



La sensibilidad expresionista

Lucía Solaz Frasset

Un concepto conflictivo

El término “expresionismo” fue primeramente empleado para referirse a la pintura, pero pronto adquirió una significación más amplia, aplicable a todas

las artes visuales, incluido el cine y la arquitectura, además de a la literatura y a la música. Había muchas clases de expresionismo y muchos tipos de expresionistas: de izquierdas, de derechas, apolíticos, religiosos, ateos,... El término ha sido definido y empleado de los modos más variados, desde las definiciones más restringidas hasta otras tan amplias que representan cualquier cosa no “realista”. En medio de esta confusión e imprecisión podría parecer apropiado desechar el término por completo. No obstante, sigue siendo ampliamente usado. Más adelante hablaremos de su problemática aplicación al campo cinematográfico.

Richard Murphy (1) afirma que el expresionismo es notoriamente difícil de definir y duda incluso en usar el término “movimiento” en relación a este fenómeno multifacético, dadas sus implicaciones de esfuerzo cooperativo o tendencia única. La generación expresionista fue un grupo tan amplio y variado de escritores y artistas que no resulta apropiado ceñirse a una simple definición o generalización. Dado que las categorizaciones convencionales de los distintos movimientos tienden a menudo a oscurecer las diferencias al reducir un fenómeno variado y diverso a una homogeneidad clara, Murphy encuentra más apropiado describir la posición del expresionismo localizándolo a través de sus relaciones con los puntos de referencia del modernismo y la vanguardia.

El expresionismo es, sin duda, un movimiento complejo que elude los intentos de definición y sobre el que a menudo encontramos teorías contradictorias. Así, según John Willett, el expresionismo nunca fue, como el futurismo o el surrealismo, un grupo consciente que se pueda relacionar con un programa común o con ciertas demostraciones colectivas y publicaciones. De acuerdo con este autor, el expresionismo “es uno de esos raros conceptos que se usan más o menos retrospectivamente para describir algo que ya está pasando, o un elemento básico permanente en todo arte que las épocas parecen haber traído a la superficie.” (2) Algunos de los artistas que cualquiera asociaría inmediatamente con el expresionismo serían los que más vivamente lo repudiarían. Kurt Wolf, quien desde 1912 fue el principal editor de los escritores y artistas que ahora consideramos como constituyentes del expresionismo alemán, odiaba ser asociado con esta palabra y sostenía que significaba dar a estos escritores un sello común que en realidad nunca poseyeron. De igual modo, el pintor Ernst Ludwig Kirchner, quien según muchos era el artista expresionista por excelencia, le dijo a un crítico en 1924 que encontraba “más degradante que nunca ser identificado con Munch y el expresionismo.” (3) Para complicar el asunto todavía más, los artistas son a menudo reacios a admitir cualquier cosa que pudiera parecer como dependencia hacia un movimiento. Su sentido de la individualidad es demasiado acusado.

Sin embargo, aquí encontramos una primera contradicción importante, pues para Stephen Bronner y Douglas Kellner, a diferencia de la tesis propuesta por Willett, “el expresionismo fue uno de los movimientos más autoconscientes de la historia del arte y la literatura, acompañado de resmas de escritos teóricos e ideologías legitimadoras.” (4) A pesar de las evidentes contradicciones, la afirmación de Bronner y Kellner parece tener una base

sólida, pues la existencia de estos escritos teóricos y manifiestos es incuestionable.

La mirada expresionista

El expresionismo es, pues, un fenómeno más complejo de lo que pudiera parecer. John Willett (5) apunta lo que normalmente se entiende por expresionismo:

1. Una característica del arte, literatura, música y teatro moderno germánico, desde el cambio de siglo hasta el presente día.
2. Un movimiento moderno particular alemán que se produjo aproximadamente entre 1910 y 1922.
3. Una cualidad de énfasis y distorsión expresivos que puede ser encontrada en obras de arte de cualquier artista o periodo.

