

EL EXPRESIONISMO: DE LA PLÁSTICA AL CINEMATÓGRAFO

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Universitat de València

Algunas evidencias poco evidentes

En 1905, se fundaba en Dresde el grupo *Die Brücke*¹, el cual daría carta de nacimiento al movimiento expresionista pictórico y en 1906 su programa era grabado en madera por Kirchner. El mundo de agitación interior, el ensamblaje arte-vida, la fe en la evolución y el llamado a la juventud quedaban tallados en su breve programa y en los cuadros, en realidad disparejos, de Bleyl, Kirchner, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff. En un tiempo distante de éste, febrero de 1920, las pantallas del Marmorhaus de Berlín parían un siniestro personaje extraído de la época Biedermeier y lo hacían habitar unos decorados tortuosos concebidos por algunos diseñadores asociados al estilo *Der*

¹ Los detalles de esta creación están documentados por doquier. El lector de lengua española puede consultar el catálogo de la exposición Museo Brücke Berlin (1993).

Sturm. Era *Das Cabinet des Dr. Caligari* y con él se lanzó el grito de guerra: el expresionismo había llegado al cine².

Entre ambos hechos mediaban heridas sin cuento: los campos de batalla se habían cebado con las profecías de poetas y habían consumado el apocalipsis que anunciaban los pintores de principios de siglo, la República de Weimar había triunfado con su vacilante inseguridad y la rebelión espartaquista había sido sofocada. Aún hay más: el mismo *Die Brücke* se había disuelto en 1913, el expresionismo plástico, poético o narrativo empezaba a cosechar, ya en 1919, su éxito en antologías y diseños, la estabilización auguraba un futuro prometedor y la cultura de la expresión se había transformado en un confortable clima de época. Apenas nada recordaba los desgarrados, pero ingenuos, días del amanecer del siglo. ¿Por qué, entonces, hizo fortuna la identificación del cine alemán de la República de Weimar con el expresionismo?³ ¿Por qué, todavía hoy, esta denominación sigue siendo la doxa de la historia del cine, si se consigue al precio de espectaculares piruetas conceptuales y cronológicas? La confusión no se debe tan sólo, en nuestra opinión, a descabellados historiadores del

² Para un estudio de la producción, distribución y exhibición de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, véase Mike Budd (1990).

³ Jean Mitry (1963 y 1969) ya se esforzó por distinguir 'caligarismo' de expresionismo; Michael Henry (1971), por su parte, constató la paradoja de una escuela con una sola manifestación pura; Courtade (1984) extiende, sin preocuparse ya del rigor, el expresionismo al cine negro americano, siempre que ciertos recursos de iluminación dominen, etc.

cine, sino que se revela síntoma de herencias, sinuosidades y equívocos que atraviesan el expresionismo mismo.

El expresionismo y la vanguardia

Y es que el expresionismo es un cuerpo extraño, pero decisivo, en el seno de la vanguardia. Su escasa centralización, su carencia de los manifiestos que dieron por ejemplo al superrealismo un tono pontifical, su dispersión en el espacio por multiplicidad de centros (Dresde, Munich, Berlín, Viena, Praga, etc), la indecisión de su actitud respecto a la tradición (frente al audaz dadaísmo) no contribuyen precisamente a aclarar su posición. Por demás, su tono metafísico, su reivindicación de lo romántico y lo gótico, sus gritos desaforados de comunión con el cosmos, su -en palabras de Theodor W. Adorno (1971)- "calor animal", son más difíciles de encuadrar en la radicalidad vanguardista de lo que lo fue el éxtasis futurista ante la máquina, la disolución cubista de la perspectiva lineal en el cuadro o la iconoclastia dadaísta con el arte en su conjunto⁴. Y, sin embargo, el término con el que se bautiza al expresionismo parece, en lugar de definir lo específico, aludir al frente común que separaría todas las opciones de principios de siglo de la tradición naturalista-

⁴ La bibliografía que levanta acta de esas características del expresionismo frente a otros movimientos de la primera y segunda generación de vanguardia es abundantísima. A título de ejemplo y por su valor histórico puede consultarse Steffe (1970), Falk (1961), quien lo define en relación con el impresionismo.

impresionista. La equívoca posición del expresionismo aparece sintomáticamente en esta indefinición, en su vaguedad y en su capacidad o, cuando menos, voluntad ecuménica. No por azar Herwarth Walden, editor de la famosa revista *Der Sturm*, aglutinaba bajo el término expresionismo todas las tendencias progresistas del momento incluyendo en ellas cubismo, futurismo y arte abstracto.

