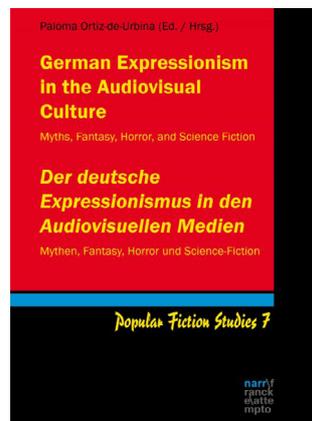


Paloma Ortiz-de-Urbina (Ed./Hrsg.)

# German Expressionism in the Audiovisual Culture. Myths, Fantasy, Horror, and Science Fiction / Der deutsche Expressionismus in den Audiovisuellen Medien. Mythen, Fantasy, Horror und Science-Fiction

Tübingen (Alemania), Narr Francke Attempto Verlag, 2022. 282 pp.

ISBN: 978-3-8233-8545-5

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2022.i30.06>

El Expresionismo alemán es, con seguridad, una de las corrientes artísticas nacidas en los países germanohablantes que más influencias y referencias ha cosechado en el mundo artístico y cultural posterior. Sus repercusiones son especialmente relevantes en el mundo audiovisual, como nos muestra este *German Expressionism in the Audiovisual Culture / Der deutsche Expressionismus in den Audiovisuellen Medien*, editado por la profesora Paloma Ortiz-de-Urbina, de la Universidad de Alcalá, quien nos recuerda en la introducción del volumen las relaciones indiscutibles que se establecen entre el cine y el Expresionismo desde el comienzo del siglo XX. Junto a ella, un buen número de investigadores nos muestran, a lo largo de cinco secciones, las huellas visibles de esta corriente en la literatura, la música y los medios audiovisuales, además de dar cuenta del desarrollo de los mitos expresionistas más populares y cómo este movimiento cultural se ha propagado más allá del territorio europeo.

La primera sección del libro lleva por título “Expressionism, Cinema, and Literature”, y en ella podemos apreciar las relaciones que se establecen entre la literatura y el cine, especialmente en los primeros compases de la historia del séptimo arte. En el primer texto que compone la sección, Carmen Gómez García comenta cómo la literatura se adaptó a las tendencias cinematográficas de la primera parte del siglo XX. En ese sentido, en “The

debate over cinema in expressionist literature”, se abordan las posibilidades de convivencia entre las artes, que tuvieron que adaptarse a una nueva idiosincrasia urbanita aparecida tras la revolución industrial y, en definitiva, a una nueva forma de entender la vida y sus ritmos, donde la élite cultural juega un papel muy relevante en la aceptación –o no– de lo que considera tendencias inadmisibles en la literatura de calidad. En el segundo capítulo, “Utopie und Dystopie in *Die andere Seite* (1909) von Alfred Kubin und *Midsommar* (2019) von Ari Aster“, Julia Magdalena Piechocki-Serra ahonda en el concepto de novedad aplicado a todas las artes, que en las primeras décadas del siglo se encontraban impregnadas por la velocidad a la que se habían visto expuestas las urbes modernas y las costumbres de sus ciudadanos. En ese sentido, la ciudad moderna es símbolo de la utopía y se ha convertido, para la autora, en un lugar “polychromer und polyfonischer” dentro de un mundo que tiene ansias de nuevos medios, nuevos lenguajes, una nueva arquitectura o una nueva humanidad. Piechocki-Serra apuesta por relacionar la ciudad utópica/distópica Perle, presente en la novela *Die andere Seite* (1909), del escritor e ilustrador expresionista Alfred Kubin, con las ciudades que aparecen en la película de terror *Midsommar* (2019), de manera que trata de hacer ver cómo los valores alegóricos presentes en ambas obras implican una crítica a la sociedad veloz y material en la que se desarrollan. En el tercer y último capítulo de esta primera sección, Cristina Zambroianu nos traslada a la España franquista para hablarnos de la recepción y la censura de una de las novelas más relevantes de la época expresionista en Alemania: *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. De un modo clarividente, la investigadora nos presenta, además de los resultados de los dos informes que los censores llevaron a cabo durante la dictadura, una serie de estudios que permiten entender cómo funcionaba la sociedad española de la época en relación con la (homo)sexualidad y la feminidad y, consecuentemente, las dificultades de esta obra para ser aceptada durante la dictadura.

