
Ventanas triangulares y puertas inclinadas. La divulgación del expresionismo alemán en el cine y el teatro hispanoamericanos a través de dos colecciones populares de revistas semanales, *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado y Argentores*



Triangular Windows and Leaning Doors. The dissemination of German Expressionism in Cinema & Theater through two popular collections of Spanish American Weekly Press, *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado & Argentores*

 Yanna Hadatty Mora

Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México
yanna@unam.mx

Orbis Tertius

vol. 29, núm. 40, e305, 2024
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 0328-8188
ISSN-E: 1851-7811
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 30 julio 2024
Aprobación: 18 octubre 2024
Publicación: 01 noviembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e305>

Resumen: Este artículo busca señalar una ruta de divulgación del expresionismo alemán en Hispanoamérica distante de la publicación curada a través de la antología, la revista de vanguardia, o su circuito. Por el contrario, se concentra en rastrear publicaciones periódicas populares y de espectáculos que incluyen colecciones literarias. En específico, decide revisar algunas obras de dos revistas-colecciones como objetos de estudio: la mexicana *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (1922-1925), y la argentina *Argentores* (primera etapa, 1934-1948). Para la comparación, parte de algunas similitudes: ambas corresponden a un gusto ecléctico; sus políticas editoriales se encuentran ancladas en el medio cultural local, más interesadas en divulgar que en cribar; las rige la ley del mercado. Por ello, dan a la luz un abanico de materiales heterogéneos, con amplios tirajes, si bien con distinta fortuna y alcances por la propia historia política y cultural local, lo que pauta también la posibilidad de señalar las diferencias entre ambas publicaciones.

Palabras clave: Expresionismo alemán, Teatro argentino, Literatura mexicana, Historia del cine, Literatura popular.

Abstract: This article wants to trace a route of the dissemination of German Expressionism in Spanish America that differs from the one proposed through curated editions, like anthologies or Avant-garde magazines. This alternative route focuses on researching periodical publications as weekly supplements of spectacles, which included inexpensive literary collections. It studies some literary pieces in detail, from two press-collections: Mexican *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (1922-1925) and Argentinean *Argentores* (first period, 1934-1948). The comparative study is based on some similarities: both are ruled by an eclectic taste; their printing

policies responded to the local cultural milieu, more interested in disseminating than in excluding materials, as ruled by the laws of the market. These two collections produce a panoply of heterogenous materials, with wide print run, even though with different fortune and scopes, due to their own political & cultural local histories. This also permits pointing to the differences between both collections.

Keywords: German expressionism, Argentinean theatre, Mexican literature, History of cinema, Popular literature.

El¹ expresionismo alemán resulta un movimiento de vanguardia de incómoda definición en su vertiente literaria, en la medida en que es descrito primeramente por su vinculación con la historia y la denuncia social, y, de manera muy secundaria, con la ruptura estética cabalmente descrita.² Esto se debe, por un lado, a que corresponde a un periodo de efervescencia política: su aparición y su desarrollo están imbricados con la historia alemana en torno a la Primera Guerra Mundial, la República de Weimar, el ascenso de Hitler al poder, y la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, tampoco se trata de un movimiento que se manifieste siempre estable y reconocible a lo largo de su duración: tensiones, etapas, entradas y salidas de sus filas de los creadores obligan a hablar más que del expresionismo, de momentos del expresionismo, por ejemplo, a contextualizarlo como el primer expresionismo, el combativo y el de la posguerra. Las trayectorias de sus principales representantes se encuentran marcadas, principalmente a partir de la República de Weimar, por los enfrentamientos de esos mismos años contra la censura y el antimilitarismo: las biografías de muchos de ellos se vieron marcadas por el ascenso del nacionalsocialismo al poder, y, a partir de entonces, fueron frecuentemente víctimas de la persecución a socialistas, comunistas, judíos, homosexuales; y sufrieron sus consecuencias: la deportación, el encarcelamiento, el exterminio.

Desde sus orígenes, el expresionismo circuló por dos vías: por un lado, a través los consabidos circuitos vanguardistas, políticos y estéticos, centrados sobre todo en las publicaciones periódicas *Die Aktion* (editada por Franz Pfemfert en Berlín, de febrero de 1911 hasta agosto de 1932) y *Der Sturm* (editada por Herwarth Walden en Berlín y Viena, entre 1910 y 1932), publicaciones políticas y estéticas de circulación semanal o mensual. Por otro lado, a través de un circuito menos habitual para el mundo de las letras, que aprovechó las estrategias publicitarias de la modernidad y su tecnología de rotativas de imprenta. Por ejemplo, la casa editora señera del expresionismo, la editorial Kurt Wolff, publicitó la colección *Der Jüngste Tag* (1913-1921), en carteles rojos de gran formato pegados en los postes de anuncios.³ Es importante mencionar que durante el primer tercio del siglo XX las prácticas de impresión de literatura popular en Alemania, como en Europa e Hispanoamérica, se encontraban en apogeo. En el nivel de la materialidad, los soportes de las ediciones expresionistas en lengua alemana corresponden a publicaciones modernas de alto volumen, cuyo desarrollo fue propiciado justamente por la tecnología al servicio de la impresión durante esos años. Se establece un círculo virtuoso entre oferta estética y mercado, pues publicar a estas voces de la modernidad también marca el ascenso en el mercado del libro de las que llegarán a ser algunas de las más importantes casas impresoras del siglo XX alemán (por ejemplo, las editoriales Rowohlt, S. Fischer y Gustav Kiepenheuer).

Este artículo busca señalar una ruta de divulgación del expresionismo alemán a través de publicaciones periódicas hispanoamericanas de espectáculos que incluyen colecciones literarias, a diferencia de los aportes bibliográficos más usuales que parten de la publicación curada, sea como antología célebre, revista de cenáculo de vanguardia, u otras emergencias del mismo circuito. Para ello, se concentra en revisar dos revistas-colecciones de cierta semejanza material como objetos de estudio: la mexicana *La Novela Semanal* (1922-1925), y la argentina *Argentores* (primera etapa, 1934-1948). Para la comparación, parte de algunas similitudes. Primero, las fácticas y materiales: las dos circulan los jueves, en ediciones modestas que se imprimen en papel periódico, generalmente con portada en couché con la foto del escritor; ambas suelen tener entre 32 y 64 páginas.⁴ Luego, las conceptuales: corresponden a un gusto ecléctico; sus políticas editoriales se encuentran ancladas en el medio cultural local, más interesadas en divulgar que en cribar; las rige la ley del mercado.⁵ Por ello, dan a la luz un abanico de materiales heterogéneos, con amplios tirajes, si bien con distinta fortuna y alcances por la propia historia política y cultural local; lo que pauta también la posibilidad de señalar las diferencias entre ambas publicaciones.

1. Caligari a ritmo de danzón: narrativa y crítica cinematográfica en México

... en el cinematógrafo, El gabinete del doctor Caligari es la obra más avanzada y que, dentro de sus normas, alcanza con mayor perfección un ideal estético.

Carlos Noriega Hope, *El Universal Ilustrado*, 1921.

En la afluencia de cobertura cinematográfica dentro de las columnas de espectáculos que caracterizan a los semanarios mexicanos de los años 20, descuellan paulatinamente una serie de periodistas que logran dar una opinión personal informada y ceñida al análisis de las películas y que, en el oficio, se especializan al grado de que sus contribuciones son consideradas las primeras críticas de cine. Dentro de las publicaciones periódicas aparecidas en la Ciudad de México durante los años 20 del pasado siglo, destacan en este sentido los semanarios populares *Zig-Zag*. *El Universal Ilustrado* por la amplia cobertura, la información inmediata, la inclusión de firmas de columnistas, y la proporción de información cinematográfica. Estas columnas no cubren únicamente el incipiente cine nacional o el norteamericano, por más próximos e inmediatos que resulten sus estrenos; se interesan también por películas europeas de diversos orígenes, que muchas veces se comentan con gran entusiasmo. Una clave en la inmediatez de circulación de este cine resulta probablemente la relativa facilidad de traducción que representan los escasos textos escritos que complementan las imágenes en movimiento durante el cine mudo, proceso que además corre a cargo de las mismas casas productoras. Para dimensionar la presencia del cine alemán que se veía en México, está documentado que para 1925 la segunda filmografía extranjera más presente después de la de Hollywood era la alemana (Fuhrmann, 2021, p. 74).

