.

⁷ No obstante, existe un modo de producción que entremezcla el de los sistemas citados. Se trata del que Thomas Elsaesser, en su estudio *Weimar cinema and after: germany's historical imaginary* (2000), denomina como “El modelo de Erich Pommer”. El autor menciona que la pretensión de Pommer y de la UFA (Una de las principales productoras alemanas), en general, era unir los dos tipos de producción para así llegar a más público. De este experimento surgieron películas como *Faust* (*Fausto*, 1926), de F. W. Murnau, o *Metropolis* (*Metrópolis*, 1927), de Fritz Lang.

⁸ En este sentido, la revista *Die Filmwoche* publicaba: “La película *Los nibelungos* es un fruto de nuestro tiempo y nunca más lo habrían necesitado más los alemanes y el mundo (...) La idea de *Los nibelungos* se ha convertido en una necesidad en estos momentos, no en una necesidad del individuo, sino una necesidad colectiva. Volvemos a necesitar héroes.” Revista *Die Filmwoche* citada en Töteberg, Michael, *El cine de Fritz Lang*. Madrid: T&B editores, 2013, p. 50.

⁹ “Mi máximo empeño era crear en *Los nibelungos* un filme que no banalizara lo sagrado y espiritual, que el pueblo identificara como suyo, y no como en el caso de las Eddas o de los cantos heroicos medievales, que llegara solo a un pequeño círculo de mentes cultivadas y privilegiadas.” Fritz Lang citado en *ibid.*, p. 45.

¹⁰ Schiller fue uno de los primeros en dar cuenta de esta escisión: “Aquel (hablo siempre aquí desde el juicio estético) que se rebaja por una infamia, puede mediante un crimen elevarse de nuevo a algo y quedar restituido nuestro aprecio estético. Esa divergencia (*Abweichung*) del juicio moral respecto al estético es extraña y merece la atención.” Friedrich Schiller citado en Molinuevo, José Luis. “Schiller y el principio de la responsabilidad estética” en Oncina, Faustino, Ramos, Manuel (eds.). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: PUB publicacions Universitat de Valencia, 2006, p. 184-185.

¹¹ Así lo define en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: “El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y belleza, terminó por actuar sobre el propio concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello.” Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 69.

¹² Platón reflexiona sobre lo bello en varios diálogos, siendo *Hippias Mayor* el más apropiado para la identificación entre las ideas estéticas y las morales que se va a estudiar en la investigación. En dicho diálogo, Hippias y Sócrates reflexionan en torno a la pregunta ¿qué es lo bello? llegando a distintas conclusiones durante el texto. En primer lugar identifican lo bello con lo útil o lo adecuado (*Hippias Mayor*, 295d 7-8), después, van un paso más allá sosteniendo que “lo bello es causa del bien” o “padre del bien” (*Hippias Mayor*, 297b, 2-7), hasta definirlo como “un placer provechoso” (*Hippias Mayor*, 303e 8-9) y, por último, identifican lo bueno con lo bello, defendiendo que uno no puede existir sin el otro: “En efecto, ni lo bueno sería bello, ni lo bello bueno, si cada uno de ellos es distinto del otro”. (*Hippias Mayor*, 304a 1-2). Por su parte, Anthony Ashley Cooper retomará años más tarde esta idea en su obra *Los moralistas* (1709), en la que distingue entre tres grados de belleza (formas formadas, formas formantes y forma original), sosteniendo en varias ocasiones que la bondad y la belleza son la misma cosa: “(...) la Belleza y la Bondad siguen siendo una y la misma cosa.” Cooper, Anthony Ashley. *Los moralistas*. Barcelona: Ediciones internacionales Universitarias Eiuusa, 1997, p. 229.

¹³ Así lo expone en el libro, al explicar las diferencias visuales en la escena de Siegfried (1924), en la que aparecen Sigfrido y Mime, el enano: “Here in the first scene Mime functions an implicit visual foil to the strapping hero: Siegfried is tall, Mime is a dwarf; Siegfried occupies the center of the screen, Mime and his assistant occupy its margins; Siegfried laughs, Mime scowls; Siegfried strides, Mime shuffles; Siegfried is trusting, Mime is a schemer; Siegfried is strong, Mime is a weak; Siegfried has flowing blond hair, Mime’s hair is wild and dark. Here, then, is a good object of identification-offset, presumably to underscore his appeal, by a bad object. Later in the film we will reecounter this binary dramaturgical logic.” J. Levin, David. *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen*. New Jersey: Princeton, 1998, pp. 103-104.

