

Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas

Salvador RUBIO GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Hª del Arte III (Contemporáneo)
salvatoaia@hotmail.com

RESUMEN:

Uno de los aspectos más llamativos de la obra fílmica de F.W. Murnau es la influencia de la pintura en sus obras, tanto en cuanto a asimilación de ejemplos concretos como de utilización de composiciones pictóricas. Sin embargo, hasta ahora nunca se ha dado una investigación sistemática acerca de las fuentes derivadas de la pintura que utilizó tanto para, desde simplemente componer planos, hasta para construir de gran parte de su lenguaje cinematográfico propio y personal.

En este trabajo se tratará de estudiar esta parte del arte de Murnau, aunque centrándonos en una de sus obras cumbres: *Nosferatu*. Trataremos de demostrar si realmente sus fuentes pictóricas, y cuáles, responden a una intencionalidad real de transcripción de modelos, y si podemos identificar, de manera segura, su validez como guías visuales reales y particulares, o si, por el contrario, se trata de ideas más bien vagas de momento irresolubles. Es decir, si estamos ante influencias o coincidencias. Por otra parte, y más allá de la identificación de obras en concreto, se valorará el qué toma Murnau de los movimientos a los que pertenecen estas obras, es decir, cuáles de los factores estéticos que hoy damos a esos movimientos son transcritos por Murnau en su obra.

Palabras clave: F. W. Murnau, Nosferatu, Cine, Arte, Cine Alemán, Expresionismo, Romanticismo, Pintura Alemana, Romanticismo Alemán, Caspar David Friedrich, Pintura y Cine, Albin Grau, Películas de Terror.

Nosferatu and Murnau: Pictorial Influences

ABSTRACT

One of the most defined sides of F.W. Murnau's films is the influence of the art of painting in them, both in the assumption of known examples and in the use of pictorial composition. Nonetheless, there has not been a systematic approach to the painting-derived fonts that he used for composing scenes, or to the building of his own cinematographic language in aesthetic terms.

In this essay, we will study this very part of Murnau's art, but focusing in one of his masterpieces: *Nosferatu*. We will try to demonstrate if there is any real and conscious seek for a rational model transcription, or if on the contrary, there are only vague, irresoluble, coincidences.

Besides, and beyond the identification of specific pictorial examples used by Murnau, the characteristics of these artistic movements and schools will be taken into account to confirm if they are also present in the aesthetic background of the style transcription.

Key words: F. W. Murnau, Nosferatu, Cinema, Art, German Cinema, Expressionism, Romanticism, German Painting, German Romanticism, Caspar David Friedrich, Painting and Cinema, Albin Grau, Horror Films.

*Deseo expresar mi agradecimiento a Luciano Berriatúa
por la atención dispensada.*

Dedicado a aquéllos que leen de noche.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más llamativos de la obra fílmica de F.W. Murnau es la influencia de la pintura en sus obras, tanto en cuanto a asimilación de ejemplos concretos como a la utilización de composiciones pictóricas. Sin embargo, hasta ahora nunca se ha realizado una investigación sistemática acerca de las fuentes derivadas de la pintura que utilizó tanto para, desde simplemente componer planos, hasta para construir de gran parte de su lenguaje cinematográfico propio y personal.

En este trabajo se tratará de estudiar esta parte del arte de Murnau, aunque centrándonos en una de sus obras cumbres: *Nosferatu*. Trataremos de demostrar si realmente sus fuentes pictóricas, y cuáles, responden a una intencionalidad real de transcripción de modelos, y si podemos identificar, de manera segura, su validez como guías visuales reales y particulares, o si, por el contrario, se trata de ideas más bien vagas de momento irresolubles. Es decir, si estamos ante influencias o coincidencias.

Por otra parte, y más allá de la identificación de obras en concreto, se valorará el qué toma Murnau de los movimientos a los que pertenecen estas obras, es decir, cuáles de los factores estéticos que hoy atribuimos a esos movimientos son transcritos por Murnau en su obra.

2. F.W. MURNAU: UNA VIDA EN SOMBRAS

2.1. El problema de la biografía

El primer paso para identificar las obras de arte y/o los autores que pudieron influir a Murnau será intentar averiguar con cuáles de ellas y ellos tuvo contacto, directo o indirecto. Dónde vivió, donde viajó, qué museos existían por donde se desarrolló su vida... Sin embargo, hay un problema que dificulta esta cuestión: son proverbialmente escasas las fuentes de las que poder extraer una biografía. Enumerando las fuentes directas, tenemos un texto de 1928, aparecido en "Filmkünstler. Wir über uns Selbst"¹, apenas dos párrafos en los que el director narra brevemente su trayectoria personal y profesional hasta ese año. Por otro lado existe un texto de su hermano, aparecido en el libro de Lotte Eisner. *FW Murnau* (París, 1964), en el que de manera poco sistemática nos cuenta diferentes anécdotas referidas a su vida personal y a su encauzamiento hacia la cinematografía. Finalmente tenemos un texto de su madre, escrito tras la muerte de

¹ Berriatúa, 1991 (pag. 21).

Murnau, también contenido en el libro de Eisner, que de nuevo, traza en unas cuantas líneas su trayectoria personal y profesional. Por otra parte, pueden encontrarse, dispersos, algunos comentarios de los colaboradores de Murnau, como de Edgar G. Ulmer, aunque se refieren fundamentalmente a su modo de trabajo.

Si bien estas biografías son necesariamente valiosas por su condición de fuentes directas y por lo que tienen de sugeridoras en cuanto a la vida personal y mundo interior del director, sus gustos y aficiones, etc., como se ha dicho, son poco sistemáticas, y no nos detallan fechas concretas, períodos o lugares que pudo visitar Murnau.

Abundan, por otro lado, multitud de datos sobre su vida de proveniencia y demostrabilidad dudosas.

Todo ello deja una situación particularmente difícil para nuestro estudio, ya que hace imposible demostrar de manera segura qué obras pudieron influirle por contemplación directa. En cuanto a las fuentes no directas (libros ilustrados, etc.) a las que pudo Murnau haber recurrido, también existen muchas propuestas sobre su identificación. Desgraciadamente, y aunque aún hoy no está disponible a los investigadores toda la biblioteca personal de Murnau, tampoco es un campo que parezca vaya a dar grandes frutos, dada la escasa envergadura de la colección. Para nuestro estudio, por tanto, necesitaríamos aún más datos, por desgracia o no publicados, o simplemente desconocidos, acerca de los viajes que Murnau realizó, especialmente los vacacionales o de placer, y que pudieron darle la oportunidad de conocer ciertas obras de arte que pudieron haberle influido. Así, y pese a que no podremos afirmar palmariamente de todas las obras comentadas en esta investigación que Murnau las viera, no dejarán de mencionarse por el hecho de que algún día puede finalmente conocerse esa información, con lo que este estudio se verá corroborado o desmentido.

2.2. Vida, formación, estudios

Pese a todo, sabemos que Murnau fue un chico tranquilo y retraído, sensible a las cuestiones artísticas e infatigable lector, del que sabemos que devoraba desde pequeño obras de autores como Ibsen. También desde niño le apasionó el teatro, representando funciones en casa con su familia. Todo ello determinó su futuro, pasando a estudiar, según sus biografías, Filología en Berlín y Literatura e Historia del Arte en Heidelberg. Durante todo este tiempo, realiza numerosas excursiones y visita asiduamente los museos.