La circulación antes del cine sonoro marca un punto de inflexión: en el compendio que ofrece el estudioso de cine Ángel Miquel bajo el título *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México (1896-1929)*, se consigna que el recorte temporal seleccionado obedece justamente al periodo en que la exhibición del cine mudo pauta la cartelera de espectáculos. La eclosión del entusiasmo crítico, dice Miquel, en el caso mexicano se produce más decididamente a partir de 1917 y hasta 1929, “cuando al concluir la fase más violenta del periodo revolucionario, se sentaron las bases de un periodismo independiente estable y de una incipiente industria cinematográfica nacional” (Miquel, 2009, p. 12). Los textos por él compilados pertenecen a plumas nacionales del primer tercio del siglo XX. Particularmente, al periodo que va “entre 1919 y 1923, cuando la industria de Hollywood estaba en camino de desplazar de la cartelera capitalina a sus competidores europeos, con medidas que incluían la creación de sucursales y la inversión en cines y otros negocios” (Miquel, 2022, p. 103).⁶

Surgen entonces plumas como la de Antonia Bonifant López (1904-1993), más conocida como Cube Bonifant, columnista sonorensis que comenta bajo dicho seudónimo o bien como Luz Alba la noticia cinematográfica en diferentes medios entre 1921 y 1949.⁷ Cube ya en los años 20 se pronuncia contundentemente sobre algunas películas del expresionismo alemán. Dice acerca de la afamada película alemana *Metrópolis* (1927), que le reconoce

pintar la personalidad del dueño de Metrópolis y la vida de los obreros que la han edificado, vida que casi no tiene ya alma porque ha quedado convertida en máquina; (...). Cada escenario es una pintura, cada detalle es un brochazo genial. Si Fritz Lang fue, antes de ser cineasta, pintor, se explica muy bien su obra técnica. Si no lo fue, entonces posee una maravillosa intuición para la pintura (Bonifant, 1929, citado en Miquel, 2022, p. 210).

Bonifant construye una sofisticada crítica sobre unas pocas películas alemanas;⁸ a pesar de que no son muchas las obras que reseña, se infiere que se trata de una conocedora, que además prefiere este cine al norteamericano, que le parece superficial y comercial.⁹ Por ello, consideramos relevante la mencionada crítica a Fritz Lang, incluyendo su reparo al considerar que simplifica el mensaje de la rebelión de *Metrópolis*, luego de construir espectaculares alegorías. Otros comentarios críticos de la reportera mexicana refieren a los actores alemanes Emil Jannings (a quien califica como “el actor más grande de la pantalla”) y Lya de Putti, por migrar a Estados Unidos y filmar obras menores que incluso resultan fracasos, por inclinarse por la apuesta del mercado norteamericano.¹⁰

La distribución del circuito cinematográfico mundial de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) se realiza entre febrero de 1920 y finales de 1922. La obra de cine pronto es considerada “la más famosa película alemana”.¹¹ El 8 de diciembre de 1921 tiene lugar su estreno mexicano. Como anota María Elena Cabrera Carreón (2019), en la cinematografía de México encontramos más de una referencia a la película de Robert Wiene que, como en muchos lugares, hizo época. La resonancia se da en varios ámbitos y en muchas latitudes. Se establece como un referente por su enorme novedad, y porque resulta una obra pionera tanto del cine de terror, específicamente de terror psicológico, como del expresionismo. Muchas de sus estrategias retóricas se asientan en la iluminación, las escenografías y decorados, el diseño publicitario, la tipografía y la temática; más que todas las estrategias, estos recursos son explotados en el cine local.¹²

Respecto al *Gabinete*, vale la pena recordar su trama: se centra en el espectáculo de feria de un hipnotista, el Dr. Caligari, que utiliza a un sonámbulo, César, para predecir la fecha de muerte de quienes se atreven a consultarles. En paralelo, una serie de crímenes se cometen en esta ciudad por las noches. La consiguiente investigación y persecución forma el centro de la película; se descubre que Caligari utiliza a César para asesinar. Cuando la historia parece resuelta, da un fuerte giro final: el supuesto investigador resulta ser realmente un lunático encerrado en un manicomio, y lo hasta aquí presentado corresponde a su delirio. El Dr. Caligari es el médico que lo trata, y los demás pacientes forman el elenco de supuestos transeúntes de la ciudad y público de la feria. No se trata, sin embargo, de la opción original, cuyo mensaje de denuncia bélica frente a los estragos de la Primera Guerra Mundial fue, si no sofocado, bastante mitigado durante el rodaje:

En el libreto original de Carl Mayer y Hans Janowitz, el doctor Caligari representaba al estado autoritario fuera de control mientras que Cesare a los soldados que habían sido mandados a la guerra a morir en el frente de batalla, pero esta intención política fue eliminada después de la adaptación hecha por Robert Wiene y Erich Pommer, quienes presentaron al doctor Caligari como un enfermo mental que vivía en un asilo y había imaginado toda la extraña historia (Cabrera, 2019, p. 187).

Es justo mencionar a los responsables de la alabada escenografía de la película: ésta corrió a cargo de Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig. Si bien la atracción de la historia no se circunscribe únicamente al manejo de escenarios, maquillaje, decorados, carteles y tomas, planos y gesticulación actoral, la combinación de estos elementos tiene un peso determinante en la apreciación general:

El horror producido en esta película también estuvo asociado a la representación de Cesare. Este personaje aparecía con un rostro demacrado con una expresión de miedo o sorpresa y un cuerpo flaco cuyos movimientos eran rígidos, mecanizados y desarticulados como el cuerpo de una persona enferma o herida –un cuerpo similar al de los muertos del campo de batalla o los soldados que regresaban mutilados de la Primera Guerra Mundial (Skal, 2008: 53). La rigidez y los movimientos mecanizados de Cesare se enfatizan a través los elementos que integran la escenografía como las líneas verticales y los ángulos de la pared o la verticalidad de los troncos de los árboles y los ángulos formados por las ramas cuya forma es similar a la de los brazos del sonámbulo (Cabrera, 2019, pp. 187-188).

Otra crítica sugerente de *El Universal Ilustrado*, corresponde al director del semanario, quien opina:

Allí debe verse, sobre todo, el esfuerzo ‘expresionista’ de los escenógrafos, quienes hubieron de interpretar el mundo exterior interpretado por un loco. Calles sin perspectiva con extrañas casas inclinadas sobre sí mismas. Campos en los cuales se elevan árboles prietos y de hojas enormes. Largas extensiones recorridas por un individuo de dos zancadas como si hubiera fumado ‘hachís’ y demostrara las observaciones de Baudelaire. Ventanas triangulares y puertas inclinadas, sillas de altísimos respaldos y paredes que nunca terminan; objetos que lanzan sombras alargadas y horribles... Y en este mundo diabólico, un doctor Caligari viejo, de largos cabellos blancos y sucios, rostro sembrado de arrugas, de pústulas y de granos, ojos saltones y taladrantes cubiertos por enormes quevedos y un sonámbulo que parece arrancado de una lámina de Boecklin: largo y negro, con ojos pavorosamente hundidos, cercados por ojeras violáceas y profundas” (Noriega, 1921, citado en Miquel, 2009, p. 183, mis cursivas).