Pero si la confusión nace en la primera página de los contemporáneos, tampoco la historia literaria o artística nos sirve de mucho a la hora de cazar el alma de este dudoso movimiento. A diferencia de lo que sucede con el futurismo -italiano o ruso-, el dadaísmo, el constructivismo, el cubismo, el ultraísmo, etc., en donde una cita literal, un fragmento del acta fundacional o una declaración de principios resuelve en buena medida el esfuerzo del crítico, aquí el historiador debe componérselas solo. Y he aquí que resuelve la incomodidad conceptual en grácil pirueta recurriendo a la metáfora para describir el movimiento. Y, en tal acto de lenguaje, el crítico, tal vez sin advertirlo, se comporta con empatía respecto al tono de los mismos poetas expresionistas cuando alude a las "resonancias del alma", "afinidades espirituales", "comunión con el cosmos" (Anz & Stark 1982; Best 1976 y 1982). Así, alcanzamos una curiosa situación: el mismo problema que pasaban por alto los historiadores del cinematógrafo -la definición del expresionismo fílmico- ha

sido igualmente eludido o encubierto tras un singular alarde metafórico en el mismo origen del expresionismo. En pocas palabras, la historia de éste -pintura, literatura, teatro, cine- no es a menudo más que la historia de un mito que tiene su carácter fundacional en este nombre.

La esquicia del expresionismo: su doble mirada

Si las distintas aproximaciones al movimiento expresionista se han limitado al enfoque parcial y han intentado apresar su "alma", parece ello deberse a la intuición de que en él se juega algo no demasiado concreto y específico. Un término capaz de integrar a Kafka y Kandinsky, a Trakl y a Kaiser, a Schönberg y a Nolde corre evidentemente el riesgo de la imprecisión. Si, por otra parte, el expresionismo jamás tuvo a gala romper con el pasado, como lo quiso con ingenuidad el futurismo marinettiano, el movimiento Dadá con sede en Zurich o, en muchos momentos, el superrealismo ortodoxo bretoniano, sino que, por el contrario, se remonta incansablemente a la sensibilidad gótica, al barroco y al romanticismo en busca de secretos presagios, la dificultad parece alcanzar hasta la misma génesis de la adscripción vanguardista del expresionismo.

Dos miradas se imponen aquí. La primera consiste en destacar el debate que, en el curso de los años 1937 y 1938, se reprodujo en *Das Wort* con las intervenciones de Brecht, Bloch y Lukács, entre otros y conocido como *Die*

Expressionismusdebatte (Schmitt 1973). Se viera en el expresionismo su contribución a la descomposición del mundo burgués o su escapismo, todos los autores consideran este debate como exportable al conjunto de la vanguardia y el arte modernos, advirtiendo en su centro el problema técnico del montaje, en cuanto expresión del desmembramiento de la obra de arte. Más allá de las discrepancias, se advierte una misma certeza: el debate sobre el expresionismo es una polémica sobre la vanguardia en general. Si la primera mirada apunta hacia el carácter aglutinador del expresionismo, la segunda apunta al pasado. Hay algo en el expresionismo que no se deja explicar desde el espíritu rupturista y constructor de la vanguardia ni desde la idea de montaje, sino que anuncia atavismos irracionales procedentes del arcano romanticismo alemán que incluso alguien tan influyente en la época como Wilhelm Worringer quiso remontar al espíritu del gótico septentrional (Worringer 1953). A diferencia de la voluntad y acaso espejismo vanguardista que pretendiera partir de cero -véanse, si no, las declaraciones de Marinetti o de André Breton, los manifiestos de Tristan Tzara o del grupo constructivista-, de hacer tabla rasa con el pasado, el expresionismo jamás deja de asimilar y desarrollar su compulsión a la repetición del pasado, con sus representaciones demoníacas y su angustia ante los espacios abiertos. Entiéndasenos bien: no se trata sólo de que se filtre el pasado y la tradición en lugar de su ausencia,