En este punto, creo necesario estudiar con atención ese dato dado por todas las biografías: sus estudios de Historia del Arte en Heidelberg. A buen seguro supusieron un aporte, de incalculable valor para su formación cultural y la aprehensión de influencias, pero sobre la que no podemos calcular el impacto real por falta de datos sobre los planes de estudio de la época. Sin embargo, podemos imaginar que se haría una particular incidencia en el estudio de los grandes maestros, especialmente los del ámbito germánico.

El estado de su formación artística nos lleva a otra importante cuestión que habría de influir definitivamente en su futura plástica cinematográfica. Sus años de estudios se corresponden exactamente con el redescubrimiento y revalorización de la obra de los pintores románticos alemanes, especialmente de Caspar David Friedrich y su círculo. Se creó un clima neorromántico que sin duda fascinó a Murnau, quien se acercaría así, a las obras del pomerano y a las de sus discípulos.

2.3. Amistades: influencias

Teniendo ya a un Murnau amante del arte, que colecciona grabados y otras obritas (y que se ve obligado a esconder de su padre para poder seguir recibiendo su pensión mensual, tras su establecimiento como actor en el mundo del teatro), el futuro director está en condiciones de entrar en lo mejor de los círculos de vanguardia de su época.

En cuanto al grupo de amistades de Murnau sobre de 1910, éste giraba alrededor de la poetisa Else Lasker-Schüler, casada con Herwarth Walden, fundador de la revista *Der Sturm* y de la galería homónima, en la que se agruparon las más importantes figuras del expresionismo de la época, y que Murnau conocería personalmente, como a Franz Marc, Alfred Kubin o Kandinsky. Sin embargo, poco más conocemos de estas amistades. Según Berriatúa², Murnau pretendió ser pintor precisamente entre los años 1912 y 1913, cuando conoció a Marc, Kubin, Meidner y Sintenis. No conservamos ninguna de sus obras. Por otra parte, la experiencia de Murnau junto a Reinhardt le había permitido conocer a Emil Nolde y a Munch, quien trabajó, por ejemplo, como diseñador de producción para *Espectros*.

3. LAS INFLUENCIAS PICTÓRICAS

Todo ello nos pone en condiciones de estudiar de manera más concreta y detallada las diversas influencias presentes en la pintura de Murnau.

3.1. La pintura en el cine de la época

Era común, en lo que hoy denominamos “la época del cine mudo” la utilización de obras de arte como base para la puesta en escena. Antes del cine, era una práctica común en el teatro desde hacía años, principalmente en dos vertientes: una, similar aún a lo que se hace hoy en día en el cine, el uso de la imagen como fuente para decorados, trajes, etc. Por otra parte, también se copiaban literalmente cuadros famosos, al estilo de los *tableaux vivants*, para ser reconocidos y

² Berriatúa, 1991 (pag. 59).

aplaudidos por el público. En la compañía de Max Reinhardt (en la que trabajaba Murnau como actor), estas dos prácticas eran constantes, e incluso se llegaron a ver en cine con la filmación de su *Sueño de una noche de verano* (1935).

En cuanto a la cinematografía, no es en vano que en esta etapa muda, será muchas veces considerado como “teatro filmado”. Así nos impulsan a considerarlo las maneras en que se filmaba: con cámara fija, planos generales, actores que entraban y salían por los lados, etc. Así pues, entre otras, la influencia pictórica llegó pronto al cine, aunque tomada exactamente igual que en el teatro: *tableaux vivants*, etc, no siéndole ajena en absoluto por la absorción de técnicas y recursos que se derivaron de él. Sin embargo, pronto se revelaría, gracias a Murnau, que la adquisición de las influencias pictóricas, el aprender de ellas, no supondría una carga para el nuevo lenguaje cinematográfico, que llegó a querer desprenderse de la influencia teatral para poder evolucionar, pero que decidió conservar la pictórica para enriquecerse y desarrollar, de nuevo, un lenguaje autónomo. Era, pues, nota común en su época la utilización de la imagen pictórica como medio para la construcción del cuadro cinematográfico. Sin embargo, no es tan común la sistematización con la que Murnau se inspiraba.

3.2. Murnau: su utilización de la imagen pictórica

Es precisamente Murnau uno de los investigadores más racionales y sistemáticos en la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico, que, como se ha venido diciendo repetidamente, se truncó con la llegada del cine sonoro.

Hemos comentado cómo el primer cine estaba basado por completo en el teatro, hasta el punto de que ese período puede considerarse simplemente como teatro filmado. Era necesario eliminar esas convenciones y así hacer del cine un lenguaje independiente, en el que las reglas del teatro no tuvieran que ver. Dado que aún no se podía confiar en la palabra enunciada mediante la voz, era necesario desarrollar un lenguaje plástico autónomo. Sabido es que el aporte de Griffith es clave en ese sentido, especialmente por lo que se refiere al desarrollo de la acción. Una de las aportaciones de Murnau, sin embargo, es la importancia que concede al encuadre: la escena, el decorado, los movimientos de los actores, todo se articula en función de un cuadro “pictórico”, convirtiéndose las escenas en una “pintura en movimiento”³. Recojamos las palabras de Edgar G. Ulmer, uno de sus colaboradores: “A Murnau lo que más le interesaba de un rodaje era la composición plástica de los planos”⁴. Si algo distingue a la pintura del cine es que el último es movimiento y tiempo. Murnau lo sabe, y es curioso comprobar cómo la mayoría de las escenas fácilmente identificables como influenciadas por la pintura son imágenes descriptivas, panorámicas o planos fijos en los que el movimiento, el tiempo, son eternos: las olas del mar, los animales en el campo, etc.

³ Berriatúa, 1990 (pag. 21).

⁴ Citado en Berriatúa, 1991.

Murnau parte de concepciones radicalmente nuevas para su cine, que son apreciables en *Nosferatu*. En primer lugar, la búsqueda del realismo, que en el filme que nos ocupa le lleva a buscar exteriores naturales y una serie de soluciones cinematográficas que se alejaran del teatro filmado. Podemos pensar que no fue este su primer intento. De algunos de sus primeros filmes, como *Der Gang in die Nacht*, extraeremos algunas conclusiones que nos hacen pensar que esta tendencia hacia el realismo fue progresiva, así como su utilización de recursos (naturaleza, tormentas), que, tomados de la imaginería romántica, favorecieron la evolución de sus sistemas de representación cinematográfica.

Por otra parte, Murnau encuentra otro valioso elemento en la pintura: el “estilo pictórico del film”, afortunada expresión acuñada por Berriatúa⁵. En efecto, dentro de las posibilidades que daba el usar cuadros como fuente para sus composiciones de campo, estaba el dotar a sus películas de un estilo en concreto, más que ver con lo pictórico (tanto por lo representado como por cómo es representado) que con lo cinematográfico. En efecto, hoy, desde la perspectiva de los años, hemos asumido la identificación tácita de una multitud de estilos visuales que podemos aplicar al cine: el cine mudo, la estética del cine negro, la llegada del color, los cambios de colorido y formato dados por la evolución de los materiales cinematográficos, etc. En la época de Murnau, aunque quizá esta concepción también se tuviera, no habían pasado años suficientes para romper la uniformidad estilística visual dada desde los inicios del cine. La cual, entonces, estaría determinada por el qué y el cómo de lo que se muestra en la pantalla. Murnau, en *Nosferatu*, elige un tema pretérito, que viste con ropas del pasado, no inventadas ni imaginadas, sino basadas, tanto en tema, atrezzo y estilo pictórico, en las obras de arte elegidas.