Como veremos, el expresionismo trasciende todas estas nociones. No se reduce al ámbito germano ni a un periodo temporal determinado. Tampoco queda restringido al mundo artístico, ya que puede verse, además, como un movimiento social, cultural e ideológico. Una expresión que encontraremos a menudo es que el expresionismo fue, ante todo, un modo de vida.

El expresionismo como movimiento artístico

En la década de 1880 la cultura alemana estaba caracterizada por un forzado estado de optimismo, expresado en su monumental arquitectura, la sentimentalización de su mítico pasado germano y la completa ausencia de espíritu crítico, excepto en las ciencias naturales y en la tecnología. Mientras este falso sentido de seguridad se derrumbaba, un pluralismo de estilos comenzó a emerger. La arquitectura, aunque permaneció monumental, se volvió decorativa y ornamental y se desarrollaron una serie de movimientos. El naturalismo surgió en esta década como un movimiento que se esforzaba por combinar entusiasmo por la objetividad científica con una dedicación a los ideales éticos y sociales. Los artistas y escritores naturalistas intentaron presentar exactamente, hasta el más mínimo detalle, el sufrimiento de las víctimas de la sociedad. La reacción contra el naturalismo no se hizo esperar cuando los artistas y escritores transformaron su deseo de retratar de modo “realista” los aspectos externos de la conducta y el ambiente por la representación subjetiva de los sentimientos y sensaciones. Este movimiento fue llamado impresionismo. Una tercera tendencia fue el *art nouveau*, que enfatizaba lo decorativo y ornamental y se alzó en oposición a la persecución de la “realidad” y a los estilos académicos dominantes.

Según John Barlow (6), en un contexto de formas sociales arcaicas y progreso tecnológico, este pluralismo de estilos se hipertrofió en una necesidad que preparó el camino para la revuelta. La rebelión que emergió se alzaba contra el periodo en su conjunto, su optimismo, su carencia de compromiso social o ético, su nacionalismo, su estilo de vida burgués. Para finales de la primera década del siglo xx había una considerable agitación artística en Alemania. Los nuevos artistas y escritores reconocieron que una sociedad de optimismo soso y autosatisfacción artificial fomentaría una pluralidad de estilos y movimientos en las artes y que una rebelión puramente estética sería absorbida sin más por la situación. Un estilo verdaderamente nuevo y revolucionario tendría que atacar la base de la cultura dominante.

Esta revolución recibió pronto el epíteto de “expresionismo”. El término apareció por primera vez en Alemania en 1910 y fue usado el año siguiente en un catálogo referente al fauvismo francés y las primeras obras cubistas exhibidas en Berlín. Para 1912, el término se empleaba regularmente. Mientras las distorsiones expresionistas aparecían en Alemania, el cubismo en Francia y el futurismo en Italia iban ganando terreno. Una rebelión general contra la representación, el esteticismo y la tradición estaba recorriendo el continente.

Hasta finales del siglo xix el arte pictórico había expresado las facetas visibles (físicas y morales) del ser humano, la belleza (el renacimiento) o el dolor (el barroco). Sólo Goya, excepcionalmente, había destrozado las convenciones en la representación de la anatomía para bucear en los misterios del mundo interior. Este camino fue seguido aisladamente por algunos pintores de diferentes países: el belga Ensor, el suizo Hodler o el noruego Edvard Munch, cuya obra *El grito* (1893) es un símbolo de la emoción delirante que ha tenido una gran influencia en el arte posterior.

En 1905 se constituyó en Dresde un grupo que adoptó la denominación de *Die Brücke* (El puente), coetáneo del movimiento fauvista francés. Sin embargo, mientras los pintores fauves se dejaban ganar por la sensualidad del color para plasmar un arte amable, los alemanes, con una técnica similar en cuanto a la intensidad de las siluetas y las masas cromáticas, aunque preferían colores oscuros con la inclusión del negro, diferían por su concepción atormentada, por la plasmación de las angustias interiores del hombre.