Esta cita resulta relevante en especial porque detalla las impresiones de los elementos más adelante emulados por el cine mexicano: perspectiva, composición, movimiento de cámara, utilería, iluminación, caracterización de personajes, maquillaje.

Sobre la influencia del manejo de cámara, escenografía y el motivo de las elocuentes manos del expresionismo alemán sobre el incipiente cine mexicano justamente escribe Cabrera Carreón, y para ello plantea estudiar películas como *La llorona* (Ramón Peón, 1933), *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934), *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936), entre otras.¹³

Se debe señalar que la divulgación no solamente remite a reseñas y producciones cinematográficas. Hubo también una relación entre cine expresionista y literatura mexicana. El traslado de un medio a otro, también conocido como *remediación*,¹⁴ en este caso del cine a la literatura, resulta especialmente frecuente en las derivas de suplementos y ediciones para coleccionar de los diarios y semanarios, donde tanto la literatura vanguardista como el cine de reciente estreno son discutidos, promovidos y valorados, como ocurre en *El Universal Ilustrado*. Desde hace algunos años se ha estudiado no solo este semanario capitalino de los jueves como divulgador de las vanguardias, sino su interesante colección de narraciones cortas o *nouvelles*, publicadas entre 1922 y 1925 bajo el título de *La Novela Semanal*, como ejemplo de la oferta de literatura y modernidad. Basta aquí recordar que entre el 2 de noviembre de 1922 y hasta el 31 de diciembre de 1925 se publicaron alrededor de 160 folletos de la colección (si bien algunos eran entregas subsecuentes de un par de novelas largas), que consistía en un “pequeño formato [...] con ilustraciones de Audiffred, Cas (Guillermo Castillo) o Duhart, o de otros dibujantes menos conocidos, editado en papel prensa o de diario” (Hadatty, 2017, p. 65). No únicamente los temas, los autores y los estilos eran diversos, incluso hubo más de un género literario: para la colección escribieron periodistas, poetas, narradores, dramaturgos y críticos, y se publicaron antologías mínimas de poemas, artículos de costumbre, teatro breve, ensayos, a más de las esperables narraciones cortas. Entre sus títulos se puede encontrar casos policiales que provenían de las páginas de crónica roja, pero también relatos fantásticos, indigenismo, costumbrismo, novela virreinalista, narrativa urbana, vanguardista y de la Revolución. Es destacable la apuesta del director de la colección por publicar preponderantemente novelas inéditas mexicanas modernas a bajo costo.

Dentro de los volúmenes de esta colección popular encontramos referencia expresa a la película de Caligari dentro del texto “La broma de los relojes” de Juan Bustillo Oro (1925). Se trata de uno de los textos que conforman el brevísimo volumen *La penumbra inquieta (Cuentos de cine)*, que se publica en 1925 como parte de la mencionada colección *La Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado*. En dicho cuento un narrador masculino en primera persona reconoce haberse enamorado sin esperanza de una joven extranjera cuando ella se encuentra a punto de partir de México. Al acudir a la cita de despedida llega demasiado temprano, por lo que decide entretenerse un par de horas en un pequeño cine de barrio, sin fijarse siquiera en lo que se anuncia en la cartelera. Y entonces opera sobre él el hechizo:

Coincidió mi entrada con el comienzo de una película rara, nueva, de un absurdo angustioso, que yo no conocía. “El Gabinete del Doctor Caligari” estrujó un poco mi entendimiento desprevenido y acabó por hacerse mansamente de toda mi atención.

Me metí en aquella desquiciada ciudad a través del desquiciado cerebro de un loco y me perdí en ella.

Me volví loco.

Durante varios minutos encontré natural, lógico y hasta delicioso todo aquello. Estaba yo jugando con el cerebro de un loco y la novedad de no sentirme cuerdo me atrajo, me apasionó, me llevó a un laberinto en donde me perdí voluntariamente. (Bustillo, 1925, p. 14).

El eco de la campaña publicitaria de la película en Berlín, que consistió inicialmente en carteles con una frase icónica de la película: “Ich muß Caligari werden!” (“¡Tengo que ser Caligari!”) con las cuales se empapeló la ciudad desde antes del estreno, parece resonar en esta narración. Al final de la historia, la película absorbe al personaje al grado de que, cuando cambian los rollos, ya lleva media hora de retraso para la cita, y además se encuentra tan atrapado por el film que decide seguir en la función en lugar de acudir al encuentro convenido: “Puedo asegurar que volví a ser loco, que seguí la película con todo interés y que, cuando regresé a mi casa y sumí en el viejo y verde cartapacio el arrugado y verde papel del programa, me sentía contento, perfectamente contento de no haber podido ir” (Bustillo, 1925, p. 14). Podríamos interpretar que irónicamente la locura de amor se reemplaza por la hipnosis de Caligari, la locura de la modernidad, en una reversión muy interesante del tópico; también, psicológicamente, en la descripción de un acto fallido. Pero añadiendo a la interpretación la dimensión de alienación que el espectáculo cinematográfico brinda: mientras más complejo el artificio, más seductora la posibilidad de ser otros y vivir sus vidas, en detrimento de habitar la propia. Este tema aparece en muchas más ficciones de vanguardia hispanoamericanas.

En cuanto a la novela corta del mencionado Noriega Hope, “*Che*” Ferrati, *inventor* (*La novela de los “studios” cinematográficos*), fue publicada en la misma colección el 19 de abril de 1923. A más de corresponder a la pluma del director del semanario y de la colección, se trata de un número doble: en lugar de las usuales 32 páginas cuenta con 64.

La *nouvelle* cuenta la historia de un joven mexicano aspirante a actor, Federico Granados, quien llega a Los Ángeles para buscar fortuna en Hollywood. A los quince días se prenda de una actriz secundaria, Hazel Van Buren. Inician una relación sentimental, y ella le presenta a un inventor argentino, Art Director de los Studios Superb Pictures Corporation: el personaje del título. Ferrati ha conseguido hacer modelos a escala de los escenarios, y trabaja ahora en un producto revolucionario: la Ferratine, una masilla que permite esculpir nuevos rostros sobre los actores, con miras al desarrollo de más sofisticadas ilusiones. Al fallecer repentinamente Henry Le Goffic, protagonista de una película en la que el mexicano actúa como extra, y a partir del parecido con la superestrella y su sostenida amistad, con ayuda de la Ferratine el argentino convierte a Granados en el desaparecido actor para poder concluir la película. Si bien volverse Le Goffic reedita, pues aumentan el trabajo y la paga, Granados sufre una crisis de identidad que lo conduce a la angustia y el insomnio, crisis que crece al descubrir que su amada Hazel está enamorada del actor al que sustituye, y que intenta acercársele cuando lo encarna. Despechado, abandona Hollywood y regresa a México.

La interesante trama puede ser interpretada como una alegoría de la relación entre Hollywood y el mercado cinematográfico hispanoamericano, pero sobre todo en las posibilidades que la deriva conlleva para la modernidad en Hispanoamérica, metaforizada en la relación entre Le Goffic y Granados. La clave de sentido la da el tema del doble, central en el desarrollo de esta novela breve, característica que comparte con varias de las obras del expresionismo:¹⁵

No tiene idea, ché, de lo que falta por inventar. ¿Ha visto acaso “El Gabinete del Dr. Caligari” [sic] ... ¡Cosa bárbara! ... Cuadros cubistas sirviendo de marco a los intérpretes del film; sueños absurdos reproducidos soberbiamente en la pantalla... ¡Y en el terreno de las caracterizaciones! ... Bueno... Estoy perfeccionando un descubrimiento que desquiciará la industria... (Noriega, 1923, p. 16).