Otra cuestión que ha preocupado a los estudiosos es porqué Murnau toma algunas obras de arte como fuente literal, es decir, copiándolas de la forma más exacta posible, como ocurre en el célebre ejemplo de *El lector a la moda*, de Kersting. Para Berriatúa, está claro que estas imágenes no eran conocidas para los espectadores, por haber sido redescubiertas hacía poco. Por tanto, no debía de querer impresionar al público de esta manera. Y elegiría copiar estas estampas o cuadros por ser “la mejor imagen posible para expresar una idea o un sentimiento. No como otros realizadores, para lograr una imagen *estética* o reconstruir un ambiente de época”⁶. Es una idea totalmente válida. Pero también, muy probablemente estemos ante un Murnau que tuviera el afán de introducir en sus películas guiños de *connoisseur*: ahora no son conocidas, pero algún día lo serán. O que quisiera aprender de esas imágenes insertándolas literalmente en su obra, demostrando la validez del modelo para más de un uso y una época. No hay razones que no nos puedan hacer pensar en estas últimas hipótesis. Sin embargo, sí que es verdad que no parecen haber sido usadas simplemente para vestir un ambiente de época.

⁵ Berriatúa, 1991 (pag. 27).

⁶ Berriatúa, 1991 (pag. 160).

3.3. La influencia expresionista

¿Es Nosferatu un filme expresionista? La pregunta puede parecer baladí, teniendo en cuenta que figura como tal en la mayoría de los libros generales sobre historia del cine que se han escrito, y que pertenece cronológicamente a este período. Y más en una época como esta, en la que acertadamente se cuestiona la validez de denominaciones y etiquetas. Sin embargo, y aunque el sentimiento de terror, inquietud u oscuridad que representa, cree lazos con nuestra concepción de este movimiento, incluso en la estética, no es en los fines artísticos donde predomina esta influencia. Efectivamente, una de las premisas básicas de *Nosferatu* lo aleja de *Caligari*: su misma concepción de intencionalidad realista. Ya que no es posible considerar como realista una película basada en escenarios teatrales y filmada en estudio.

Ya desde el punto de vista de la influencia pictórica, a la hora de interpretar la obra de Murnau en relación con la pintura, ¿es posible crear un nexo con el arte de su época, y encuadrarlo formalmente en este expresionismo alemán que con tanta fuerza se desarrollaba en aquellos años? Como, por ejemplo los grupos *Die Brücke* o *Der Blaue Reiter*, sin olvidar a artistas más independientes como Oskar Kokoschka o Egon Schiele.

Recordamos el expresionismo de estos años como un movimiento artístico que buscaba, mediante la subjetividad, dar una salida sincera a los sentimientos del autor, más que lograr representaciones realistas u objetivas. Todavía dentro de la figuración, se busca en estas obras la implicación emocional tanto del autor como del espectador. Los medios para ello se basan en la deformación, exageración y distorsión de las formas: tanto del espacio, como de los colores o las morfologías. Con ello, la realidad representada se torna terrible, onírica.

Acerca del expresionismo que hemos de encontrar en Murnau, Berriatúa opina que en el citado movimiento, “una imagen que expresa un sentimiento se concibe sin relación con el realismo fotográfico”. Sin embargo, en Murnau, la imagen y lo que ella contiene de acción, no se configuran como una deformación de la realidad con la que transmitir un mensaje: es un cuadro realista que, por su configuración visual y de acción, pretende transmitir la emoción. No encontraremos, pues, escenas abiertamente expresionistas (nunca al modo en que lo hace la pintura de estos años) más que en determinados momentos a los que este tratamiento los convierte en imágenes simbólicas.

Estas imágenes se dan en los momentos de mayor tensión, o cuando prevalece el poder del conde Orlok, la fuerza maligna. En estos instantes, el decorado y los fondos contribuyen, mediante el tratamiento de cámara, a deformar las escenas. Y más que al desplazamiento del espacio diagonal, como ocurre (y es el ejemplo más célebre) en *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), Murnau prefiere eliminar el espacio tras las figuras mediante fondos planos y de tonalidades muy contrastadas.

Por ejemplo, en la célebre escena del vampiro subiendo por la escalera para poseer a Ellen [54, 55]: de él sólo vemos una sombra, en la que se acentúan los caracteres monstruosos del no-muerto. Así, frente al espacio realista y “tridimen-

sional” de escenas como el interior de la casa de Hutter [2], o la posada en Transilvania [9], en el castillo del conde los personajes se recortan contra paredes blancas, rústicas, desprovistas de cualquier elemento decorativo que alivie la tensión; cortadas por fuertes contrastes umbríos, crean áreas planas sobre las que los personajes se recortan de manera ciertamente irreal, no existiendo ningún punto de distracción [18, 26, 27, 30, 33], al estilo, por ejemplo de Edvard Munch. Ello también ocurre en las escenas de Knock en su celda. Así como cuando el conde sale de la bodega del barco para atacar al capitán [41], o cuando al final observa a Ellen a través de un enrejado [51]. Pero veremos que en otras escenas el conde no es la fuerza dominante, y se integra en el entorno: la secuencia, más bien realista, en que cena con Hutter [21, 22] o su llegada a la ciudad [46]; es cuando se muestra más “humano” o vulnerable, respectivamente.

Por otro lado, encontramos un problema en el estudio de la influencia de la imagen expresionista en Murnau: es más difícil encontrar en *Nosferatu* referencias claras a cuadros en concreto, ni siquiera es factible fijarse únicamente en un solo artista como fuente estilística. Es algo lógico: en aquellos años “lo expresionista” está tomado de manera natural como la estética que se respiraba en la época, una manera de mirar y de tratar la forma más que como una colección de temas y escenas, opción que encontraremos después al tratar el romanticismo. Podremos apuntar, no obstante, algunos nombres cuyos estilos presentan rasgos concomitantes con las citadas escenas de corte más expresionista, y que presentan más validez al reparar en que Murnau los conocía personalmente: Edvard Munch, Franz Marc, Kubin, Kandinsky, Meidner o Sintenis.

3.3.1. La influencia de Albin Grau

Es posible que los cabos sueltos que quedan tras el estudio del expresionismo pictórico en Murnau queden en cierto modo atados si reparamos en la personalidad de Albin Grau. Pintor, director artístico de *Nosferatu*, autor de todos los carteles y programas de mano, ocultista, etc, fue él quien acudió a Murnau para encomendarle esta película, quien fundó la Prana Films y quien llama al guionista de *Der Golem*, Henrik Galeen, para que trabaje en *Nosferatu*.

Grau es, dentro de los pocos datos que tenemos sobre él, todo un personaje cuya influencia puede servir para que todo lo que creemos saber sobre *Nosferatu* tome otro viso. Hay quien dice que *Nosferatu*, desde su concepción, a sus implicaciones filosóficas, es más de Grau que de Murnau. Es una afirmación que, progresivamente, va adquiriendo más fuerza, aunque dejaremos estas conclusiones para los estudios centrados exclusivamente en su personalidad.

Para lo que nos interesa aquí, Grau fue, por encima de Murnau, el responsable y creador de la estética de la película, que es una de las cosas por las que este filme ha pasado a la historia, y justo es reconocerle su aporte.

Es necesario pensar que, como director artístico, Grau haría valer su capacidad para el diseño en la estética de la película. Efectivamente, conservamos algunos dibujos tipo *storyboard* de su mano, plenamente reconocibles como planos

de la película. Es en estos dibujos donde apreciamos una influencia particularmente fuerte del expresionismo tal y como lo conocemos, incluso pudiendo destacar la influencia de Kubin. No en vano, y por otra parte, Berriatúa logra identificar la influencia que debieron suponer las ilustraciones de Hugo Steiner-Prag para “Der Golem”, novela de 1915 por Meyrink basada en la película de 1913 que influyó tan profundamente en la estética de Nosferatu a través de las ideas de Grau⁷.