Como apunta Janice Anderson (7), aunque esta denominación se ha asociado principalmente con la obra de un grupo de artistas de Dresde, Munich y Berlín, el expresionismo no fue sólo un movimiento artístico, sino también un modo de vida. El término se convirtió después de la Primera Guerra Mundial en un modo de describir un particular enfoque hacia la vida y el trabajo creativo. Lourdes Cirlot, como otros teóricos, sostiene que “el expresionismo podría explicarse como una manera de entender el mundo.” (8)

Los primeros “expresionistas” fueron un grupo de estudiantes de arquitectura en Dresde que sintieron, como muchos de sus contemporáneos,

que la atrofiada sociedad de la Alemania de Guillermo II debía cambiar para satisfacer las necesidades de la juventud de aquel entonces. Dresde era un gran centro cultural, ideal como base del nuevo movimiento. Fue aquí donde cuatro estudiantes de arquitectura, Eric Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, fundaron un grupo al que pronto se unieron Emil Nolde y Max Pechstein.

Kirchner redactó en 1906 un texto con carácter de manifiesto para *Die Brücke* que decía, entre otras cosas: “queremos alcanzar libertad para nuestras manos y nuestras vidas, contra la voluntad de las viejas fuerzas establecidas.” (9) En 1907 el historiador del arte Wilhelm Worringer había publicado *Abstracción y empatía*, una obra en la que se sostenía que la emoción no puede codificarse en fórmulas y que el artista necesita una libertad total. Las palabras de este manifiesto, procedentes de jóvenes idealistas, eran difíciles de poner en práctica en la sociedad, aunque el arte, como medio de comunicación, ayudaría a diseminar el mensaje. Escogieron a Vincent van Gogh como la figura del pasado que los inspiraría. El nombre adoptado por el grupo, extraído de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, es un símbolo de su esperanza de construir un puente entre lo viejo y lo nuevo. Kirchner, considerado jefe de la escuela, intentaba con su paleta estridente y los trazos angulosos demostrar la abyección y los oscuros deseos que laten en el fondo de los seres humanos. Este arte interior, brutal y angustiado, concebido como una excavación bajo la superficie de una sociedad hipócrita, era ya un movimiento ampliamente seguido, pero carecía de nombre hasta que, en 1910, Worringer acuñó el término “expresionismo” en la revista *Der Sturm*. Dos años más tarde, el historiador publicó *La esencia del estilo gótico* (10), una justificación estética para los pintores alemanes: frente al humanismo clásico del sur, el gótico traduce las inquietudes de los hombres que viven en un ambiente austero y frío. La condición fundamental del hombre nórdico es su ansiedad metafísica y su arte un recurso catártico. Worringer planteaba una relación directa entre el gótico, el barroco y el expresionismo, los cuales eran vistos como manifestaciones diacrónicas de una tendencia estética común, básicamente opuesta al clasicismo.

En 1910 el grupo *Die Brücke* se trasladó a Berlín, que en aquellos momentos ofrecía mayores posibilidades para exponer las obras y darlas a conocer al público. En este sentido fue decisivo Herwart Walden, fundador de una revista, *Der Sturm*, que se convertiría rápidamente en el órgano difusor del expresionismo. Walden también abrió en Berlín una galería con el mismo nombre que la revista en la que expondrían numerosos artistas procedentes de Dresde, Munich y otros lugares de Europa. Mientras tanto, en Munich otro grupo había desarrollado su propia forma de expresionismo aglutinados en torno al artista ruso Vassily Kandinsky. *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) incluía a Franz Marc y August Macke. También estuvieron en contacto Alexei von Jawlensky, Paul Klee, los austriacos Oscar Kokoschka y Egon Schiele y el compositor Arnold Schönberg. Frente a la interpretación geográfico-étnica propuesta por Worringer, Kandinsky, brillante teórico, sostiene en su libro *De lo espiritual en el arte* un planteamiento más general, antropológico, según el cual todo arte auténtico es la expresión exterior de una necesidad interior. Por lo tanto, a una época angustiada debe

corresponder un arte angustiado. Con su concepción de la pintura como expresión, mediante colores, de las emociones, el arte pictórico se aproxima a la música, que plasma no imágenes ni formas, sino sencillamente emociones mediante el lenguaje de los sonidos. El lenguaje formal adoptado por los artistas de Munich no resultaba tan agresivo como el de los artistas del norte de Alemania. Predominaban las líneas curvas y las asociaciones cromáticas eran más armoniosas. El arte de este grupo, según Cirlot, era más lírico.