Desarrollar la tecnología del artificio para el cine que ya es artificio. Ser el simulacro de un simulacro. El tema se replica en sucesivos desdoblamientos en la breve narración, pues el director de la película que se está filmado, llamado Roy Margram, es un visible alter ego de Rex Ingram, a quien se dedica la *nouvelle*. Y la descripción del mencionado Ferratti nos sitúa en el imaginario de Caligari, inventor o hipnotista, poseedor del alma de los que caen en su juego, poderoso si bien risible:

...un extraño caballero. Alto y delgado, con inmensos bigotes capaces de perturbar a todo un país de barbilindos, llegó con la servilleta aun pendiente de los botones de su chaleco [... rojo], empeñado en sostener una cadena de oro extraordinariamente gruesos (Noriega, 1923, p. 15).

La tensión más allá de la anécdota se sostiene entre la apuesta del cine a la europea, emblematizado por los expresionistas alemanes que cuidan cada detalle para potenciar significado, opuesto al estereotipo de los realizadores hollywoodenses, dedicados a producir películas intrascendentes y espectaculares. ¿Arte o entretenimiento? Durante la década subsecuente, la batalla se definirá a favor de la hegemonía del mercado cinematográfico norteamericano, así como del desarrollo de una industria mexicana con carácter propio. De manera explícita, Noriega reconoce la marca de Wiene, con la mención a Caligari, le rinde homenaje expreso en el parlamento de Ferratti, pero dedica la novela en español e inglés a Ingram: “A Rex Ingram, el pequeño demonio irlandés del Cinema, estas páginas de su amigo lejano” (p. 2). Posteriormente la obra sufre una nueva remediación, y se representa como pieza de teatro, con dirección del propio Noriega; lamentablemente esa versión se ha perdido.

Quizá lo que más caracterice este encuentro asincrónico y contradictorio de consumo y prácticas culturales quede patente en la nota final de la mencionada reseña de Noriega:

Es verdaderamente estúpido que los señores exhibidores permitan a sus orquestas las prácticas del danzón y del fox, al mismo tiempo en que corren en la pantalla *El gabinete del doctor Caligari*. Si el autor de la película pudiese acudir a la exhibición en nuestros salones, es seguro que mataría con premeditación, alevosía y ventaja a los respectivos propietarios (Noriega, 1921, citado en Miquel 2009, p. 183).

Más allá de la discordancia entre escuchar y bailar danzón mientras se proyecta el doctor Caligari, sabemos por el mismo Noriega que hubo muchos espectadores mexicanos desconcertados y molestos con la proyección de la obra, reacción que también tuvo el público norteamericano.

Posteriormente, la consagración del cine sonoro, el ascenso del nazismo y la Segunda Guerra Mundial marcarán una disminución abrupta del consumo de cultura alemana por el sector intelectual y artístico de todo el planeta.

2. Entre la tragedia de enredos y la denuncia social: Georg Kaiser

... Alemania ha incorporado a sus escenarios los mejores adelantos, pero su producción actual modernísima, no ha llegado aún a nosotros por dificultad de idioma.

Francisco Defilippis Novoa, *La Razón*, 2 de julio de 1930

El volumen 53 de la revista teatral semanal *Argentores*, aparecido el 25 de abril de 1935, publica la obra de Georg Kaiser *Un día de octubre*, traducida al español en versión de Ángel Custodio y Luis Fernando Rica. Dos imágenes se encuentran en la portada: arriba, el visible logo de la revista; abajo, una foto de la actriz argentina más famosa de la época, que la habría llevado originalmente a la escena y actuado el papel protagonista femenino: Berta Singerman. “Representada en Buenos Aires, en el Teatro San Martín, por la compañía de Berta Singerman, y en el teatro cómico por la Compañía Argentina de Repertorio Universal”, dice la portadilla. La obra había aparecido cuatro años antes en España, misma traducción, dentro de la colección *El Teatro Moderno*, Año 7, número 298, con motivo de su estreno en Madrid en el Teatro de Muñoz Seca, el 6 de mayo de 1931. En el caso español, se anuncia en el reparto a Margarita Xirgu en el papel de Catalina; a raíz de que la compañía El Caracol monta dicha obra en el Teatro Goya de Barcelona el 21 de octubre. Se trata, pues, de una reproducción, con la única modificación de precisar la puesta en escena local, y la foto de la actriz principal.

Pionera en Hispanoamérica, la Sociedad General de Autores de Argentina, cuya sigla es *Argentores*, fue fundada embrionariamente en 1910 para defender los derechos autorales; y se constituye ya bajo dicho nombre oficialmente en 1934, que es cuando lanza la mencionada revista. La publicación periódica se vuelve un material sumamente valioso para la comunidad teatral, que puede hacerse de ejemplares de un muy amplio repertorio por pocos centavos. Se publica en papel periódico, con portadas en couché y cosido sencillo. No se trata de una primera edición masiva de material teatral en el país, sino de una versión exitosa y estable, con pretensiones artísticas, que destaca dentro de una serie de publicaciones semejantes.¹⁶ En cuanto al espíritu de la revista-colección, las económicas publicaciones que forman *Argentores* no resultan, vistas en perspectiva y en conjunto, esencialmente rupturistas. Se trata de una colección ecléctica, que obedece sobre todo a los vaivenes e intereses de un mercado activo y un medio teatral álgido. La subtitulada *Revista Teatral con autorización de la Sociedad General de Autores de la Argentina* edita en su primera época sobre todo obras locales.¹⁷ El primer volumen de *Argentores. Revista Teatral* lo ocupa la obra *Así es la vida: comedia asainetada en tres actos*, de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Marca el espíritu que predomina, al dedicarse al teatro costumbrista rioplatense. Dentro de la oferta rupturista, a nivel nacional, se puede destacar que en 1935 se publica *El espectador o la cuarta realidad* de Vicente Martínez Cuitiño, una de las primeras obras argentinas con una clara técnica metadramática que inclusive ha sido considerada pirandelliana (Ogás Puga, 2014, p. 25). Dan el toque de modernidad también algunas otras obras traducidas y modernas, como *Peer Gynt* de Ibsen, *El gran dios Brown*, de Eugene O’Neill o *La señora Morki*, de Luigi Pirandello. Adicionalmente, el contexto histórico de la guerra aparece en alguna obra como *Fin de jornada* de Robert Cedric Sheriff (traducida en 1936 por Armando Discépolo y Nicolás Ptachnicoff). El gusto varía enormemente, por ejemplo, entre las piezas españolas que abarcan varios números, aparecen tanto clásicas, de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, como contemporáneas, de Jacinto Benavente y Alejandro Casona.

En cuanto al autor de la obra que aquí interesa, Georg Kaiser (1878-1945) nació en Magdeburgo. Hijo de comerciante, a los veinte años abandonó los estudios y se embarcó en un carguero rumbo a Sudamérica a buscar suerte. Trabajó en Buenos Aires en la recién fundada AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), más conocida localmente por la sigla CATE (Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad), entre 1898 y 1901. Luego se mudó a Brasil. A los veintitrés regresó a Alemania, tras verse gravemente afectado de malaria. Posteriormente se dedicó a las letras, y escribió obras narrativas, líricas y dramáticas. Con el tiempo se consolidó como uno de los dramaturgos centrales del expresionismo alemán, y llegó a ser autor de cerca de 60 obras, entre las que se cuentan *Los burgueses de Calais* (*Die Bürgern von Calais*, 1912-1914), *De la mañana a la medianoche* (*Von morgens bis mitternachts*, estrenada en Munich en 1917; cuya versión cinematográfica,

dirigida por Karlheinz Martin, data de 1920); y la aclamada *Gas* (1918), que junto con *Coral* y *Gas 2* constituye una trilogía; a más de la presente (*Oktobertag*, 1928). En 1933 los nazis irrumpieron en un teatro de Leipzig durante la representación de una de sus obras, fue expulsado de la Academia Prusiana de las Artes, sus libros fueron quemados en la Bebel Platz y su obra se catalogó como “arte degenerado”. A partir de entonces se exilió en Suiza. Casualmente, la lucha por los derechos autorales es también una de las batallas de Kaiser en los años 40.