sino de que este pasado se reproduce de un modo inquietante en el presente, reaparece y se perfila espectralmente y, en consecuencia, no puede ser abandonado. En efecto, muchas de aquellas manifestaciones de dolor en el cosmos, de animación de los objetos y de lo inerte en general, de "entusiasmo e inquietud" (Marí 1979), que fueron constante expresión de poetas expresionistas, deben ser avivadas con este fuego.

Desde esta óptica, si bien es fundamental comprender la relación que une el expresionismo con la vanguardia, no es posible olvidar los lejanos pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos (Sánchez-Biosca 1990). Es, en suma, lo siniestro teorizado por Freud (1981) y la angustia que procede del fondo de su historia, la cual obtuvo una brillante congelación en el espíritu gótico septentrional y cuyas formulaciones serán lejos de científicas sumamente imprecisas, un curioso y extraño contrapunto al espíritu vanguardista de principios de siglo. Lo que deja su impronta indeleble en el movimiento expresionista es precisamente este cruce entre aquello que lo separa del resto de la vanguardia haciéndole -digámoslo gráficamente- mirar hacia atrás y el hecho de que esta mirada sólo brote con virulencia cuando el universo occidental se halla en franca decadencia.

Un movimiento impreciso que nace del encuentro entre la más oscura tradición romántica y la crisis de un

universo. Puede afirmarse que el temor primigenio halla una nueva confirmación paradójica en la incertidumbre occidental y el síntoma de este inusual encuentro es el expresionismo. Si se busca lo específico de éste, no cabe duda de que sólo podrá descubrirse en esta contradicción y no en una conceptualización precisa. Una especificidad colocada en la encrucijada. Profundamente agresivo en su disolución del universo estético surgido del renacimiento, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo de ruptura. Y esto es justamente lo que el expresionismo añade a la tradición romántica alemana y aquello por lo que se separa también del resto de las vanguardias. Pues bien, el espíritu vago del expresionismo, su construirse en la encrucijada había de quedar disuelto por el viento cuando estalló la primera guerra mundial. La materialidad de la muerte, la necesidad del compromiso, el retroceso o el adelanto hacia un mundo literalmente descompuesto constituía la más radical y definitiva acta de defunción para el movimiento expresionista. Una sensibilidad como ésta, edificada en torno al espíritu, había de afrontar un reto que le costaría la vida: la técnica del mundo moderno. ¿De dónde, pues, iba a nacer el cine expresionista que se construyó tras las cenizas de la derrota?

Expresionismo estabilizado y nueva vanguardia en Weimar

Casi en el preciso instante en que se proclama la República de Weimar y sus dirigentes firman el armisticio con las tropas aliadas tiene lugar un fenómeno generalizado de institucionalización del movimiento expresionista⁵. Fischer edita en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo titulada *Die Erhebung* al cuidado de Alfred Wolfenstein; al mismo tiempo, Rowohlt da a la luz *Menschheitsdämmerung*, al cuidado de Kurt Pinthus (1983), la más famosa colección de poesía expresionista y acaso la postrera reunión de ciertos nombres antes de la dispersión definitiva. Unos años más tarde, le toca el turno a la prosa de la "escuela" con *Die Entfaltung*, esta vez al cuidado de Max Krell. Todo ello es síntoma inequívoco de la aceptación del expresionismo como un valor cultural y su efectiva conquista de un público del que antaño carecía. Es ésta una notable paradoja: el instante en que las proclamas del movimiento se dan de bruces con esa acepción de la técnica que tanto ignoran, coincide con una recuperación de su espiritualismo por un mercado editorial que supo sopesar adecuadamente el valor de sus quejidos.