La segunda sección del volumen, “Expressionism, Cinema, and Music”, la integran dos capítulos en los que se vuelve imprescindible la perspectiva musicológica. En el primero de ellos, Magda Polo Pujadas nos acerca a la obra *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene op.34* (1930), compuesta por Arnold Schönberg, con la intención de mostrar la pieza como un experimento con el que demostrar que la música por sí sola era capaz de expresar los sentimientos y las emociones propias de la época, incluso –tal era la premisa de Schönberg– de superar al resto de lenguajes artísticos en esta tarea. Por su parte, Jesús Ferrer Cayón pasa a hablarnos de la música en la pequeña pantalla y se acerca a la ópera *Die Teufel von Loudun* (1969), de Krzysztof Penderecki, rodada para la televisión por Joachim Hess y Rolf Libermann. Tras exponer el contexto de este tipo de adaptaciones, pensadas para entrar directamente en los salones de las casas, el investigador hace un breve repaso del origen y las características expresionistas de la obra, que le permiten crear una atmósfera capaz de hablar de la violencia y el fanatismo, tanto político como religioso. La descripción de Ferrer Cayón en “The ‘expressionist impact’ of *Die Teufel von Loudun* (Krzysztof Penderecki, 1969) in the film-opera for TV, by Joachim Hess and Rolf Liebermann” permite observar el contacto estrecho de esta obra con el cine expresionista, cargado de imágenes de simultaneidad que obligan al espectador a replantear lo que tiene frente a sí y las emociones con las que se confronta.

El tercer apartado, “Expressionism in Audiovisual Media”, lo componen cinco estudios en los que los investigadores profundizan en la cuestión de la recepción del Expresionismo alemán en los medios audiovisuales. La sección comienza con un capítulo de María Carmen Gómez-Pérez en el que estudia la propuesta multilingüe de von Sternberg para la realización de la película *Der blaue Engel* (1930). En “Homage to German Expressionist Cinema: von Sternberg’s Proposal“, encontramos un texto que nos revaloriza la herencia recibida del cine de la época dorada de Weimar y conseguimos ver cómo el director austriaco traslada toda una serie de características semánticas y simbólicas al filme, no sólo desde la lengua oral, sino también a través de la intertextualidad con películas expresionistas, con las que comparte motivos como la confusión, la humillación o la tensión sexual. Para continuar con la herencia del cine expresionista, Celia Martínez García propone una lectura de la película de posguerra *Die Mörder sind unter uns* (1946), que enfrentó a la sociedad alemana con su propio pasado sin olvidar la cultura cinematográfica anterior al nazismo, especialmente en lo relativo a aspectos estéticos como los planos angulados, que la autora relaciona directamente con la inestabilidad emocional y la perturbación psicológica de ambas épocas. En el tercer capítulo, titulado “Simulation, Überwachung und selbstbestimmte Identität”, Manuel Maldonado-Alemán retoma la idea de la ciudad distópica, que ya ha aparecido en el volumen, y lo hace a través de la película de ciencia ficción *Dark City* (1998), que aprovecha las posibilidades que ofrece el género para disparar

una crítica a la sociedad (post)industrial, capaz de desnaturalizar al ser humano a través de una realidad ficticia y manipulada, incluso por medio de espacios y recuerdos implantados. Se presenta la urbe como un conjunto de habitantes sin voluntad y sin individualidad, lo que supone de algún modo una relectura de la ciudad utópica/distópica del arte expresionista. En el penúltimo capítulo del apartado, “Moderne Abgründe”, Carlo Avventi nos acerca aún más al presente con un texto que indaga en la obra de David Lynch para rastrear las posibles conexiones entre las ideas o perspectivas expresionistas y los elementos estilísticos, motivos y temas que las representan. La sección la cierra un capítulo dedicado a la serie *Mr. Robot* (2015), en la que Luis N. Sanguinet descubre ingredientes claros de *Das Cabinet des Dr. Caligari*. El investigador indica que estos vínculos son especialmente visibles en la representación subjetiva de problemas psíquicos, al mismo tiempo que recuerda que ambas producciones parten de épocas de crisis, donde se ve afectada la identidad individual.