Concluimos, pues, con que a la vista de dichas escenas preparadas por el director artístico, la mayor parte de la estética “expresionista” que observamos en el film, y la mayor parte de las escenas concernientes al vampiro en interiores fueron planeadas por él. Son planos muy parecidos a sus ilustraciones sobre *Nosferatu*, ricas en deformaciones, claroscuros, etc. Y son precisamente los planos influidos por el romanticismo alemán los más cercanos al aporte de Murnau.

Vemos, pues, que el expresionismo aplicado a Murnau se manifiesta solo en escenas muy concretas, y son relativamente pocas en la película. Por tanto, puede no ser del todo coherente buscar la influencia visual para *Nosferatu* únicamente en este movimiento. Esperamos de Murnau, dada su cultura y sus estudios de Historia del Arte, un conocimiento exhaustivo de los recursos estéticos proporcionados por la pintura. Y esperamos también su conocimiento del arte alemán anterior, especialmente, como veremos, del Romanticismo, así como, por supuesto, del arte europeo anterior, generalmente en sus ejemplos más importantes: Vermeer, Rembrandt, Durero, etc

3.4. La influencia del Romanticismo Alemán

Es, sin duda, la más importante de todas, y perfectamente adjudicable a Murnau. Quien, como se ha explicado anteriormente, vivió de cerca el redescubrimiento del romanticismo alemán, de Friedrich y sus discípulos.

De igual manera que con las escenas “expresionistas”, las escenas influidas por el romanticismo tienen un carácter propio. Son imágenes más pictóricas, más físicamente parecidas a los cuadros en los que se inspiran. En ellas, generalmente no hay acción, pero tienen un marcado sentido enunciativo, simbólico, de sentido mayerúico, anunciándonos un mal presagio, la llegada de un personaje, etc. La imagen simbólica, así, contrasta fuertemente con el resto de la película, más narrativa y descriptiva en el sentido realista, logrando que aislemos en nuestra memoria esos momentos de pictoricismo.

Descubriremos que estas escenas suelen estar basadas en imágenes de la naturaleza. Precisamente es otro de los aportes de Murnau para la historia del cine: para facilitar la sensación de realismo y credibilidad, no recurre a los decorados pintados, sino que siempre prefiere filmar en entornos reales. Para los espectadores de la época, la visión del castillo de Orlok [15], la casa que se alqui-

⁷ Berriatúa, 1991 (pag. 152-153).

la al conde [7], las calles del pueblo [47], o el barco [39]; todo debía ser espantosamente real, más cercano a su mundo que la visión de un decorado. Ello contribuiría, sin duda, a aumentar su terror.

En una de las primeras películas de Murnau, la primera conservada, *Der Gang in die Nacht*, ya encontramos una representación de la naturaleza basada en la pintura y con un significado similar al que tendrá en *Nosferatu*. En una de las secuencias de la película tenemos un plano espectacular, en el que únicamente se muestra el cielo tormentoso, lleno de nubes, y parte de la copa de un árbol, movida violentamente por la cercana tormenta. Es ya un plano (identificado por Berriatúa⁸) que podría estar basado en Dahl, en una obra llamada *Wolkenstudie*. Y es un plano en el que, como en *Nosferatu*, la naturaleza se convierte en augur de lo que está por venir, tanto a nivel de narración, como a nivel de impacto emocional para nosotros. Pues la visión de una cercana tormenta no puede significar más que la llegada de preocupaciones.

Murnau también se traslada, pues, a la naturaleza para rodar, y la retrata de una manera particular: como la ve el Romanticismo alemán. Encontraremos así la huella de un movimiento que también se caracterizó (como el expresionismo) por elegir la subjetividad como medio para transmitir las emociones del artista, rechazando las maneras del arte anterior. Son precisamente los años en que, como hemos mencionado anteriormente, a la luz de la nueva concepción de las artes, se redescubre la obra del más importante pintor del Romanticismo alemán: Caspar David Friedrich. Y, por ende, de sus discípulos y otros pintores a los que influye: Georg Friedrich Kersting, Carl Gustav Carus, Ernst Ferdinand Oehme, etc. Comprobemos cómo afecta el caso concreto de Friedrich al arte de Murnau.

3.5. Friedrich y sus discípulos

Hemos visto cómo el director se sirve de los recursos narrativos, formales y estilísticos de la pintura. Analicemos ahora el caso de una influencia en concreto, la del pintor Caspar David Friedrich, quien parece haber sido la más importante fuente para la creación de muchos de los planos del filme. Es verdad que podemos encontrar la influencia de muchos otros pintores en la obra, pero ninguno parece haber calado tanto como la de Friedrich, en sentido formal y de transmisión de ideas.

Si por algo se recuerda a Friedrich es por su casi exclusiva dedicación al paisaje, y a sus esfuerzos para dotarlo de un nuevo tipo de significado. Antes de él, los paisajes eran meras vistas de la naturaleza, real o irreal, a las que se dotaba de significaciones fácilmente legibles en términos alegóricos, cuando no decorativos. Existía un tipo de paisaje clásico, el desarrollado por Claude Lorrain o Nicola Poussin, que mostraba la edad dorada del hombre, una época de sabiduría y felicidad. Tenemos otros paisajes que se centraban más en lo pintoresco, el

⁸ Berriatúa, 1991 (pag. 104).

escaparse de las reglas clásicas de composición y mensaje, procurando dar novedades que dieran placer a la imaginación, tal y como las describe Addison en *The Pleasures of the Imagination* (1712). Incluso contemporáneos de Friedrich, como Constable, dedican sus propósitos, en un esfuerzo de introspección muy romántico, a crear paisajes en los que la evocación por el paisaje rural de su niñez se contrapone a las novedades mecánicas y deshumanizadoras de la industrialización.

Pero Friedrich crea un paisaje diferente, lo que se puede llamar un “paisaje del alma”. Hombre profundamente religioso, que recomendaba que “el pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí”, se le identifica como un panteísta que trata de reflejar “lo divino en lo humano”, en la naturaleza, lo que le llevará incluso a elaborar un cuadro de altar como un paisaje. Es muy citado el que, en sus obras, el ser humano se reduce a figuras de espaldas (con las que inmediatamente nos identificamos), que observan la naturaleza eterna, enfrentándonos por empatía a ideas de eternidad, infinitud, cosmos. Crea un tipo de paisaje reflexivo, siendo casi nunca posible su interpretación a través de la iconografía, sino mediante la remisión a una idea que debemos encontrar en su/nuestro interior. Debemos, pues, dejarnos llevar por lo que tenemos ante los ojos y extraer de ello un sentimiento.

No en vano, podemos pensar, hay autores que han hablado de Friedrich como de un protosimbolista, en el que la imagen ya no tiene una lectura alegórica, sino de sugerencia. Los elementos comunes que podrían dar pistas sobre su significado cambian en cuadros muy parecidos. Basarse en la receptividad del espectador, el que cada persona reciba un paisaje, no en términos claramente traducibles, sino subjetivos y a veces narrativos y sin posibilidad de errar su interpretación, es un recurso eminentemente simbolista.

Es curioso comprobar cómo Murnau, como se ha citado anteriormente, utiliza los planos influenciados por Friedrich para transmitirnos ideas: de terror, esperanza, angustia, de manera que, insertándose exitosamente en el decurso narrativo, constituyen por sí mismas “cuadros” en los que no hay acción: en ellas, los personajes no se mueven, no hablan ni interactúan. Es más, en pocas ocasiones están visiblemente presentes en la imagen.