Los temas tratados por los expresionistas están relacionados con la opresión, el terror y la miseria. Abundan también referencias a los temas sexuales. Las ideas de Freud en torno a la sexualidad comenzaban a conocerse y esto repercutió lógicamente en la aparición de nuevas temáticas. Algunos temas abordados resultan claramente novedosos, como es la ciudad, con sus calles, edificios, coches y transeúntes que reflejan el ajetreo propio del mundo moderno. Los artistas expresionistas, con su negación a ver sólo el lado agradable de la vida, indignaron al público. Según Gombrich, “lo que irritó al público en el arte expresionista no fue tanto, tal vez, el hecho de que la naturaleza hubiera sido trastocada como que el resultado prescindiera de la belleza.” (11) Frente al caricaturista, de un artista “serio” se esperaba que, de cambiar la apariencia de las cosas, esta alteración tendería hacia la idealización y no hacia la fealdad. Sin embargo, la armonía y la belleza no podían transmitir el sufrimiento, la violencia y la pasión de los expresionistas, quienes encontraban este arte clásico insincero e hipócrita. Este movimiento, violentamente antiburgués, consiguió provocar la cólera y el resentimiento del hombre vulgar. Cuando los nazis llegaron al poder en 1933, todo el arte moderno fue condenado y las principales figuras del movimiento fueron desterrados o se les prohibió trabajar.

La revolución expresionista

El espíritu de rebelión que apareció en Europa central antes de la Primera Guerra Mundial sólo podía ser satisfecho con el completo derribamiento de todo lo establecido. No tenía programa, plan de ataque o estrategia. Incluso donde era político, no mostraba sentido político o entendimiento de las instituciones o problemas políticos. Era una rebelión artística, una explosión emocional, pero rehusaba verse a sí mismo confinado a cuestiones estéticas. El arte debía transformar todo el tejido social y la personalidad humana, pues un nuevo ser humano iba a emerger.

No todos los rebeldes en pintura, en teatro e incluso en música y en arquitectura se rebelaban contra todo. Mientras algunos eran políticamente activos, otros permanecieron apolíticos. Entre los expresionistas políticos se encontraban todo tipo de extremos, de comunistas a fascistas, si bien la mayor parte de los expresionistas no estaban interesados en asuntos políticos. La religión y el misticismo tuvieron un papel importante en esta rebelión, incluso cuando los artistas eran ateos. De todos modos, a pesar de las peculiaridades únicas de cada expresionista, algunos impulsos caracterizaron

esta agitación y pueden ser empleados para esbozar su naturaleza. Los expresionistas clamaban estar en contra de toda tradición. Preferían la conmoción, la agitación y la explosión a la objetividad razonada que veían como un rasgo de la alegría burguesa. Eran antiestéticos, ya que asociaban las actitudes estéticas con el esnobismo burgués. Los instintos naturales, frustrados en la vida burguesa, necesitaban ser liberados para ser la piedra de toque de un nuevo y más humano estilo de vida. La calle, especialmente la calle urbana nocturna, se convirtió en un lugar de sentimientos elementales, libertad y dinamismo. Sin embargo, habría que señalar que la actitud hacia la calle de la ciudad y hacia la ciudad misma era ambivalente. La ciudad era tanto una clase de paraíso para los instintos, una alternativa a la necesidad de la pequeña ciudad o del provincianismo rural, como una sofocante Sodoma tecnológica.

Los artistas y escritores expresionistas querían sacar a relucir el verdadero espíritu de las cosas y del mundo. Querían liberar la esencia de las cosas.