¹⁴ Víctor Millet señala dicha contraposición estética y moral, haciendo referencia a la distinción binaria de los personajes: “A los personajes principales, en cambio, Lang los agrupa según su luminosidad: Krimhilda y Sigfrido son las figuras más blancas y luminosas, subrayadas a menudo por escenarios florales que les rodean (...). Brunhilda en cambio es siempre oscura y aunque al principio aún parece dominar el gris o se la ve ataviada con alguna decoración, tras la muerte de Sigfrido aparece envuelta únicamente en un manto negro (...). También Hagen, el asesino de Sigfrido, fiel servidor de Brunhilda y antagonista de Krimhilda hasta el desastre final, viste siempre de negro profundo, sin llevar jamás alguno de los vistosos adornos que caracterizan a los miembros de la corte burgundia (...).” Millet, Víctor. “¿Por qué Los Nibelungos, señor Fritz Lang?”, en GARCÍA, Marinela (coord.), *L’edat mitjana en el cinema i en la novela històrica*. Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, p. 450.

¹⁵ “La marcada polaridad entre el bien y el mal se refleja en el significado simbólico de la luz y la sombra. Hagen y Brunilda se visten de negro, Sigfrido y Krimilda llevan vestiduras blancas. El gris es el color del rey Gunther, como señal de su posición intermedia. La segunda parte supone un negativo de la primera. En La muerte de Sigfrido los vengadores Hagen y Brunilda, en *La venganza de Krimilda (Kriemhilds Rache)*, la dama de blanco se transforma en una furia vestida de negro. Al principio aparecen sus quejas, luego su deseo de justicia se convierte en venganza, y con ella el paso del bien al mal.” Töteberg, Michael. *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁶ “Gunter (...) es dubitativo y de voluntad débil, y finalmente se rinde al plan práctico para asesinar a Sigfrido. No actúa contra su invitado, pero no le ayuda tampoco, y permaneciendo pasivo hace las cosas más fáciles a Hagen.” Jensen, Paul. *Sombras en el cine de Fritz Lang*. Madrid: Ediciones JC Clemente, 1990, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53. Miguel Copón también da cuenta de la importancia de la oposición lumínica que se corresponde con la confrontación narrativa y señala la posición intermedia en tonos grises: “La caracterización mediante la luz es de una importancia crucial. Blanco y negro como oposiciones fundamentales, personajes grises que

caracterizan su pertenencia al intermedio de los mundos. La muy cuidada iluminación tanto de Krimilda como en Sigfrido, los dos personajes que representan la historia de amor, tiende a ser interior, como si ellos irradian la escena.” Copón, Miguel. “Edades, espíritus. Los nibelungos de Fritz Lang”, en VV.AA.. *La escultura en Fritz Lang*. Madrid: Maia Editores, 2008, p. 72.

¹⁸ Sobre esto también reflexiona Michael Töteberg, en su obra ya citada, cuando menciona: “Hay planos en los que no se ve ninguna fuente de luz real; la luz parece emanar de Sigfrido, y las manchas claras en las paredes y las vigas del techo dan la impresión de ser reflejos de esta fuente mágica de luz.” Töteberg, Michael. *op. cit.*, p. 48.

¹⁹ El argumento de *Metropolis* (1927) también facilita la oposición narrativa entre el Bien y el Mal, y la identificación estética y moral que se está tratando: Metrópolis es una ciudad dividida en dos partes muy diferenciadas: la superior y la inferior. En la primera viven las personas acomodadas, los aristócratas que gozan de una vida idílica, y en la parte subterránea los trabajadores, los obreros que tienen que trabajar exhaustivamente para sostener la agradable vida de aquellos. Esto facilita la dialéctica protagonista/antagonista propia de este tipo de películas y permite la identificación con los personajes de *Die Nibelungen* (1924) que, aunque tienen rasgos diferentes, cumplen narrativamente la misma función.

²⁰ “The German cinema of the Weimar Republic is often, but wrongly identified with Expressionism.” Elsaesser, Thomas. *Weimar cinema and after: Germany’s historical imaginary*. London: Routledge, 2000, p. 3.