Quien nos habla en estas escenas es un protagonista poco citado cuando se habla de *Nosferatu*: la naturaleza. El entorno natural, como reflejo de las emociones a transmitir al espectador, sirve para comunicar angustia, peligro, esperanza. Precisamente el mismo principio de que imbuye Friedrich sus obras. Para corroborar esta idea, recordemos uno de los intertítulos de la película: “Los humanos no siempre reconocen el peligro que los animales presienten...”.

Simbolismo y arte anterior

Es, posiblemente, la influencia más difícil de concretar, por las mismas razones por las que resulta difícil identificar ejemplos concretos en cuanto a pintura expresionista: Murnau vivió la estética simbolista, acaso desde su niñez, creció sumergido en ella, disfrutándola especialmente en la pintura y en los libros ilustrados que también le servirían algún día de fuente para su cine. Podemos citar

ejemplos, como Böcklin, que no solo pudieron influirle a él, sino que de hecho influyeron a gran parte del teatro y el cine anteriores, como una vez más, nos asegura Berriatúa⁹.

4. LOS EJEMPLOS¹⁰

A continuación se detallarán las fuentes y/o recursos que Murnau pudo tomar para la elaboración de diferentes planos de *Nosferatu*. Se tratará de identificar cuáles han sido citadas previamente por otros autores y cuáles son aportaciones propias. Sin embargo, es necesario excluir el criterio de total exhaustividad en este sentido, ya que, por un lado, la bibliografía sobre el particular, especialmente en el ámbito germánico y anglosajón, es muy extensa y actualmente no accesible para el autor. Por otra parte, ya comentamos al principio que, en muy pocos casos, y éstos muy bien estudiados, podremos estar completamente seguros de la proveniencia de la fuente. Finalmente, destaquemos lo sorprendente del número de atribuciones que se pueden hacer a la influencia de Friedrich.

-00:02-[1] Con respecto al iris o marco circular, en el libro *Nosferatu*¹¹, se relaciona este recurso utilizado tanto por Murnau como por Friedrich. Lo citaremos pese a ser un recurso habitual en el cine mudo, ya que la concomitancia con su uso por parte de Friedrich es destacable. En muchas ocasiones, durante la película, para centrar nuestra atención en algún detalle, el plano queda enmarcado por un círculo de sombras, dejando más o menos acción a la vista. En *Rocas cretáceas en Rügen*, la clave de la composición está precisamente en destacar el paisaje del precipicio y el lejano mar con un marco oscuro, circular, producido por la forma del barranco y de los árboles, al que los motivos más cercanos (árboles, personajes) quedan relegados. Ello, como es lógico, centra nuestra atención en el motivo mostrado en pantalla, además de ser un recurso compositivo en sí mismo. Otra obra de Friedrich donde se puede contemplar es *Dos hombres observando la salida de la luna*.

-00:02- Los interiores del filme se dividen en dos partes fundamentales: los hogares en Bremen [2,3] (que dan seguridad e intimidad a los protagonistas) y el castillo del conde (lóbrego y austero). El primero puede ponerse en conexión con la pintura *biedermeier*. Muy bien representada por Georg Friedrich Kersting, discípulo de Friedrich, eran escenas costumbristas de realismo heredadas de lo holandés en las que los pro-

⁹ Berriatúa, 1991 (pag. 50).

¹⁰ Todas las indicaciones de minutos y segundos se han hecho a partir de la edición de Divisa en VHS de *Nosferatu*, con contador a cero cuando aparece el título de la película.

¹¹ Bouvier, Leutrat, 1981.

- tagonistas suelen ser burgueses ociosos (peinándose, leyendo). Estas escenas reflejan la seguridad que proporciona el hogar y la intimidad, que se verán rotas al final de la película, cuando el monstruo vulnere este espacio. Formalmente, es curioso comprobar el parecido de la habitación de Hutter con las reflejadas por Friedrich en *Vista de la ventana del estudio* [2]; y Kersting en *Mujer peinándose*.
- 00:06- Al ocuparse de las tomas a los edificios de Bremen [7], los estudiosos tienden, bien a adjudicar la inspiración en el edificio preexistente o a alguna representación gráfica. En este caso, Berriatúa nos demuestra que, todas las escenas urbanas, edificios, puerto, iglesia y jardines fueron rodados en Lübeck, a muy poca distancia unas de otras. Por ello, la importancia de la fuente gráfica, que muchos autores tienden a encontrar, por ejemplo, en los grabados de Munch sobre la ciudad, queda relativizada.
- 00:08- En una panorámica hacia la derecha, se nos muestra un bosque de coníferas [8], y al fondo, las montañas. Esta tipología de paisaje nos remite inmediatamente al romanticismo alemán, en el que una de las vertientes desarrolladas por vedutistas como Koch o Wolf insistían en retratar la naturaleza alpina como espejo de lo terrible, lo indomable, lo sublime de la naturaleza. En el filme, es una vista desolada a la que se tiene que enfrentar Hutter en su viaje, pues el bosque se muestra como un muro inexpugnable, y las altas montañas parecen imposibles de atravesar. Es una premonición de las dificultades por las que tendrá que pasar, y un prueba inquietante de su soledad ante posibles peligros. No obstante, el plano central de la panorámica nos lleva también directamente a una obra de Friedrich, el *Paisaje con árbol solitario* (1922). Veremos cómo Murnau recurre a este modelo en otras ocasiones: un paisaje abierto dominado por un enorme árbol situado en el centro, que fuerza la simetría de la escena. Simetría que siempre fuerza el simbolismo y la irrealidad en cualquier representación visual. Repetirá esquema en 00:42 [44].
- 00:09- Esta escena de interior de posada [9] nos remite inevitablemente al arte de Brueghel o Jan Steen (*En la taberna*), con sus escenas de alegres campesinos, peleas en taberna, etc. El ambiente jocoso de estos cuadros queda reflejado por la jovial actitud de Hutter, interrumpida por la advertencia del posadero. Es un tipo de imagen que podemos también adjudicar a Murnau, más que a Grau.
- 00:10- ¿Cómo resistir la tentación de relacionar las escenas de prados con caballos [12] con la aportación de Franz Marc? (*Caballos pastando*, *Prado con caballos*, esquema que se verá repetido en 00:12 [11, 12]). Recordemos que además, Murnau le conocía. No es posible demostrar

documentalmente tal influencia. Sin embargo, puede sin dificultad aventurarse que Murnau tuviera esas imágenes rondando por la cabeza, inconscientemente o no, cuando compuso este plano. En cualquier caso, la suma de coincidencias es tal que merece la pena reseñarse, aún en la duda.

- 00:13- Cuando el carro viene hacia nosotros por la curva del camino [13], podemos citar (esta vez con reservas) otro cuadro de Friedrich como fuente, *La mañana de Pascua* (1883). Presentan la misma composición básica: la salida de una curva enmarcada por árboles. En su obra, sin embargo, Friedrich tiene más espacio para darle más protagonismo al cielo, y la dirección que siguen las mujeres es hacia el fondo, y no hacia nosotros. Murnau explota un recurso que aún sorprendía a los espectadores: el ver como un objeto grande se les echa encima. Por otra parte, Bouvier y Letrat muestran una obra de Alfred Kubin con sorprendentes concomitancias con esta escena.