En el arte expresionista se dio un rechazo hacia todo lo que pareciera impresionista o mimético, hacia los tonos y pinceladas refinados y hacia la ejecución delicada en general. La rebelión expresionista afirmó la primacía de una subjetividad apasionada contra las normas sociales y las formas artísticas tradicionales. Al tiempo que sostenía una postura de sublevación artística y social, el expresionismo atacó los valores y las instituciones de la sociedad y cultura burguesas alemanas a través de provocativas actitudes y producciones artísticas. Stephen Bronner y Douglas Kellner (12) reconocen que el expresionismo abogó por la subjetividad, la pasión y la rebelión, pero sostienen que se trata de un movimiento más complejo de lo que se suele reconocer. En esta obra, el expresionismo es reinterpretado como un movimiento de vanguardia que respondió de un modo rebelde al desarrollo de una sociedad burguesa en la era del capitalismo industrial. Desde esta perspectiva, el expresionismo no es únicamente importante como fenómeno artístico, sino también como movimiento social y parte integral de una cultura y conciencia del siglo veinte que proporciona ideas críticas sobre una época que todavía no se ha acabado.

De acuerdo con estos autores, aunque dentro del expresionismo existen elementos metafísicos y énfasis en la visión, la intuición y lo que es etiquetado como “irracional”, este énfasis no puede definir adecuadamente este movimiento como un todo. De hecho, muchos expresionistas trataron de superar las distinciones académicas tradicionales entre racionalismo-irracionalismo, objetivismo-subjetivismo, materialismo-idealismo. En otros, estas polaridades se vieron envueltas en fieras batallas que algunas veces se inclinaron hacia un polo y otras veces hacia el otro. Mientras algunos expresionistas eran claramente irracionistas y subjetivistas extremos, en otros su idealismo era frecuentemente atemperado por el materialismo y sus rebeliones subjetivas contenían a menudo críticas racionales sobre la sociedad y las ideologías.

Sin embargo, aunque las tendencias que hoy llamamos expresionistas tomaron la mayoría de sus formas características y tuvieron su mayor

impacto en Alemania, no se debe concluir que sea algo exclusivo del “alma alemana” o un movimiento exclusivamente alemán. Esta es una noción ampliamente extendida que merece una revisión. Desde Worringer, en la citada *La esencia del estilo gótico*, hasta teóricos tan importantes como Kracauer (13) y Eisner (14), el expresionismo se ha visto como algo propio de unas especiales condiciones del alma alemana. Kracauer llega a afirmar que las películas de la Alemania de Weimar son “única y totalmente comprensibles en relación con el profundo perfil psicológico que caracteriza a ese país.” (15) Respecto al texto de Eisner, Sánchez-Biosca apunta: “Cuando Worringer intenta descubrir cierta *Stimmung* (atmósfera) que caracteriza a todo el arte alemán desde la Edad Media pasando por el romanticismo y culminando en el expresionismo, podemos ver expresa la idea de Eisner del alma demoníaca.” (16) Es decir, Eisner extiende lo que para Worringer es el arte de los pueblos del norte a todo el cine alemán.

El expresionismo responde a las experiencias de un mundo mecanizado e industrializado emergente. Según apuntan Bronner y Kellner, primitivismo y modernismo se encuentran extrañamente mezclados en el expresionismo. La reacción expresionista a la modernidad invoca frecuentemente conmoción y rebelión apasionada, utilizando formas grotescas y en ocasiones primitivas para expresar y experimentar. En consecuencia, la distorsión expresionista, lo grotesco y la fealdad, rasgos formales centrales del arte expresionista, son modos de visualizar e interpretar las experiencias de una emergente sociedad industrial, y no simplemente expresiones de un “alma teutónica”.

Por otra parte, el expresionismo debería ser visto como una tendencia artística internacional. Los predecesores del expresionismo alemán procedían de una variedad de países y el propio expresionismo ejerció una gran influencia en Europa y Estados Unidos. No fueron sólo los alemanes los que se volvieron hacia lo “irracional” y lo “primitivo” en arte. Rousseau es a menudo percibido como el defensor europeo de lo “natural” y pintores franceses como Gauguin, Henri Rousseau y los fauvistas, además de otros europeos como Van Gogh y Munch, utilizaron formas “primitivas” en sus obras. Lo que es más, pintores expresionistas como Kandinsky y Jawlensky eran rusos. Por lo tanto, el expresionismo debería ser visto como parte de una serie de rebeliones de vanguardia y no como una característica exclusiva del “alma alemana”. Otros autores, como Janice Anderson (17), están de acuerdo con este carácter internacional del expresionismo. Para Anderson, como el expresionismo era un modo de sentir más que un simple movimiento artístico, muchos otros artistas de otros países son ahora reconocidos como expresionistas.

Ya hemos mencionado que el expresionismo tomó sus formas más características y tuvo su mayor incidencia en Alemania. Si nos fijamos en las condiciones sociales y en la infraestructura cultural que dieron forma al movimiento podremos explicar el origen y el carácter culturalmente dominante del expresionismo en Alemania desde aproximadamente 1910 hasta principios de los años veinte. El expresionismo hundía sus raíces en una específica tradición cultural alemana. Alemania tenía un largo historial de rebelión artística e individualismo extremo, exhibido en su teatro y pintura

barrocos, *Sturm und Drang* y romanticismo. La influencia filosófica crucial del expresionismo fue Nietzsche, cuyo impacto en Alemania en el cambio de siglo fue extremadamente poderoso. En música, Beethoven, Wagner y Mahler eran parte de la herencia alemana. Tanto las tradiciones pictóricas románticas, góticas y barrocas influenciaron las creaciones expresionistas. Por otra parte, Alemania poseía una infraestructura cultural que podía promover la vanguardia artística: una cultura de cafés, teatros, variedades, cabarets, galerías de arte, revistas literarias y políticos, así como editoriales, algunas de las cuales promocionaban el arte expresionista. Grupos de pintores, *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, producían, exhibían y propagaban las obras pictóricas expresionistas, mientras nuevos poetas y escritores tenían acceso a revistas expresionistas como *Der Sturm* y *Die Aktion*. Emergieron subculturas expresionistas en Munich, Dresde, Berlín y otras ciudades alemanas que proporcionaron un ambiente que apoyaba el crecimiento y propagación del movimiento. En consecuencia, señalan Bronner y Kellner (18), fue la tradición cultural y la infraestructura alemana, junto con el peculiar desarrollo del capitalismo industrial alemán, lo que ayudó a producir el expresionismo como el movimiento artístico dominante, y no ninguna nebulosa alma teutónica.

Según estos autores, para entender la génesis del expresionismo debemos verla como un desarrollo tardío de una serie de rebeliones románticas anticapitalistas que emergieron en el siglo diecinueve. Los románticos enfatizaron el genio creativo artístico individual y los poderes de la imaginación. En la multitud de rebeliones románticas se encontraba una creciente preocupación por la “vida interior” y los poderes creativos del individuo.

El expresionismo produjo algunos de los últimos intentos de preservar la subjetividad individual contra los asaltos de las cada vez más poderosas y represivas sociedades. Así, los famosos gritos del arte expresionista representan los gritos del sujeto haciendo frente a la represión y a las amenazas a su autonomía, vida interior y valores.

La importancia de la revolución iconoclasta del expresionismo y sus innovaciones vanguardistas reside, de acuerdo con Murphy (19), en que resuelven muchos de las deficiencias y contradicciones literario-históricas de su principal predecesor, el naturalismo. Por ejemplo, en contraste con la solidez de la verosimilitud naturalista, lo que el texto expresionista intenta es minar las apariencias con el fin, en primer lugar, de conmocionar a la audiencia y socavar el conservadurismo inherente y el sentido de tranquilidad que se deriva de reconocer lo familiar y, en segundo lugar, de destruir la reconfortante ilusión de la audiencia de haber dominado conceptualmente o fijado la realidad.

Murphy resalta que hay otra importante dimensión en este vanguardista asalto a la convención estética. Si lo “real” en arte es un efecto producido por el uso de ciertos códigos de representación culturalmente privilegiados, entonces a través de la contundente reescritura de los viejos códigos, el expresionismo milita contra esta hegemonía semiótica. Es en la ruptura

rotunda con esos viejos modos de ver que el expresionismo se rebela contra lo real. Al crear imágenes cuya ficcionalidad está en primer término, presentándolas como puras construcciones, tiene éxito en inscribir una revolucionaria actitud abierta y una resistencia hacia la clausura en el texto. Así alcanza uno de los principales objetivos de la vanguardia: afloja el control de los códigos culturales dominantes sobre la construcción de lo real al mantener abierta la posibilidad de construcciones alternativas y al demostrar las infinitas posibilidades de reescritura de lo real.