El hecho, muy llamativo durante la primera mitad de los años veinte, es que resulta sumamente difícil, también y sobre todo en las artes plásticas, sustraerse a la influencia

⁵ Este hecho es reconocido unánimemente. Véase, por ejemplo, Gay (1984) o Palmier (1978).

de los expresionistas, pues incluso las más radicales protestas contra su carácter arcaico llevan en el fondo su impronta, si bien -eso sí- a modo de una herencia cada vez más difusa. Es así como un miembro del llamado "Novembergruppe" fundado en 1918, Otto Freundlich se apunta a una suerte de "comunismo cósmico" que, añadiendo el fenómeno de la politización de moda, mucho recordaba los motivos expresionistas de principios de siglo. Ahora bien, este sustrato del que hablamos no es óbice para que los movimientos surgidos durante estos años presenten unas preocupaciones y objetivos cada vez más incompatibles con las ideas expresionistas. Podría incluso afirmarse que la problemática de la técnica y la relación con los mass-media, extendiéndose día a día como el gran monstruo de Weimar, implicaron a la nueva vanguardia y solicitaron de ella respuestas en la misma medida en que el expresionismo iba convirtiéndose en una suerte de inspiración cada vez más lejana e imprecisa. Y es que, de hecho, la vanguardia que sustituyó al expresionismo y que fue, en realidad, paralela al éxito mercantil de éste, vino de la mano de la experimentación con la técnica o, mejor, de la conversión de la técnica en un problema que afectaba tanto al material compositivo de la obra de arte como a su consumo e inscripción social. Dicho con otras palabras, el problema -extraño a los expresionistas- que debían afrontar las nuevas vanguardias era el de la racionalización

capitalista y sólo a través de su comprensión debían de encarar su actividad en un sentido cada vez más politizado.

En consecuencia, la vanguardia más radical de los años veinte se halla ante el problema ineludible de la técnica, expresión privilegiada y aun emblemática de la racionalización y el desarrollo capitalista. Serían los artistas soviéticos los primeros que ofrecieron una dirección determinada a la técnica y, por tanto, los que más influyeron en Berlín. Enfrentados con el arduo problema de la alfabetización maquinística, recogiendo del futurismo italiano esta fascinación por el universo industrial, pero agregándole una dirección política precisa y una voluntad artística experimental, fue el grupo constructivista el que más influyó en la capital alemana. Investigando en el principio del montaje, tanto en la fotografía-fotomontaje, fotograma- como en la pintura y el cine, marcaron sus autores muy profundamente su paso por Berlín a partir de las frecuentes exposiciones, una de las cuales -la Primera Exposición del Arte Ruso 1922-, cuyo comisario fue esta figura puente entre el Este y el Oeste llamada El Lissitzky, estuvo organizada por el gobierno soviético. Pero, aun en este caso, conviene ser cauteloso y dar la razón a Simón Marchán (1989: 37) cuando habla de un "Berlin konstruktiv" en lugar de hacerlo de "constructivismo" en su sentido estricto, ya que todas las obras que en este marco se originan son "fruto de una situación, como la berlinesa, que con dificultad se sustrae al expresionismo como "herencia

de esta época" y, rara vez, traspasan los umbrales de la inobjetividad".

Al influjo del constructivismo soviético, digno de mención, pero no muy extenso y masificado, debe añadirse una fuerza mucho más relevante durante estos años: Dada. El final de la guerra detecta en el grupo de Berlín una politización inmediata de la que carece el círculo más escuetamente provocativo que tuvo su sede en Zurich. Y estos revolucionarios y provocadores a un mismo tiempo arremetieron desde muy pronto contra el expresionismo por su "pathos", su lirismo y su éxtasis vacuo. La importancia nodal de este círculo se materializó en su capacidad de convocatoria, pues en 1920 se celebraba en Berlín la Primera Feria Internacional Dada, organizada por Georg Grosz, Raoul Hausmann y John Heartfield.