- 00:14- En la primera visión que tiene Hutter del castillo de Nosferatu [15] se aprecia en seguida el paralelismo con una de las obras más célebres de Friedrich: *La Cruz en las montañas* o *Altar Tetschen* (1812). En ella, Friedrich sitúa a contraluz un crucifijo que corona un pico poblado de abetos. En su época dio lugar a una discusión pública acerca de la validez del paisaje como cuadro religioso (la “querella Ramdohr”) que haría célebre al artista. La escena quiere transmitir las últimas esperanzas que se esfuman con la luz del día. El contraluz le sirve también para destacar la agreste figura del castillo, tornándolo aún más lóbrego y amenazante, aunque ocultando sus detalles. Berriatúa¹² nos revela el sorprendente parecido de este plano con un grabado de Gustave Doré, realizado para la ilustración de *Orlando Furioso*. Murnau repetirá, con variantes, esta escena en 00:22 y 00:28 [25, 31, 32].

- 00:15- Es otra de las escenas [16] en las que se ve un paralelismo más claro con otra obra de Friedrich: el *Cazador ante el bosque* (1813). Presentan ambas la misma configuración y significado. En la obra de Friedrich, el cuadro pertenece a su llamada “etapa patriótica”, en la que realiza cuadros de exaltación nacionalista como respuesta a la pujante expansión napoleónica. El cazador (o más bien soldado, por su uniforme), de espaldas, siempre se ha identificado como el ejército francés, inerme ante la poderosa e inexpugnable muralla de árboles que identifican lo alemán. Es una imagen de peligro y desolación, de certeza por el fatal destino del cazador, confirmado el mal augurio con la presencia del cuervo. En su obra, Murnau presenta a un Hutter que queda de espaldas,

¹² Berriatúa, 1991.

- igualmente empequeñecido, relegado a un ángulo de la escena. Al entrar en campo, se detiene y se enfrenta igualmente al bosque, sobrecogido: pero en esta ocasión, al momento surge de entre las sombras el peligro real, en forma de carruaje conducido por un disfrazado Orlok, analogía del cuervo de Friedrich.
- 00:16- La entrada de Hutter al castillo [16] nos presenta uno de los recursos más utilizados por Murnau en todo su cine: la escena se divide en dos planos paralelos, inmediatos, separados por una pared con un vano. Encontraremos en *Nosferatu* muchos ejemplos de este recurso, que, en escenas como la presente, nos traen a la memoria a otro pintor, muy influido por Friedrich: Ernst Ferdinand Oehme, célebre principalmente por su obra *Catedral en invierno (1821)*. En ella, la comunicación de planos paralelos es muy similar a la que utiliza Murnau: un primer espacio cercano que suele ser muy amplio, diáfano para la vista. El fondo de este plano es el muro que enmarca el vano a través del cual se vislumbra un espacio estrecho, pero en el que se encuentra el motivo principal. Generalmente, las líneas perspectivas, como en el cuadro de Oehme, contribuirán a destacar este motivo. En el plano de Murnau se repite exactamente esta configuración: en el primer espacio, amplio y claro, Orlok espera a su víctima, que viene de lejos, a contraluz, atravesando el vano, convergiendo las líneas de perspectiva en él. Vermeer de Delft también utiliza este recurso, a menor escala, en sus interiores (*El arte de la pintura 1666-73*). Otros ejemplos en 00:16, 00:19, 00:32, 00:44 [18, 20, 23, 36, 46]
- 00:16- La aparición de Nosferatu de entre las sombras [18], así como su desaparición entre ellas acompañado de Hutter [20], responde a la estética del expresionismo antes descrita de situar a los personajes ante áreas planas y muy contrastadas.
- 00:24- Una de las escenas en que mejor se aprecia el efecto expresionista es cuando, de noche, Nosferatu entra a través de un arco apuntado para poseer al aterrorizado Hutter [28]. El monstruo se detiene en la puerta, el contorno de su cuerpo y sus agudas facciones se hacen eco de la forma del estrecho arco apuntado. La escena es prácticamente simétrica, recurso que da a Nosferatu una imagen casi sacra, como un icono bizantino o, por qué no, una pintura simbolista al estilo de Carlos Schwabe.
- 00:25- Harding fuma y lee en su despacho [29]. Es uno de los ejemplos pictóricos más citados en la literatura sobre Nosferatu: en esta ocasión, Murnau reproduce, sin más, una obra de Kersting, discípulo de Friedrich: *El lector elegante*. La certeza sobre la atribución nos la da el propio director, ya que, en el guión original, anota “Kersting” en el mar-

gen de la descripción de la escena. Utilizar cuadros de la época para ambientar películas era una práctica común, pero Murnau, en este caso, reproduce el cuadro literalmente¹³.

- 00:30- La escena de los marinos en el puerto es una de las que más verídicamente nocturnas parecen, especialmente para una película que fue filmada de día [35]. Y su fuente parece encontrarse en un maestro de la iluminación nocturna: El Rembrandt de *La ronda de noche*.
- 00:30- Observemos la coincidencia, citada por Berriatúa (1991), en la escena de hospital en la que una monja atiende a Hutter [34]. Las escenas de enfermos o moribundos en la cama fueron muy comunes desde el neoclasicismo (en que la escena de ‘muerte de héroe’ se convierte en un tema muy representado, como cita Rosenblum¹⁴), así como en el simbolismo (Klinger, *La peste*, tema muy adecuado en nuestro estudio¹⁵) y en el expresionismo, con Munch y sus célebres cuadros sobre su hermana enferma y finalmente muerta.
- 00:34- Existe otra escena muy citada cuando se habla de la influencia de Friedrich en Murnau. Es la escena en que Ellen espera la llegada de Hutter sentada en un cementerio en la playa [37]. Muchos elementos de Friedrich se mezclan aquí, y no parece haber opinión unánime sobre el cuadro en concreto en el que se basa. Proponemos una simple síntesis de varias de sus obras: por un lado, tenemos, tal y como cita Berriatúa (*Proverbios*) la *Dama en la playa de Rügen* (1818), un cuadro en el que quizá no existen las fuertes tensiones que se hallan en otras obras de Friedrich, y sí un mayor dinamismo por las infrecuentes diagonales que provocan los veleros. Y al mismo tiempo, en cuanto a las tumbas dispersas por las dunas, existe un evidente paralelismo con *Cementerio en la nieve* (1826). También se compara esta escena con otra de las obras más famosas de Friedrich, *El monje junto al mar* (1810) en cuanto a la incertidumbre que supone la figura femenina de espaldas ante el mar que ha de traerle inciertas noticias. No es descartable esta opción, aunque ciertamente más en cuanto al significado que a la forma. Pesa más la contraposición y el presagio que supone ver sola a Ellen junto a unos crucifijos que se inclinan hacia ella.
- 00:36- La figura del barco recortándose en el horizonte [39] es también un motivo que aparecería en algunas obras de Friedrich, así como utilizar

¹³ Bouvier, Leutrat, 1981 (p.350); Berriatúa, 1991.

¹⁴ Rosenblum, *Transformaciones en el arte del siglo XVIII*.

¹⁵ No en vano, Nosferatu viene del griego *nousophoros*, cuyo significado es “el que lleva la plaga”, una visión del monstruo de Grau y Murnau se encargarían de potenciar, más que la consideración de chupador de sangre que luego adoptarían filmes subsiguientes.

- la arboladura como recurso compositivo. En la obra en que esto aparece de manera más clara es en *Velero en el mar*. El parecido es tan impresionante que puede arriesgarse la tesis de que, de nuevo, Murnau haya tomado la composición de su escena estrictamente de acuerdo al cuadro. También podemos referirnos a obras como *Vista de un puerto* (1815-16) o *Las Edades del Hombre* (1834-35).
- 00:37- De nuevo Murnau utiliza una de las obras más significativas de Friedrich. En este caso, es *En el velero* (1819), un cuadro que sorprendió mucho en su época por su innovadora composición y que resulta todo un hallazgo pictórico. La obra, en el contexto del arte de Friedrich, nos remite a un momento de su vida de particular felicidad, su matrimonio y luna de miel. Así, la imagen se interpreta como una pareja de recién casados marchando decididos hacia su felicidad. En el filme de Murnau, la escena se repite de manera más fiel al cuadro del pomerano en 00:41 [42], en el que, muerta la tripulación, el navío parece dirigirse por las fuerzas mágicas del maligno. En efecto, hasta la inclinación de los mástiles hacia la derecha ha sido reproducida por el director para acentuar el efecto de vaivén del barco.
 - 00:41- Existe una toma en el filme de apenas unos segundos de duración [43] que también nos remite a otro cuadro de Friedrich: *El Gran Cercado* (1832). Una de las particularidades que más se ha comentado de esta pieza es la novedad que supone el presentar un paisaje a vista de pájaro en una manera en que la imagen nos envuelve, parecemos avanzar por ella. Cuando Murnau hace otras tomas de paisaje, prefiere un suave contrapicado que nos eche la escena encima, o bien una simple toma descriptiva a la altura del ojo, para aprovechar las líneas de fuga. En este filme, solo hay otra ocasión en que utiliza este recurso: en 00:36 [39], cuando al ver el barco que trae la peste la cámara parece avanzar hacia él tanto como el barco hacia nosotros. Ambas escenas representan la puesta del sol.
 - 00:42- Es una de las imágenes más fácilmente reconocibles, y ningún autor la menciona. La vista de la ciudad de Bremen, antes de que el barco entre por la derecha [42], es la *Vista de Delft*, de Vermeer. La composición general es la misma, incluso en la pequeña franja de tierra en la esquina inferior izquierda.
 - 00:46- Coincidencia con Vermeer [47] que quizá sea posible apreciar, esta vez con reservas, en la manera de mostrar las casas del pueblo, muy a la manera de *Calle de Delft*.
 - 00:49- Reminiscencias de la célebre obra de Rembrandt *La lección de anatomía* en la escena en que Harding y otros notables del pueblo leen el diario de a bordo ante el cadáver del capitán [48].

- 00:50- En cuanto a la escena en que el pregonero desciende por la calle [49], es curioso comprobar una analogía en más de un sentido en la obra *La Peste* (1898), de Arnold Böcklin. Por una calle con idéntica disposición, desciende la Muerte montada sobre un dragón de mortífero aliento, la Peste. No olvidemos que, en todo momento, durante el filme se identifica a Nosferatu no con un vampiro, sino con la Peste: en forma de las ratas que le acompañan, la epidemia, etc.
- 00:58- La huída de Knock de la prisión le sirve a Murnau para crear una de las escenas más desasosegantes de la película y que también tiene mucho que ver con Friedrich, pese a que ningún autor parezca notarlo. La forma del espantapájaros recortado ante el claro cielo [50] nos trae a la memoria el *Monje junto a mar*, en el que la configuración formal es similar: la imagen dividida en dos partes planas: cielo y tierra, el primero ocupando de manera abrumadora la mayor parte de la composición. En mitad de la pequeña franja de tierra remanente se recorta una figura, aunque en este caso se ha elegido centrarla para hacer simétrica la escena.
- 00:59- La imagen de un personaje de espaldas [52, 53], asomado a una ventana es un modelo fácilmente reconocible a lo largo de la historia de la pintura hasta nuestros días. En este caso, el plano puede relacionarse con dos obras de Friedrich, dos en las que son precisamente mujeres de espaldas las protagonistas de la composición. Una es *Mujer en la ventana* (1822), de la que toma la configuración general de la escena, y la tensión que provoca el que sea esa misma mujer la que nos impide ver qué contempla ella a través del vano, y cuál es su expresión ante ello. En el caso de Friedrich, la imagen puede ser más bien amable, pero en el caso de Murnau, el suspense aumenta al no poder observar el rostro de Ellen ante la terrible tarea que se ha impuesto. La figura de Ellen también nos lleva a otro cuadro de Friedrich, *Mujer ante el sol poniente* (1818). Ambas tienen la misma postura, que se relaciona tradicionalmente con un sentimiento y voluntad de entrega. Mientras que Caroline Friedrich vive una comunión mística con las fuerzas de la naturaleza, Ellen se entrega simbólicamente al abrazo de Nosferatu, abrazo final que habrá de salvar a su marido, y al resto de habitantes del pueblo, de la peste que representa el monstruo.
- 01:00- El climax llega con las impresionantes imágenes del ataque de Nosferatu: su llegada, con la atemorizante subida por la escalera, la deformación total que han sufrido los rasgos (acentuada por la enorme estatura de su sombra), culminando en la imagen más impresionante de la película, cuando el monstruo cierra sus garras en torno al corazón de Ellen, destacado aquí por ser un auténtico hallazgo de Grau, sin paralelo anterior, y que pasará a la historia como una de las imágenes más

expresivas de la naciente historia del cine. Es innegable la raigambre expresionista de estas tomas.

- 01:01- Finalmente, la figura del monstruo cebándose sobre su víctima [57, 58] nos trae al recuerdo a uno de los pintores más célebres del siglo XIX, el suizo Johann Heinrich Füssli, con su obra más famosa: *La Pesadilla*. La composición de la imagen es muy similar, y el propósito, el mismo: mostrar a una mujer indefensa, entregada al poder de lo oscuro. En este caso, Ellen lo hace para salvar a su pueblo; en la obra de Füssli, este tipo de imágenes son puestas en contacto por los expertos con una especie de simbolismo primitivo que pesaría sobremanera en el arte de *fin du siècle* posterior e incluso en el surrealismo.

BIBLIOGRAFÍA

BOUVIER, Michel y Joan-Louis LEUTRAT

1981 *Nosferatu*. Francia, Cahiers du Cinéma – Gallimard.

BERRIATÚA, Luciano

1990 *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, Editora Regional.

1991 *Los proverbios chinos de F.W. Murnau (etapa alemana)*. Madrid, Filmoteca Española.

SALA, Charles

1993 *Caspar David Friedrich and Romantic Painting*. Paris, Terrail, 1993

ARNALDO, Francisco Javier.

19— *Caspar David Friedrich*. Madrid, Arte16.

Copia visionada:

NOSFERATU, una sinfonía de terror (VHS). Divisa Ediciones, 1995.