De este modo, la tarea del artista expresionista es desplazar el carácter fijo de los viejos sistemas con una nueva elasticidad. Por lo tanto, más que confirmar la posición del lector en la cosmología heredada, como movimiento vanguardista, el expresionismo quiebra las ideologías rígidas y las imágenes fijas en las cuales el individuo confía.

Al revelar su propia naturaleza ficticia, el texto expresionista descentra al lector, lo fuerza a salir de su lugar habitual dentro del sistema y le ofrece no una posición ideológica alternativa simple e igualmente fijada, sino una multiplicidad de alternativas. Por lo tanto, el modo expresionista de liberación puede tomar ocasionalmente la forma de hacer al lector consciente de que el mundo real que habita es una ficción que simultáneamente sirve como una prisión o laberinto que le impide acceder a una experiencia genuina.

Las rebeliones expresionistas condujeron a menudo a excesos indisciplinados, pero también produjeron obras que revolucionaron la expresión artística e influenciaron la posterior creación estética. La pasión y rebelión expresionista tomó muchas formas, a menudo contradictorias. Los expresionistas, dicen Bronner y Kellner (20), tendieron a apoyar la rebelión *per se*, en muchos casos sin especificar qué formas adoptaría la humanidad liberada.

NOTAS:

1. MURPHY, Richard: *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999, pp. 4-5.
2. WILLETT, John: *Expressionism*. Weidenfeld & Nicolson. Londres, 1970, p. 7.
3. *Ibíd.*
4. BRONNER, Stephen Eric y KELLNER, Douglas (ed.): *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Croom Helm. Londres, 1983, p. 5.
5. WILLETT, John: *Op. cit.*, p. 8.

6. BARLOW, John D.: *German Expressionist Film*. Twayne. Boston, 1982, p. 17.
7. ANDERSON, Janice: *The Art of the Expressionist*. Parrangon. Bristol, 1995, p. 5.
8. CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Labor. Barcelona, 1993, p. 27.
9. Citado en ANDERSON, Janice: *Op. cit.*, p. 5.
10. WORRINGER, Wilhelm: *La esencia del estilo gótico*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1967.
11. GOMBRICH, Ernst H.: *Historia del Arte*. Alianza Forma. 15ª ed. Madrid, 1992, pp. 448-449.
12. BRONNER, Stephen Eric y KELLNER, Douglas (ed.): *Op. cit.*, p. 3.
13. KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1961. El texto original apareció en inglés: *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press, 1947.
14. EISNER, Lotte H.: *La pantalla demoniaca*. Cátedra. Madrid, 1988. El texto original apareció en francés: *L'Écran Démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionisme*. Editions du Terrain Vague. París, 1965.
15. KRACAUER, Siegfried: *Op. cit.*, p. 11.
16. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux. Madrid, 1990, p. 22.
17. ANDERSON, Janice: *Op. cit.*, p. 6.
18. BRONNER, Stephen Eric y KELLNER, Douglas (ed.): *Op. cit.*, p. 6.
19. MURPHY, Richard: *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999, p. 71.
20. BRONNER, Stephen Eric y KELLNER, Douglas (ed.): *Op. cit.*, p. 28.

Lucía Solaz Frasquet es licenciada en Ciencias de la Información y doctora en Comunicación Audiovisual. Dedicada a la docencia, a la crítica y el ensayo cinematográfico, ha publicado los análisis *Pesadilla antes de Navidad de Tim Burton* y *La*

parada de los monstruos de Tod Browning (Nau Llibres/Octaedro), la tesis doctoral *Tim Burton y la Construcción del Universo Fantástico (1982-1999)* en CD-Rom (Universidad de Valencia) y una serie de artículos en diversas revistas electrónicas especializadas.

© Lucía Solaz Frasset 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