Así las cosas, podemos encontrarnos ante una situación bastante caótica, pero de una enorme riqueza: restos de expresionismo todavía pesando sobre el ambiente, lugar privilegiado de Europa de la recepción soviética y también de exiliados húngaros, centro de radicalismo del dadaísmo berlinés. Entre ellos y las preocupaciones globalizadoras de la Bauhaus, surgió, para tornar la cosa más intrincada todavía, un producto genuinamente confuso de la vanguardia alemana, o, tal vez sería mejor decir un producto que nacía del cruce entre el espíritu vanguardista y esta nascente cultura de la racionalización, cuya muestra más impresionante la constituyeron los medios de

comunicación de masas. Nos referimos a la "Neue Sachlichkeit" o Nueva Objetividad. De hecho, su promotor Gustav Hartlaub sostiene con motivo de la exposición celebrada en 1925 en la Kunsthalle de Mannheim (aquella que da carta de naturaleza a esta corriente existente desde algún tiempo atrás) que el espíritu de este movimiento está relacionado con el sentimiento generalizador en Alemania de cinismo y resignación que sigue a un período de exuberantes esperanzas⁶. Sin embargo, una revisión detallada de la Nueva Objetividad revela que las audacias vanguardistas no han desaparecido en absoluto, pues el uso del montaje, el fotomontaje, la fotografía, la aplicación del fotomontaje a la pintura, etc. son muy abundantes entre sus obras. Hay incluso quien ha llegado a afirmar que la Nueva Objetividad puede ser efectivamente la expresión privilegiada de la era weimariana por una doble razón: por una parte, integra la experimentación vanguardista, sin retroceder al naturalismo decimonónico, mientras, por otro, practica un retorno, falsificado y fraudulento -según algunos-, a una poesía de lo real, a lo decorativo de la miseria; pero, en todo caso, una vuelta efectiva a lo real. De ello se desprende una doble indefinición no menos esclarecedora, pues la Nueva Objetividad introduce y

⁶ La retrospectiva *Aspekte der Neuen Sachlichkeit/ Aspetti della Nuova Oggettività* (1968) pone de manifiesto la curiosa semejanza entre collage y fotomontajes dadaístas y otros de la Nueva Objetividad. Un estudio de este fenómeno según la categoría de montaje puede verse en Sánchez-Biosca (1991).

desarrolla un vínculo entre la ideología y el arte que está todavía en sus orígenes, pero cuya proyección en el futuro habrá de ser indefectible: la mediación de la técnica. Dicho con otras palabras, la Nueva Objetividad, en el terreno artístico, es, como Weimar en el político y social, una muestra inequívoca de la nueva estructura de la cultura de masas.

He aquí la situación de conjunto: fetichización de la técnica, sí; pero, en el extremo opuesto, nueva consideración de la cultura de masas en una voluntad revolucionaria⁷. Es lógico pensar que en este universo no había ya espacio real para el profético expresionismo y éste, a fin de cuentas, había de sucumbir en una sociedad y ambiente cultural e ideológico que le era extraño. Otra opción le quedaba todavía: integrarse al mismo perdiendo precisamente los rasgos que lo definían e individualizaban antaño. Pero, en cualquier caso, esto ya no era función suya, sino de los otros, de los mercaderes. El sesgo primigenio, arcaizante, del expresionismo era difícilmente pensable con el creciente protagonismo de la técnica y la racionalización capitalista. Y estos factores eran encauzados mucho mejor por las imitaciones del arte soviético (constructivismo, productivismo, etc.), igualmente impracticables sin el apoyo institucional que en la U.R.S.S. prestaba el gobierno.

⁷ Véase la muy elocuente recopilación de textos de Grignaffini & Quaresima (1968).