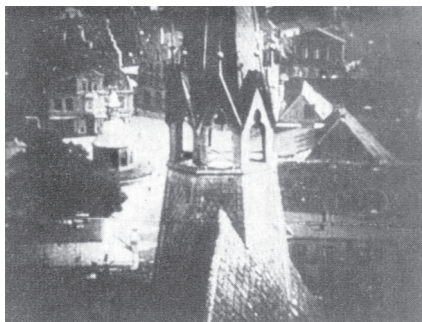


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

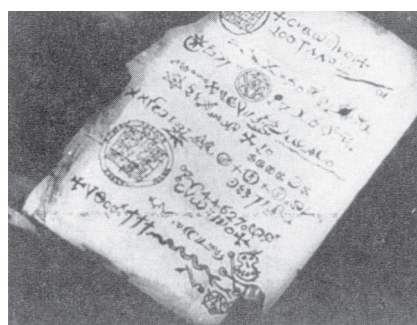


Fig. 6

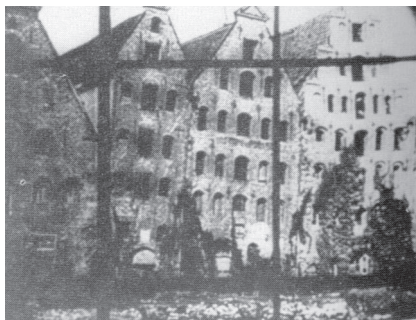


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

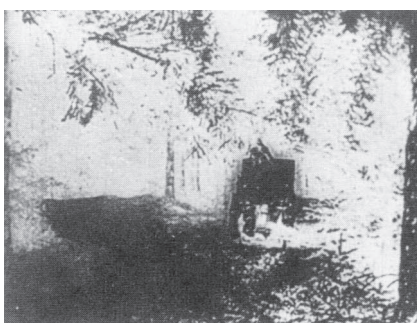


Fig. 17

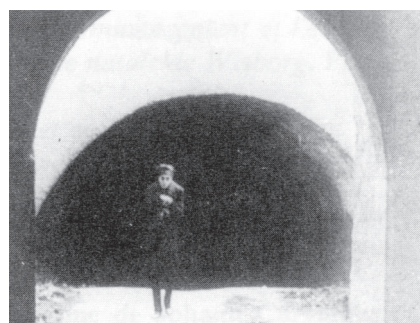


Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

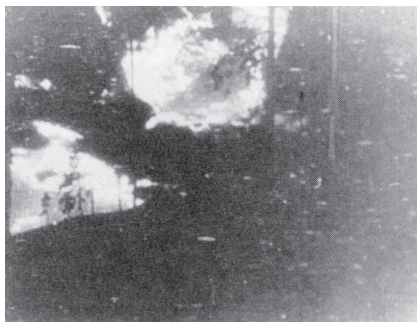


Fig. 25

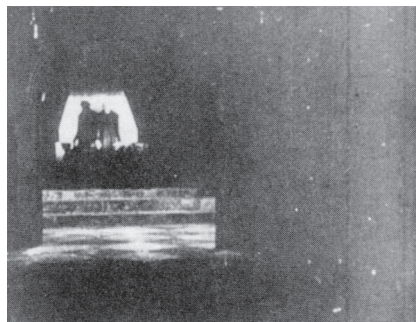


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

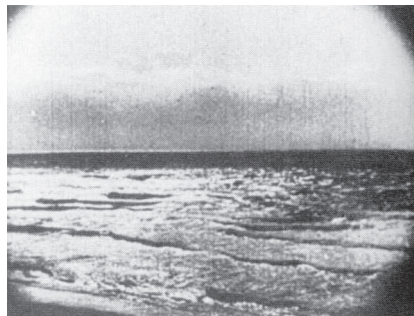


Fig. 38

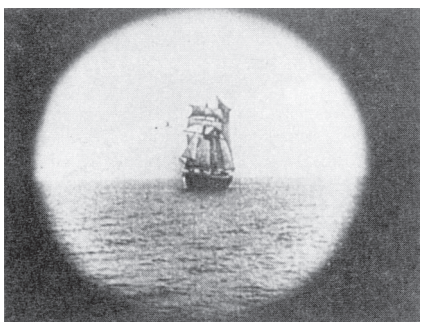


Fig. 39

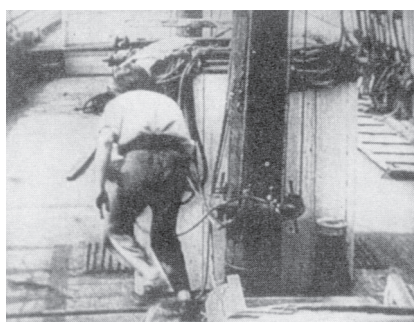


Fig. 40



Fig. 41

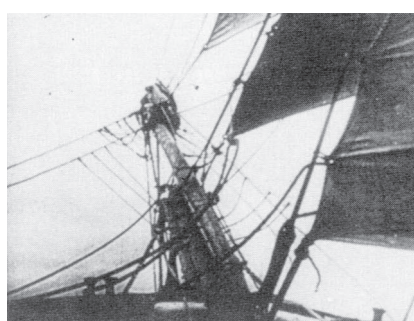


Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

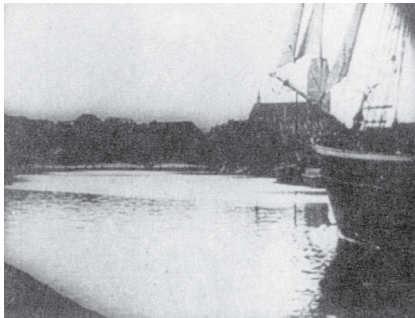


Fig. 45

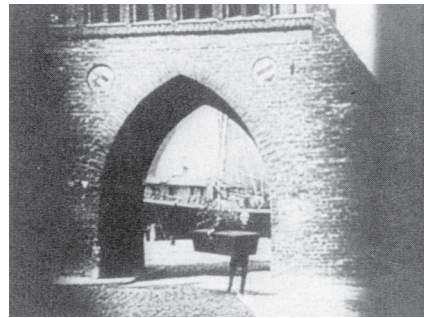


Fig. 46

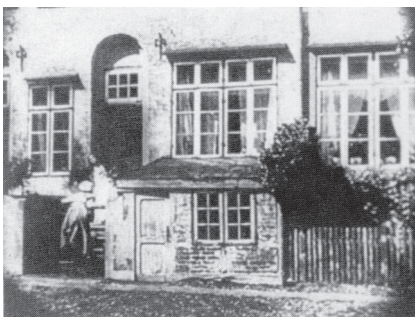


Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

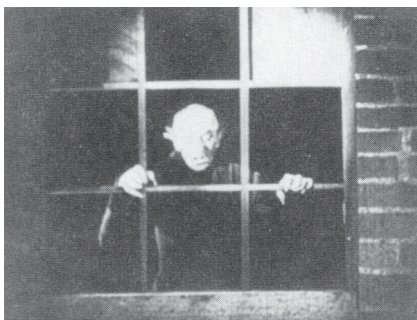


Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

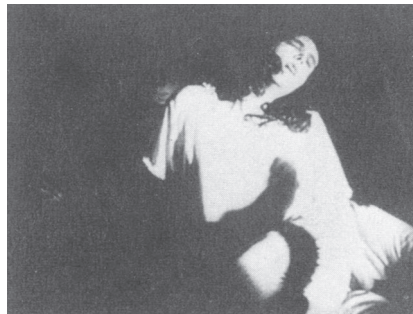


Fig. 56

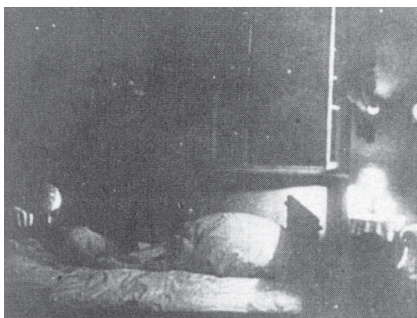


Fig. 57

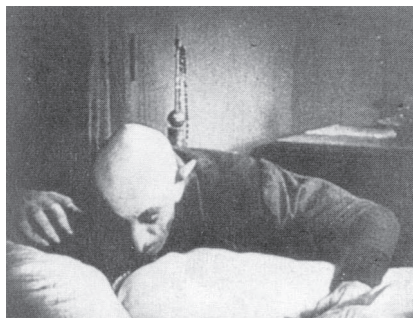


Fig. 58

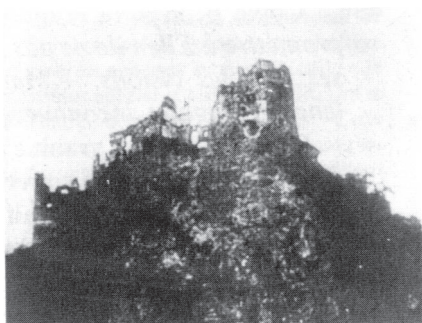


Fig. 59