La penúltima sección, “Expressionist Myths in the Audiovisual Culture”, está dividida en tres apartados, referidos a cada uno de los mitos más conocidos que encontramos en el Expresionismo alemán. En primer lugar, se trata el mito del vampiro, aparecido en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de Murnau, y del que Ingrid Cáceres-Würsig, en “Nosferatu als ästhetisches und kosmogonisches Muster für Vampir-Serien in Streaming-Diensten”, explica cómo ha sido incorporado a las series de *streaming*, convirtiéndose en un estereotipo de sobra conocido, estandarizado y actualizado para adaptarse a las necesidades de un mundo moderno. Pero más allá de esa visión de cierta esperanza frente al desorden reinante que trae consigo este mito, los dos capítulos siguientes se dedican a los valores erótico-sexuales asociados a la figura del vampiro. Por un lado, Jorge Marugán Kraus, en “Vampires, Oral Fixations and their Connection with Sexuality in Two Films”, trata el tema desde el psicoanálisis y diferencia entre la versión de Murnau y la de Francis Coppola (*Bram Stoker’s Dracula*, 1992), en las que reconoce el concepto *jouissance*, pero en direcciones distintas, ya que el papel de los sujetos en relación con la posesión de los objetos según la teoría lacaniana queda invertido. Y, para cerrar este mito, Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez propone, con “The *femme fatale* in Victorianism and the *fin-de-siècle*”, una lectura vampírica de los personajes femeninos que representan la emancipación de la mujer con respecto a los roles impuestos, al mismo tiempo que resalta la importancia del vampiro como parte de la tradición popular.

En segundo lugar, aparece el mito del Golem (y junto a él la Inteligencia Artificial) en dos capítulos que vuelven a situarnos en la época más puramente expresionista. Por un lado, en “Der künstliche Mensch im Expressionismus”, Roland Innerhofer hace un repaso de la creación de entes autónomos, tomando para ello como ejemplos *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) y *Metropolis* (1927). En su texto, el investigador trata las diferencias entre los dos seres y observa que el puramente racional y mecánico es más destructivo que el personaje mítico judío. Por otro lado, María Jesús Fernández Gil expone “Conflicting Narratives” un análisis intersemiótico en el que indaga sobre cómo se emplea la leyenda talmúdica para expresar sentimientos relacionados con el miedo. En ese sentido, es de especial relevancia la figura de Cynthia Ozick, que lleva a cabo una reincorporación del mito en la modernidad literaria desde una perspectiva revitalizadora en la diáspora judía.

De esta revalorización mítica pasamos a la del Fausto que realizó Murnau en 1926 y que Emilio Sierra García (en “Faust in Murnau and Sokurov”) compara con la adaptación cinematográfica que hace Sokurov en *Faust* (2011). En ésta última película el investigador apunta a un Mefistófeles mucho más ambiguo y algo más alejado del texto de Goethe, pero que conserva esas emociones que enfrentan al espectador y a los personajes con el mal, el poder, la divinidad y la propia existencia.

La última sección cruza finalmente las fronteras del continente para tratar de exponer “The Expressionist Aesthetic Outside Europe”. En el capítulo inicial, Montserrat Bascoy y Lorena Silos nos acercan a *Persepolis* (2007) con “Expressionistic Trends in *Persepolis*: The Role of Fantasy in Narratives of Memory”. Las investigadoras encuentran similitudes estéticas con filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligaris*, *Faust* y *Nosferatu*, pero también remarcan que la historia de Marjane Satrapi está plagada de angustias, miedos y fantasmas, que se relacionan con el ambiente expresionista de principios de siglo.

---

Y, de Irán al Lejano Oriente, el volumen termina con “The Failure of the Diffusion of German Expressionist Cinema in Japanese Cinema by *Benshi* through *The Cabinet of Dr. Caligari*”, donde Satoru Yamada aventura una justificación al fracaso del Expresionismo en Japón basada en el *benshi*, el peculiar sistema ideado para contar con palabras la película a los espectadores. El investigador indica que, en realidad, en el país nipón ese sistema oral que explicaba las películas extranjeras habría terminado produciendo un tipo de arte sustancialmente distinto del cine a pesar de las similitudes, donde el hecho de escuchar al narrador constituía un elemento fundamental que terminó impidiendo la aceptación de los intentos más expresionistas en la producción cinematográfica del país.

Por último, cabe destacar que, a pesar de que los capítulos son claramente heterogéneos en su forma y estructura, se aprecia una interrelación más que evidente en la lectura del volumen. En ese sentido, y aunque en un primer momento puede resultar extraña, tal vez sea sensata la propuesta editorial de ofrecer al lector una única bibliografía al final del compendio, pues aporta una visión general y permite entenderlo como unidad polifónica. En definitiva, este trabajo presenta una perspectiva amplia y diversa que contribuye a la toma de conciencia de un legado expresionista aún vigente.

Manuel Aragón Ruiz-Roso

Universidad de Sevilla

maragon2@us.es

ORCID: 0000-0001-7779-8864