La trama de *Un día de octubre* puede resumirse del siguiente modo: Catalina, la sobrina de un hombre adinerado, Coste, se enamora perdidamente de un teniente militar, sin que sea preciso cruzar palabra, tras coincidir a lo largo de un día en una sala de té, la iglesia y la ópera. Confundiendo la identidad en la oscuridad, esa noche permite el ingreso a su habitación de un hombre, por creer que se trata del militar. En realidad, se trata del ayudante de carnicero, novio de la criada, que aprovecha la oportunidad. Siempre a oscuras tienen relaciones íntimas, a consecuencia de las cuales Catalina queda embarazada. El inicio de la obra tiene lugar después del parto, cuando el tío pudiente averigua de labios de la implicada el nombre del supuesto burlador de la honra y lo enfrenta. Se trata del Teniente Marrien, quien niega todo conocimiento de la sobrina, menos aún ser padre del niño. En paralelo se revela el misterio cuando Leguerche, el ayudante de carnicero, acude a solicitar dinero por callar lo ocurrido. Entre tanto Marrien se prenda de Catalina, al verla tan enamorada de él, al grado de que decide pedirle matrimonio y fungir como padre de su hijo. Leguerche, al no resultar su chantaje, amenaza con perseguirlos a donde se dirijan y contar la verdadera historia. Desesperado, el militar lo mata. Todo esto ocurre a lo largo de un día de octubre.

Como se infiere a partir del mero resumen, más allá de la complicidad establecida con el público y la abundancia de parlamentos que entregan nueva perspectiva a los eventos y los personajes con sucesivos giros de la trama, esta comedia de enredos con continuas revelaciones y final sórdido dista de ser una verdadera obra expresionista. Kaiser se caracteriza también por los dramas de ideas, que operan de manera contraria: parlamentos memorables que sostienen la obra por su emotividad y calidad expresiva, dichos por personajes impelidos en una misión que arrastran la trama.¹⁸ La obra de Kaiser había circulado en Argentina desde los años 20, conocida en español gracias a la edición madrileña de *Revista de Occidente*. Allí aparecen *De la mañana a la medianoche* (1926), *Gas* (1928) y *Un día de octubre* (1929). Editorial Losada de Buenos Aires reedita las tres obras mencionadas en 1938, con introducción de Guillermo de Torre, y la misma traducción española de Luis de Vivar.

Un pequeño misterio nos cambia de coordenadas geográficas. Dentro del legado de la actriz y directora teatral catalana Margarita Xirgu (1888-1969), aparecieron algunas escenografías para la obra *Gas*, de Georg Kaiser, realizadas por el artista plástico mexicano Gunther Gerzso.¹⁹ Su sobrino nieto y estudioso, Xavier Rius Xirgu, comenta desconocer los detalles, pues no hay constancia alguna de que su tía abuela llegara a representar la obra en México, ni diera algún uso a tales decorados.

Gunther Gerzso (1915-2000) nace en la Ciudad de México, de padre húngaro y madre alemana. Al morir el padre lo envían a Europa a educarse bajo custodia de un tío materno, comerciante de arte, que muy joven lo presenta con Paul Klee. Regresa a México, viaja a Estados Unidos. Artista autodidacta, empieza a hacer decorados para la escena siempre en el espíritu de ruptura alrededor de 1934, para el Cleveland Playhouse de Ohio.

Valorados de manera autónoma, los lienzos de *Gas* de Gerzso resultan marcadamente expresionistas, y a la vez remiten a su personal geometrismo. De innegable avanzada, el diseño presentado a Xirgu, que se encuentra anotado en alemán, corresponde a apuestas escenográficas vigentes a casi un siglo de la propuesta original, más moderno que expresionista: son semejantes a las que la Berliner Ensemble presenta en verano de 2024, el mítico teatro berlinés de Brecht, que aprovechan el volumen del escenario en toda su potencialidad tridimensional, y juegan fuertemente creando ambientes con la iluminación y el movimiento vertical, horizontal y de profundidad.²⁰

En cuanto a la trama de la obra, el dueño de una planta de gas y el ingeniero responsable deben reaccionar velozmente para evacuar a los invitados a la boda de la hija del primero, y aminorar así el daño de una inminente explosión causada por el hidrocarburo acumulado en el lugar. Cuando se produce el inevitable estallido, mueren varios obreros. Queda claro que no se trató de un error de cálculo, sino de un accidente inevitable, fruto del riesgo que conlleva la explotación del recurso natural. La deriva incluye el cierre de la planta y la crisis que provoca en el mencionado dueño, llamado en la obra “el hijo de millonario”. Por su parte, traza el plan de construir viviendas y parques en el predio donde estuviera la planta, para paliar el daño hecho a los obreros. Estalla una huelga obrera que demanda la salida del ingeniero por responsabilizarlo de manera directa del accidente; y se produce la intervención del gobierno que exige reabrir. El final abierto deja alguna esperanza con la escena de la hija del millonario, embarazada y viuda, portando al hombre nuevo que sea capaz de armonizar un futuro de conciliación.

Gas es a todas luces una obra expresionista. Así lo marca el agonismo continuo del personaje central para encontrar un sentido a los hechos. La obra está poblada por personajes con nombres genéricos (mujer, hijo, oficial, ingeniero, primer señor negro), acentuando que solamente la historia de la humanidad y no la personal tiene relevancia. Y, sobre todo, la convicción de que la condición humana implica ser culpable en lo individual e inocente en lo colectivo, que se encuentra en el centro de este drama. “Me amenaza una realidad que es más fuerte que yo”, dice una de las líneas. De igual manera, el enfrentamiento ético de la modernidad, que se debate entre la explotación tecnológica y natural por exigencia del desarrollo industrial, y el potencial daño a la humanidad y naturaleza que el proceso conlleva. “*Gas* pertenece a la línea *testimonial* del expresionismo: su sentido final es la protesta contra un mundo tecnificado donde el hombre ha perdido su valor, donde los fundamentos del humanismo se han evaporado” (Dubatti, 1994, p. 30).

La estudiosa Sarah J. Townsend propone, en un libro sobre teatro inacabado en México y Brasil, que para entender la estética de la representación teatral entre 1917 y 1934 en ambos países, se debe revisar no únicamente las obras teatrales que se escenificaron y anunciaron en cartelera, sino por igual los experimentos y proyectos trancos, pues resultan altamente decisivos (Townsend, 2018, pp. 3-25). En su lectura, estos esfuerzos vanguardistas fallidos resultan representativos de las tensiones y combates entre la inercia de la sociedad y el cambio social, propios en especial de la modernidad de países de desacompasado desarrollo del capitalismo y pasos titubeantes en el proceso de institucionalización de la cultura. Una visión semejante nos permite subrayar el interés que representan los bocetos de la escenografía de Gerzso, que llevan en ciernes la representación en México por la compañía de Xirgu, probablemente en los años 30, quizá irrealizable en el medio justamente por demasiado ambiciosa y experimental en todos sentidos, pues se sostiene en proponer un montaje expresionista a ultranza en un momento en que aún no existe un público teatral conocedor de las vanguardias.