La Nueva Objetividad sería, por tanto, una expresión cuya relación con la técnica en el arte tenía mucho que ver con el nacimiento de la crónica moderna, el fotomontaje, el reportaje y la cultura de masas. Se enfrentaría a la misma situación que la Bauhaus, el constructivismo o el dadaísmo, pero optando por una salida distinta, racionalizadora. Pero esto tampoco bastará, porque el mismo Hartlaub reconocía en ella la existencia de dos alas opuestas que tornan nuestro panorama más inextricable: una radical, que tomaría estos efectos en un sentido semejante (aunque no idéntico) a los experimentos soviéticos o los de un Lazlo Moholy-Nagy. Esta es el ala verista. Otra, la segunda, representado por la racionalización plena de la técnica en el mundo capitalista a través de la cultura de masas, más cercana a lo que sin gran precisión dio en llamarse "realismo mágico". Y la primera de ellas -la llamada verista- vería circular los mismos nombres que se adherían al politizado dadaísmo berlinés (Otto Dix, Georg Grosz, los hermanos Herzfelde), nada ajenos por cierto al crecimiento de la cultura de masas, como lo demuestra la publicación de los dibujos satíricos de Grosz tanto en los periódicos del KPD (Partido Comunista Alemán) como la revista *Die Pleite*, de inspiración dadaísta.

Es así como Weimar se presenta habitado por dos culturas: la cultura de la expresión, aquello que quedaría transformado desde la profecía expresionista, su espíritu; y, por otro lado, la cultura de la racionalización, el signo de

los tiempos y la mediación de la técnica. No obstante, lo que hemos expuesto hasta aquí nos descubre la pobreza de esta disyuntiva, pues muchos y muy contradictorios serán los movimientos de vanguardia que intenten responder a los debates planteados. Un estudio en profundidad revelaría matices que nuestra breve descripción no ha sido capaz de exponer: las ideas de unión arte-técnica de Walter Gropius y las teorías en torno al fotograma de Moholy-Nagy, la práctica del agit-prop, el teatro de Erwin Piscator con sus proyecciones cinematográficas, los experimentos excéntricos y revolucionarios de Bertolt Brecht, el círculo del cabaret entendido como una "Kleinkunstbühne" o pequeño teatro artístico, los debates de los partidos obreros sobre los medios de masas y sus intentos de intervención a través de las nuevas revistas ilustradas y, en otro orden cosas, la más radical reflexión sobre la cultura de la racionalización ejercida por la teoría crítica nacida durante este período en Frankfurt, no cabe duda de que enriquecerían nuestras posiciones, fortaleciendo todavía mucho más las ideas expuestas. Lo que, sin embargo, queda de sobra probado -y nunca insistiremos lo bastante en ello- es la necesidad que siente lo artístico de resolverse en un lugar hasta pocos años antes ajeno o incluso a definirse -como diría Benjamin en su texto más radical, "El autor como productor" (1975)- en su relación con la técnica y la producción.

El cine de Weimar: sombras del expresionismo

Es éste el complejo panorama en el cual nace y se desarrolla el cine de Weimar. Y no puede ser indiferente este hecho. Precisamente es el decisivo: si la técnica es el concepto sobre el que pivota la vanguardia de los años veinte, si la formalización artística de este concepto es el montaje, ¿cómo puede ser extraño a este hecho el cinematógrafo? Antes bien, no cabe duda de que es el cine el arte que parece -como la fotografía o la arquitectura- más cercano a esta evolución y a todas sus repercusiones. Que sus producciones lo realicen o no del modo esperado resulta, desde luego, problemático. Pero no cabe duda de que en este dilema se encuentra unido con una mano a la cultura de masas y con la otra a la vanguardia. Es a estas alturas de nuestra exposición cuando podemos entender la afirmación hecha por Walter Benjamin en su célebre texto "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", donde pone el dedo en la llaga: el dadaísmo -señala- pretendía con los medios de la pintura o la literatura producir los efectos que el público busca hoy en el cine. "Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa" (Benjamin 1982: 50). En consecuencia, el cine -entendamos esta afirmación en su más vasto y anfibológico sentido, regresivo y progresivo al mismo tiempo- ha liberado por su estructura técnica al efecto físico de choque del embalaje moral en que

lo retuvo el dadaísmo. Es claro que tal expresión ha de entenderse tanto en las posibilidades que los cineastas soviéticos -Eisenstein a la cabeza- descubrieron en el aparato técnico cinematográfico, en el montaje, como en su sentencia de muerte firmada contra el espíritu ilustrado y al aura de la obra de arte autónomo. Se había producido, pues, también la apertura al mundo de la reificación que desplegó la cultura de masas y, por supuesto, el cinematógrafo.