Sin embargo, el estudioso de teatro mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora registra que ya en 1932 se montan por primera vez en México las obras de Georg Kaiser *Gas* y *Un día de octubre*. La compañía no es la de Xirgu. Y el escenógrafo no es Gerzso. “El director del Ciclo fue Julio Villarreal, quien también actuó al lado de Gloria Iturbe. Los escenógrafos fueron Carlos González y Gabriel Fernández Ledesma.” (Schmidhuber de la Mora, 1995, p. 83). Además de documentar la escenificación de las vanguardias, el autor busca reconocer como divulgadores de la vanguardia teatral no única ni centralmente al Teatro de Ulises, como suele hacerse, sino a varios otros teatreros de época, como Julio Villarreal, Juan Bustillo Oro, Mauricio Madaleno, por ser quienes pusieron por primera vez en el escenario obras memorables de la vanguardia teatral:

El expresionismo alemán apareció en México con la puesta de R.U.R. (1921), de Čapek, por la Comedia Mexicana en 1926, en traducción de Díez Barroso, y con las puestas de *Gas* (1918) y *Un día de octubre* (1928), ambas de Georg Kaiser, y *Los destructores de máquinas* (1922), de Ernst Toller, en la temporada del Teatro Post Romántico (1932). (Schmidhuber de la Mora, 1995, p. 106).

Es decir, que en los mismos años se monta Kaiser en español, a ambos lados del Atlántico, aunque por ahora no tengamos mucha más información.

3. Conclusiones provisionales

En la base de la dificultad de rastreo de la divulgación de literatura alemana en Hispanoamérica se encuentra el idioma. La barrera –en gran medida– se construyó de manera natural, por la dificultad de comprensión entre la lengua de origen y la de recepción, y los muy escasos lectores bilingües. Conocer el expresionismo implicó conocer las traducciones del expresionismo. Y este poderoso movimiento hijo de la guerra, altamente apelativo, constructor de imágenes, encontró lógicamente mayores posibilidades donde no hacía falta poner el acento en la traducción: en el grabado y la ilustración gráfica, así como en la comunicación visual, en especial, en las películas expresionistas del cine mudo, deslumbrantes, desafiantes y, a veces, también incomprendidas. Las traducciones de textos germanos a nuestra lengua, generalmente en ediciones españolas o argentinas, circularon en paralelo por Hispanoamérica, permitiendo que el teatro y la narrativa expresionista, en sus denuncias de la condición humana, la modernidad asesina y la guerra destructora, fueran también poco a poco un imaginario compartido.²¹

En México, la presencia de Carlos Noriega Hope como figura nodal entre periodismo, teatro, cine, narrativa y crítica cultural en los años 20 cobra renovado relieve en este contexto. Este polígrafo y hombre de acción es un referente insoslayable, lo mismo cineasta que crítico de cine, director del mencionado semanario *El Universal Ilustrado* que integrante del grupo teatral conocido como los 7 autores dramáticos o los Pirandellos, pieza clave para entender nuestra modernidad cultural. Se entrevistó un conocimiento del expresionismo y la adopción de elementos de su retórica sin verdadera compenetración de su mensaje, en los años 20.²² La convocatoria del semanario a periodistas y escritores jóvenes, y sus especiales participaciones en torno al cine, Cube Bonifant y Juan Bustillo Oro a la cabeza, son parte de la acción editorial de Noriega.

En Argentina, la amplia oferta de publicaciones populares del circuito teatral al que se suma *Argentores*, resulta un material sorprendentemente poco trabajado en el detalle. De lo que asoma en esta primera aproximación, podemos inferir cómo este abanico de propuestas suma sin resquemor alguno el rechazo, la parodia o la asimilación del expresionismo menos radical al repertorio popular, permitiendo que se vuelva una referencia moderna más a representar en los teatros de la calle Corrientes.

Con esta primera aproximación comparativa se ratifica la utilidad, dentro de los estudios literarios, del rastreo documental de la prensa popular para complementar el archivo de las vanguardias, y asumir sin prejuicios que su espíritu coincide con el del periodismo industrial, regido por la ley de la oferta y la demanda, y la apuesta por la circulación masiva. Es ahí donde la lectura más reciente, interesada en la historia de la prensa y de la comunicación, en los estudios de arte, cine, teatro, música, con acento en la historia editorial y cultural, abreva para proponer lecturas interdisciplinarias respecto a los circuitos, las cartografías, los acompasamientos y los desfases en la cronología de las vanguardias.

Por último, dejar anotado que las tenues o inexistentes líneas de guía sobre el sentido editorial de estas colecciones masivas requieren del trazado de otros ejes. En este caso, por ejemplo, de la coyuntura geopolítica y la historia cultural, que doten de significado fenómenos como el aumento de consumidores de cultura y prensa del periodo, y la relevancia de la lucha por la propiedad intelectual. Aproximaciones como esta, vistas en perspectiva, permiten valorar desde otro ángulo el complejo y asimétrico proceso de resistencia y apropiación de nuevos modelos literarios y editoriales, como estos embates de la ruptura vanguardista, y ver cómo incidieron en las grandes corrientes, el realismo y el costumbrismo, para engendrar un realismo renovado que, con rostros diversos, se impondrá hacia mediados del siglo XX hispanoamericano.

Referencias

- Altekrueger, P. y Carrillo Zeiter, K. (Eds.) (2014). *De amor, crimen y cotidianidad. Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- Bär, G. (2005). *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi.
- Best, O. F. (1994). *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam.
- Bonifant, C. (2011). *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. V. Mahieux (ed.). México: UNAM/El Equilibrista.
- Brüger, I. M. de (1968). *El expresionismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bustillo Oro, J. (1925). *La penumbra inquieta (Cuentos de cine)*. *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*. México, 8 de octubre.
- Cabrera Carreón, M. D. (2019). La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VII(1), 183-208.
- Dubatti, J. (1994). Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940). En O. Pellettieri (Ed.), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Cuadernos del Getea (Grupo de Estudios Teatrales Argentinos).
- Fuhrmann, W. (2021). Guter Ruf und große Pläne. Die Ufa in Lateinamerika 1919–1942. En J. Kasten *et al.* (Eds.), *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen* (pp. 73-92). Munich: edition text + kritik.
- Gillett, R. y Weiss-Sussex, G. (2008). "Verwisch die Spuren!": *Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment*. Amsterdam: Brill Rodopi.
- Hadatty Mora, Y. (2017). *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*. México: UNAM / El Universal.
- Hofmann, H. (Ed.) (1929). *Hefte für Büchereiwesen* (Tomo XIII). Leipzig: Deutsche Zentralstelle für volkstümliches Büchereiwesen.
- Kaiser, G. (1931). Un día de octubre... Comedia de amor, en tres actos. El teatro moderno. *Prensa Moderna*, VII(298).
- Kaiser, G. (1935). Un día de octubre... Comedia de amor, en tres actos. *Argentores*, II(53).
- Mazziotti, N. (1985). El auge de las revistas teatrales argentinas. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 142(425), 73-90.
- Medina Arias, A. C. (2021). Remediaciones. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 39-44). Ciudad de México: UNAM.
- Miquel, Á. (Comp.) (2009). *Cine y literatura. Veinte narraciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miquel, Á. (2022). 1923, 6 de octubre en la Ciudad de México. D. W. Griffith en la Ciudad de México: aspectos de la distribución y la recepción de sus películas, 1917-1923. En A. Kelly-Hopfenblatt y N. Poppe (Eds), *En las*

carteleras. *Cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020* (pp. 103-127). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana.

Modern, R. E. (1958). *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Noriega Hope, C. (1923). «Che» Ferrati inventor (La novela de los «studios» cinematográficos). *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, I(23).

Ogás Puga, G. (2014). Apropiación del modelo extranjero y metrateatralidad en la primera modernidad teatral argentina. *AdVersus*, 11(26), 22-42.

Podestá, J. M. (1930). La evolución cine[mato]gráfica angloamericana. *La Pluma*, III(16), 33-34.

Rius Xirgu, X. (s/f). *Margarita Xirgu*, página web dedicada a la actriz Margarita Xirgu. Recuperado de <https://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/98gasc/98gasc.htm>

Sánchez, J. (1989). *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Schmidhuber de la Mora, G. (1995). *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Sikora, M. (2021). Compañías y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949). *Tenso Diagonal*, 11, 137-148.

Townsend, S. J. (2018). *The Unfinished Art of Theater: Avant-Garde Intellectuals in Mexico and Brazil*. Evanston: Northwestern University Press.

NOTAS

- 1 Financiamiento o Patrocinio: Este artículo se elaboró con apoyo del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (PASPA-DGAPA UNAM) para desarrollar el proyecto de investigación “Expresionismo en dos orillas: aproximación al papel de las revistas de vanguardia en el intercambio germano-latinoamericano (1910-1932)” en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. Agradezco a ambas instituciones por la invaluable oportunidad de intercambio académico.
- 2 Así ocurre, por ejemplo, en los recuentos panorámicos de Modern (1958), Brüger (1968) y Best (1994).
- 3 Al respecto se puede consultar la página oficial de la fundación Kurt-Wolff <https://www.kurt-wolff-stiftung.de/die-stiftung/der-verleger-kurt-wolff/>
- 4 “El pequeño formato, de 15.5 x 11.5 cm, y generalmente de 32 páginas, con ilustraciones (...), editado en papel prensa o de diario [con] portada, única hoja en couché que en su primera época presenta un retrato pintado o fotográfico del autor, en tinta azul acero” (Hadatty, 2017, p. 63).
- 5 Marina Sikora considera que *Argentores* presenta un gusto ecléctico, que oscila al editar obras populares (costumbristas) y obras cultas. Sin embargo, cuando se trata de premiar, se aleja del género chico y del sainete y prefiere obras de autoría reconocida y postulaciones más innovadoras e intelectuales. *La Escena y Bambalinas* serían revistas netamente orientadas al teatro popular de tipo costumbrista y de sainetes, publicaciones y escenarios que entran en declive conforme la configuración urbana de Buenos Aires hace que el gusto teatral vaya más orientado hacia las preferencias aspiracionales de las clases medias (Sikora, 2021, pp. 146-147).
- 6 Este artículo debe mucho a los excelentes trabajos antológicos y de rastreo de Ángel Miquel; de la lectura de sus antologías periodística y literaria surge la semilla para plantear estas líneas.
- 7 Dice al recuperar sus columnas Viviane Mahieux, que al comienzo la de Cube se contraponía a la columna de Marco Aurelio Galindo. Pero que: “... poco a poco, la columna de Bonifant fue cobrando importancia, hasta ser la única de la revista, y emanciparse de cualquier rúbrica de género. Esta evolución puede verse en los cambios sucesivos de título que tuvo la columna. De ‘El cine visto a través de una mujer’, pasó a llamarse ‘Opiniones de una cineasta de buena fe’, ‘Visto y oído en la semana’ y ‘Crítica cinematográfica de los últimos estrenos’. En 1940, cuando el *Ilustrado* llegó a su fin, Bonifant pasó a la revista *Todo*, también publicada por el consorcio periodístico de *El Universal*, donde escribí ‘Entre las sombras que hablan’ bajo su previa identidad, Cube Bonifant.” (Mahieux, 2011, p. 44).
- 8 Estos dos textos de Cube Bonifant son “El actor más grande de la pantalla”, del 22 de septiembre de 1927 y “Metropolis” del 3 de enero de 1929, ambos publicados en *El Universal Ilustrado*.

- 9 Esta apreciación coincide con la de otras latitudes de Latinoamérica. Sobre la renovación europea del cine, ceñida en el caso alemán al expresionismo comenta un artículo de la revista uruguaya *La Pluma* en 1930: "Alemania resurgió la primera. De sus nuevos 'studios' partieron los nuevos trabajos y comenzó la sucesión de los hallazgos. La 'Haast Film', la 'Vogel Film', la incipiente 'U.F.A.', iniciaron el esfuerzo y el afán renovador. Los artistas más finos se volvieron hacia el cine; surgieron Müller, Wiene, Luppü Pick, Kreiss, y tantos otros. Se definió un 'cine alemán', original, nuevo, fuerte (...). Sometidos casi totalmente a la influencia americana, sólo a ratos pudimos gozar de las bellezas ignoradas que traían los films del viejo mundo. Así mismo, lo poco que vimos, bastó para maravillarnos y para que de inmediato asignáramos a Europa la misión redentora del cine (...) 'La Calle', 'Las Tres Luces', 'Caligari'; luego 'Nibelungos', 'Metrópolis', 'El Potemkin', 'Iván el terrible', 'Napoleón', ¡Cuánto de nuevo y cuánto de hermoso nos enseñaron!" (Podestá, 1930).
- 10 Para conocer más sobre el periodismo cinematográfico de Cuba, vale la pena consultar la antología de Viviane Mahieux (Bonifant, 2011), varias crónicas especializadas se incluyen en la misma.
- 11 Como se señala en el portal dedicado al film: <https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1402/caligari-und-die-folgen/>
- 12 Dice Cabrera Carreón: "me enfoco en la gran influencia que tuvo la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920) en el género de horror y en los temas y las adaptaciones filmicas que los cineastas alemanes y mexicanos abordaron y desarrollaron posteriormente." (2019, p. 183).
- 13 Comenta Cabrera Carreón de alguna de estas técnicas que más que intencional es producto originalmente de las limitaciones técnicas de época, que generan adhesión y se vuelven tópico: "Con relación a la experimentación filmica, Hugo Lara y Eliza Lozano (2011) indican que la principal razón de la tendencia hacia la sobreiluminación artificial durante la primera década del siglo xx fue la baja sensibilidad del celuloide ortocromático, lo cual favoreció la concentración y el flujo de luz. Esto permitió crear sombras de los personajes y los objetos enfatizando o distorsionando los rasgos faciales y produciendo luces desde afuera del campo visualizado por la cámara o dirigiéndolo hacia él. Estas técnicas estuvieron presentes en diferentes películas mexicanas de los años treinta, especialmente películas fantásticas. Estos aspectos estrechamente relacionados con la creación de atmósferas expresionistas del cine alemán fueron los que mayormente influenciaron el horror y el misterio en el cine. A su vez, esta influencia técnica ofreció la posibilidad de crear una variedad de personajes y temas combinados con aspectos de la cultura mexicana con relación a universos y relatos fantásticos o maravillosos." (2019, p. 199).
- 14 El *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* define remediación etimológicamente, como la "forma de 'volver a mediar', 'volver a comunicar', con nuevas y mejoradas herramientas" (Medina Arias, 2021, p. 40). Y, más adelante, glosa: "Según Bolter y Grusin, la remediación puede entenderse como la forma en la que se reconoce y procesa el relevo o la actualización de un medio en otro. (...) También advierten que las remediaciones deben entenderse como prácticas de culturas y grupos específicos en épocas concretas. Asimismo, la definen como un cambio de forma, en un contexto en donde la mediación y la realidad son inseparables" (2021, p. 40).
- 15 La interpretación del desdoblamiento marcado en la dupla de personajes Caligari y Cesare ha hecho correr tinta. Para unos, Caligari representa embrionariamente el régimen del tirano que anuncia en la República de Weimar el advenimiento de Hitler, Cesare sería su presagio: el hipnotista moviendo a los hipnotizados. Para otros, encarna el desdoblamiento del alma, o de la psique freudiana, Cesare sería el otro yo, el subconsciente, lo ominoso. En otra versión, es el rival a eliminar por parte del protagonista, que se convierte en investigador. Otra posibilidad sería ver el gabinete de Caligari y sus espectadores como metarrepresentación que duplica la sala de cine al ver esta película. Véase al respecto las interpretaciones que han hecho de Cesare y Caligari desde Sigmund Kracauer (1947) hasta Gerald Bär (2005).
- 16 Dicen sobre estas publicaciones argentinas Peter Altekruenger y Claudia Carrillo Zeiter: "Los editores de revistas teatrales habían sido (...) los primeros en responder a la nueva, gran demanda de lectura amena, y crearon, a partir de impresos en forma de cuadernillos, originalmente concebidos como programas de un espectáculo teatral determinado, estas publicaciones de aparición periódica. Para ganarse un sitio en ese mercado altamente reñido, algunas de las revistas recurrieron a modificar su aspecto y su contenido varias veces y ofrecían, además de la pieza teatral del caso, informaciones sobre actores y autores teatrales. (...) El mercado teatral era tan grande que podía satisfacer todos los gustos, tanto sobre el escenario como sobre el papel." (Altekruenger y Carrillo Zeiter, 2014, p. 5).
- 17 Un estudio pionero importante sobre las publicaciones teatrales masivas es el que realiza Nora Mazziotti (1985), quien afirma que la existencia de más de cuarenta títulos de revistas aparecidas en Argentina, entre 1910 y 1934, abona sobre el fenómeno de la configuración del campo intelectual, incentivado desde 1880 como parte del proceso modernizador. Para la emergencia del escritor profesional se precisan espacios como estas revistas, el desarrollo del periodismo, a más de una industria editorial creciente. Podemos añadir que lo mismo ocurre para que exista una Asociación que proteja los derechos de autor, como Argentores.
- 18 Lo contrario de lo que ocurre con esta obra, que se sostiene más al ser representada que al ser leída. Una de las primeras críticas alemanas de la obra reconoce cómo el mito de base de la sagrada concepción, aunado a los giros dramáticos que producen las revelaciones de la trama, hacen que funcione sobre el escenario, pero no en el papel. "Er ahnt wohl das Grundgeheimnis in der unbefleckten Empfängnis und der unio mystica und bejaht es spekulativ denkend, aber ist doch im tiefsten Grunde glaubenslos. So reißt er durch seine große Formkunst auf der Bühne mit, beim Lesen aber werden wir leer und kalt gelassen" ("Alude tácitamente en la base a la inmaculada concepción y la unio mystica, y lo afirma con el pensamiento especulativo, pero en sus motivos más profundos no resulta creíble. Por eso, entusiasmo sobre el escenario con su gran formato artístico, pero en la lectura nos deja fríos y vacíos"). (Hofmann, 1929, p. 293, mi traducción).
- 19 El interesante relato de este hallazgo se encuentra en el blog, del que citamos en extenso: "Entre muchas de las curiosidades con las que regresó definitivamente a Barcelona, mi tío Miguel Ortín -el 9 de julio de 1971- la familia encontramos una colección de escenografías de la obra "Gas" de Georg Kaiser, realizadas por el escenógrafo y pintor Gunther Gerzso; el mejor pintor abstracto que ha dado México. Afirmo que es una curiosidad por que nunca tuvimos noticias que tía Margarita dirigiera o interpretara dicha obra, de la que desconocemos casi todo. Las obras 'Gas I' y 'Gas II' son respectivamente de 1918 y 1920. Gunther Gerzso realizó sus primeras escenografías a partir de 1934 y durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, realizó más de 250 escenografías para producciones teatrales y cinematográficas mexicanas y extranjeras. Desconozco pues cuando le entrego las mencionadas escenografías de "Gas" a Margarita Xirgu, realizadas en apariencia entre 1935 y 1941, y si fue un encargo de ella o un posible proyecto ofrecido por el propio Gerzso, quizás durante su estancia en abril de 1936 en México o más tarde en su tercera visita al país azteca, en 1957" (Rius Xirgu, s/f).

- 20 La comparación se plantea por haberse encontrado en Berlín la autora y haber asistido a la función en verano de 2024. No se plantea que esa puesta en escena sea expresionista. De hecho, es sabido que la relación de Brecht con el expresionismo es especialmente compleja, pues inicia con cercanía y termina con su total distancia. Su famosa propuesta de teatro épico con efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) operaría aparentemente a la inversa del rehumanizador expresionismo. Sin embargo, la segmentación escénica, el uso de estereotipos y personajes caricaturescos, la construcción de parlamentos marcados por la prosa poética, el manejo del pathos, así como otros elementos resultan elementos en común de ambas opciones teatrales. Al respecto se puede consultar de José Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario* (1989), o, de manera más reciente, los capítulos de Michael Patterson, "Brecht's Debt to Theatrical Expressionism" y de Frank Krause "Von Kaiser zu Brecht: Drama und Prosa" en la revaloración colectiva editada por Robert Gillett y Godela Weiss-Sussex, *Verwisch die Spuren! Bertolt Brecht's Work and Legacy* (2008).
- 21 El tema de los traductores, la circulación de las traducciones y las modificaciones daría para una nueva investigación, aquí mínimamente queda introducido.
- 22 El Manifiesto del Grupo de los Siete se dio a la luz como primicia, no de manera casual, en *El Universal Ilustrado* (Número 457, 1926: 41 y 61). En la columna "A los nuestros y a los otros" se integra después de la siguiente nota:

Debido a la desoladora falta de acontecimientos teatrales durante la semana, nos place insertar en esta sección, antes que cualquier otro periódico, el manifiesto que en esta semana lanzarán profusamente varios autores dramáticos mexicanos. No queremos hacer ningún comentario al manifiesto, porque, según entendemos, es demasiado vigoroso y suficientemente diáfano para necesitar una interpretación.

Manifiesto del Grupo de los Siete

QUEREMOS:

QUE SE ARCHIVE PARA SIEMPRE el repertorio anticuado de dramas y comedias que ya no puede soportarse, por lo ridículo e insulto que resulta en nuestros días;

QUE SE EXPULSE DE LOS TEATROS a los mercaderes que ven en ellos únicamente un medio de vida ajeno al arte; a los cómicos estultos que fomentan el gusto deplorable de cierto público; a los llamados directores «artísticos», que no son artistas ni directores y sí los responsables, en gran parte, de que el criterio del público se relaje más y más cada día; a los empresarios venales que en la exhibición de las obras más imbéciles han encontrado un medio cómodo para salir adelante y que todavía se disculpan diciendo que en México no hay público cuya cultura teatral merezca tomarse en cuenta: ya es tiempo de sacarlos de su error, no asistiendo a esos espectáculos, para evitar que se burlen del mismo público; (...)

QUE EL PÚBLICO NO CONTINÚE observando una actitud pasiva, como hasta ahora, sino que aplauda o silbe, resueltamente, porque un cálido aplauso, un silbido estruendoso, cuando son merecidos, hacen más provecho a los autores y a los intérpretes y hablan más alto en favor de la dignidad de los espectadores; (...)

QUE EL PÚBLICO NO PRETENDA contar con buenos espectáculos a precios irrisorios que no permiten lujos en el vestir de los actores ni la debida propiedad escénica; pero que, al mismo tiempo, cuando pague exija buenos intérpretes, correcta presentación y obras modernas, debidamente ensayadas.

INSISTIMOS: EL GRUPO DE LOS SIETE no persigue ningún fin interesado: sólo desea que el público de México tenga los espectáculos que su cultura merece. No tomará ironías de los que son incapaces de producir y no tienen más arma que su impotente burla, ante cualquier esfuerzo a base de sinceridad.

México, febrero de 1926

Víctor Manuel Díez Barroso. José Joaquín Gamboa. Carlos Lozano García. Lázaro Lozano García. Francisco Monterde G. I. Carlos Noriega Hope. Ricardo Parada León.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/journal/81/815129002/815129002.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Yanna Hadatty Mora

Ventanas triangulares y puertas inclinadas. La divulgación del expresionismo alemán en el cine y el teatro hispanoamericanos a través de dos colecciones populares de revistas semanales, *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado y Argentores Triangular Windows and Leaning Doors*. The dissemination of German Expressionism in Cinema & Theater through two popular collections of Spanish American Weekly Press, *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado & Argentores*

Orbis Tertius

vol. 29, núm. 40, e305, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

ISSN: 0328-8188

ISSN-E: 1851-7811

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e305>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.