Por todas las razones expuestas aquí, cuyo desarrollo detallado no pretendimos jamás, juzgamos que si para el estudio del cine realizado bajo estas condiciones las referencias a la pintura, la literatura, el teatro o a la sensibilidad expresionista en general, no han de serle negadas, no cabe duda de que constituye un craso error darlas por asentadas y establecer una continuidad directa y natural entre el pasado expresionista y el cine nacido en 1918-1919. A partir de aquí y aclarado esto, no puede dudarse de que, al igual que la sensibilidad expresionista era una herencia de época en alza incluso, pese a encontrarse algo descafeinada a principios de los años veinte, idénticamente el cine alemán se inspiraría y, sobre todo, divulgaría hasta 1923 ó 1924 algunos restos expresionistas bajo la forma de decorados de films, rasgos de interpretación de los actores, fuentes demoníacas (que el mismo expresionismo había recogido del romanticismo) y otros muchos elementos a los que es forzoso hacer

referencia. Pero de ahí a dar por hecha la existencia de un cine "expresionista" media un abismo tan grande como el que colocan ante nuestros ojos los cuadros de Friedrich.

BIBLIOGRAFÍA


- AAVV. 1993. *Museo Brücke Berlin. Arte Expresionista Alemán*. Madrid: Fundación Juan March.
- Adorno, Theodor W. 1971. "Auferstehung der Kultur in Deutschland". *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Anz, Thomas & Stark, Michael, ed. 1982. *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart: Metzler.
- Benjamin, Walter. 1975. "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- , 1982. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bertonati, Emilio, ed. 1968. *Aspekte der Neuen Sachlichkeit / Aspetti della Nuova Oggettività*. Florencia: Centro DI.

- Best, Otto, ed. 1982. *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam.
- Budd, Mike, ed. 1990. *The Cabinet of Dr. Caligari, Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick & London: Rutgers University Press.
- Falk, Walter, 1961. *Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*. Salzburg: Otto Müller.
- Freud, Sigmund. 1981 [1919]. "Lo siniestro". *Obras Completas*. vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 4^o ed.
- Gay, Peter. 1984. *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*. Barcelona: Argos.
- Grignaffini, Giovanna & Leonardo Quaresima, ed. 1978. *Cultura e Cinema nella Repubblica di Weimar*. Venecia: Marsilio.
- Henry, Michael. 1971. *Le cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?* Friburgo: du Signe.
- Kemper, Hans-Georg. 1974. *Vom Expressionismus zum Dadaismus*. Kronberg: Scriptor.
- Marí, Antoni. 1979. *El entusiasmo y la quietud*. Barcelona: Tusquets.
- Mitry, Jean. 1963. "L'expressionnisme et la symbolique formelle". *Esthétique et psychologie du cinéma. Vol. 1. Les structures*. Paris: Ed. Universitaires.
- , 1969. "L'expressionnisme allemand". *Histoire du cinéma*, vol. 2. Paris: Ed. Universitaires.

- Palmier, Jean-Michel. 1978. *L'expressionisme comme révolte. Apocalypse et révolution*. Paris: Payot.
- Pinthus, Kurt. 1983 [1920]. *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlin: Rowohlt.
- Richard, Lionel, ed. 1981. *L'expressionisme allemand*, número monográfico de *Obliques*. Paris: Borderie.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 1990. *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- , 1991. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Schmitt, Hans-Jürgen. 1973. *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Steffen, Hans, ed. 1970. *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Worringer, Wilhelm. 1953 [1908]. *Abstracción y naturaleza* (trad. de *Abstraktion und Einfühlung*). México: F.C.E.

CUADERNOS DE FILOLOGÍA

ANEJO XVIII



**ILUSTRACIÓN Y
MODERNIDAD. LA CRÍTICA
DE LA MODERNIDAD EN LA
LITERATURA ALEMANA**

Karen Andresen, Brigitte
E. Jirku y Berta Raposo
Fernández (eds.)

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA
(U.D. DE LENGUA Y LITERATURA ALEMANAS)
FACULTAT DE FILOLOGIA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA