



Martín Bintaned Ara

TESIS DOCTORAL

**Ecos y raíces del Expresionismo.  
De Goya a Borges**

Dirigida por el Dr. D. Darío Villanueva Prieto

Facultad de Filología

Santiago de Compostela

2017



# **Ecos y raíces del Expresionismo.**

## **De Goya a Borges**

Departamento de Lingua e Literatura Españolas, Teoría da  
Literatura e Lingüística Xeral / Programa de Doutoramento en  
Teoría da literatura comparada

Facultade de Filoloxía

Santiago de Compostela

2017



Memoria realizada por Martín Bintaned Ara para la obtención del grado de Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela (USC), dirigida por el Dr. Darío Villanueva Prieto, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en el Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Teoría de la Literatura y Lingüística General de la Facultad de Filología, USC.

#### INFORME DEL DIRECTOR

Como director de la Tesis Doctoral elaborada por D. Martín Bintaned Ara bajo el título *Ecos y raíces del Expresionismo. De Goya a Borges* informo que el trabajo cumple los requisitos exigibles para que se proceda a su presentación y defensa pública en la Universidad de Santiago de Compostela.

Santiago de Compostela, a 20 de febrero de 2017

El autor

El Director



## Resumo

O Expresionismo, cuxo período “histórico” sitúase entre 1910 e 1930 nos países de fala xermana, figura como un dos principais movementos da Vangarda. Non só se manifesta nas artes plásticas e de forma especial no cinema, senón que ten gran presenza nos diferentes xéneros literarios. Constitúe, xunto ao Surrealismo, o movemento transversal máis importante deste período.

A veta “hispanica”, de crecente interese para a crítica, comparte un fondo común coa vertente alemá – o Expresionismo internacional – pero desenvólvese dunha forma particular xa que se asenta nun sistema estético propio conformado por dous afluentes. Por unha banda, pódese identificar un cariz expresionista no movemento “Ultra” auspiciado por Borges, recoñecido introdutor do movemento xermano en España. Un segundo afluente corresponde á actualización da nosa tradición desde estes supostos, onde o Esperpento de Valle-Inclán figura como logro máis destacado.

A designación de Goya como “inventor” do novo xénero por parte do dramaturgo galego, pódese facer extensible a todo o movemento. Desta maneira, podemos identificalo como o referente no ámbito hispánico en contraposición á contorsión de Munch, modelo do alemán. O aragonés – e en particular o seu uso do espello – inspira unha estética “do foco” que enfrontamos á estética “do grito”, propia da esfera alemá. Na vertente hispánica, o propósito principal non é transmitir a angustia interior do suxeito senón mostrar a esencia do obxecto máis aló do aparente, o que implica certa distorsión visual ou conceptual.

Nos confíns do período, a figura do pintor é contraposta á de Góngora por algúns membros da Xeración do 27, sendo Buñuel e García Lorca os últimos expoñentes dun Expresionismo “goiesco” que o Surrealismo toma como base. Con estes últimos representantes e a evolución de Borges cara a novos campos, podemos dar por finalizado o movemento.

Palabras chave: Goya, Expresionismo, Valle-Inclán, Borges, Buñuel, García Lorca.

## Abstract

Expressionism, developed in German-speaking countries between 1910 and 1930, is one of the most important movements which defined the Avant-garde. It was not only relevant in painting or cinema, but in all the literary genres. It is, along with Surrealism, the most important cross-movement of the 20<sup>th</sup> century.

A Hispanic version, with increasing interest for Critics, shares the same background – that we call “International” Expressionism – but it is particularly developed, as it formed its own aesthetics by the confluence of two branches: for the one hand, the adaptation of German Expressionism imported by Borges and adapted by Ultraism; for the other hand, the update of Spanish tradition by Valle-Inclán, where the “Esperpento” appears as the most significant achievement.

With the designation of Goya as the “inventor” of the new genre, the painter can be considered as a reference to all the movement. In this sense, we can refer to him as the Hispanic Expressionism model in the same way that the contortions painted by Munch are the model for the German movement. The particular use of the mirror by Goya inspires the aesthetics of “the Focus” that we can compare with the German aesthetics of “the Scream”. Hispanic Expressionism does not reflect internal anxiety of the subject; on the contrary, it tries to show the essence of objects which can imply a visual or conceptual distortion.

At the end of the period, the Spanish painter is confronted to Góngora by several members of the so-called “Generación del 27”, being Buñuel and García Lorca the most important representatives of a “Goyesco” Expressionism that Hispanic Surrealism adopts as a base. With their works and the evolution of Borges to new fields, we can consider the movement as finished.

Key words: Goya, Expressionism, Valle-Inclán, Borges, Buñuel, García Lorca.

## Resumen

El Expresionismo, cuyo período “histórico” se sitúa entre 1910 y 1930 en los países de habla germana, figura como uno de los principales movimientos de la Vanguardia. No sólo se manifiesta en las artes plásticas y de forma especial en el cine, sino que tiene gran presencia en los diferentes géneros literarios. Constituye, junto al Surrealismo, el movimiento transversal más importante de este período.

La veta “hispanica”, de creciente interés para la crítica, comparte un fondo común con la vertiente alemana – el Expresionismo internacional – pero se desarrolla de una forma particular ya que se asienta en un sistema estético propio conformado por dos afluentes. Por un lado, se puede identificar un cariz expresionista en el movimiento “Ultra” auspiciado por Borges, reconocido introductor del movimiento germano en España. Un segundo afluente corresponde a la actualización de nuestra tradición desde estos supuestos, donde el Esperpento de Valle-Inclán figura como logro clave para dar el movimiento por iniciado.

La designación de Goya como “inventor” del nuevo género por parte del dramaturgo gallego se puede hacer extensible a todo el movimiento. De esta manera, podemos identificarlo como el referente en el ámbito hispanico en contraposición a la contorsión de Munch, modelo del alemán. El particular uso del espejo en el aragonés inspira una estética “del foco” que enfrentamos a la estética “del grito”, propia de la esfera germana. En la vertiente hispanica, el propósito principal no es transmitir la angustia interior del sujeto sino mostrar la esencia del objeto más allá de lo aparente, lo que implica cierta distorsión visual o conceptual.

En los confines del período, la figura del pintor es contrapuesta a la de Góngora por algunos miembros de la Generación del 27, siendo Buñuel y García Lorca los últimos exponentes de un Expresionismo “goyesco” que el Surrealismo toma como base. Con estos últimos representantes y la evolución de Borges hacia nuevos campos, podemos dar por finalizado el movimiento.

Palabras clave: Goya, Expresionismo, Valle-Inclán, Borges, Buñuel, García Lorca.



## Agradecimientos

Mis primeras palabras de agradecimiento van referidas al director de esta tesis, Dr. D. Darío Villanueva Prieto, por su generosa confianza y por guiar de forma precisa todos mis pasos. Debo a mi esposa e hija el ánimo: sin ellas hubiera sido imposible tener la ilusión y la energía para iniciar, disfrutar y terminar este proyecto. Finalmente corresponde a mis padres y especialmente a mi abuela, que nos dejó en el transcurso de estos años, la inquietud por aprender y la firmeza en mis propósitos.





## Contenido

I. Introducción .....	15
II. Vanguardias y expresión.....	27
III. El Expresionismo histórico y su ascendente internacional.....	77
IV. El Expresionismo alemán en España. El papel de Borges .....	121
V. Renovación expresionista de la tradición española. El Esperpento (I).....	177
VI. Renovación expresionista de la tradición española. El Esperpento (II).....	215
VII. Por qué Goya.....	255
VIII. Los confines del Expresionismo. Buñuel y Lorca.....	305
IX. El Foco del Expresionismo hispánico .....	339
Conclusiones.....	361
Fuentes y bibliografía .....	379
Contenido detallado.....	421



## I. Introducción

### 1. Diseño de la investigación

Esta tesis doctoral trata de profundizar en la veta expresionista que – con F. de Goya como precursor y referente – está presente en los años de Vanguardia. Con este propósito, comenzamos examinando la génesis y aportaciones de este ismo transversal – el más importante junto al Surrealismo – cuyo desarrollo tiene lugar entre 1910 y 1930 y que se puede definir como una reinterpretación vanguardista de las cualidades “expresionistas” inherentes al arte. Se ha reconocido un movimiento histórico en la esfera alemana, pero el tiempo está demostrando que surgieron otros paralelos en diferentes ámbitos a partir de un ascendente internacional con características comunes.

Analizamos el origen de los movimientos de Vanguardia europeos con el fin de comprender en qué se basa dicho ascendente internacional, relacionar sus principios estéticos con el resto de corrientes, y conectar con las fuentes paneuropeas sobre las que se asienta. Por último, nos preguntamos si existió un Expresionismo de carácter hispánico, y qué tuvo de particular.

A nuestro modo de ver, la veta hispánica se conforma a partir de dos afluentes que comparten un mismo cambio de visión. El primer afluente corresponde a una corriente rupturista iniciada en la década de los diez, muy en línea con el espíritu inicial de la Vanguardia. En este sentido, tratamos de entender cómo se introduce el Expresionismo alemán en España y la forma en la que influye en el Ultraísmo, hasta considerar la manera en la que J. L. Borges propone una veta expresionista activa dentro del ismo español. Para ello, consideramos la llegada de las Vanguardias a España y el desarrollo del movimiento “Ultra”, en especial por su vinculación a las figuras de R. Gómez de la Serna, V. Huidobro y R. Cansinos-Asséns.

En segundo lugar, encontramos un afluente que actualiza la tradición hispánica y que tiene como logro más reconocido el Esperpento de R. Valle-Inclán. Los nuevos aires conectan con una honda tradición hispánica, que tiene como base el Barroco español – especialmente a F. de Quevedo – y que comienza a sustanciarse en autores como B. Pérez Galdós o M. de Unamuno. Particularmente, Valle-Inclán coincide con la renovación artística europea y conforma un nuevo género en el que Goya es designado como “inventor”. El Esperpento categoriza así lo que en la tradición era acciente: la deformación grotesca como vía de superación de la mimesis.

Tratamos de demostrar que la designación del pintor aragonés no se limita a la definición de su nuevo género, sino que se puede hacer extensible al nuevo arte que le es contemporáneo: se trata de una misma noción estética. Por ello intentamos entender por qué Goya cobra una vigencia tan relevante en el primer tercio del siglo XX: cómo llega a las Vanguardias y de qué manera se extiende su influencia.

Nos proponemos explicar los motivos por los que el pintor aragonés se convierte en el precursor de la modernidad y en el referente del Expresionismo hispánico, y por qué la estética que inspira juega un papel decisivo en la herencia que dejan las Vanguardias. Para ello, analizamos su figura y su impacto en la producción artística europea posterior, centrándonos en cómo llega a la literatura y qué valores estéticos proporciona. A continuación, nos preguntamos por qué es situado frente a Góngora como modelo estético de la Generación del 27 (interés que ilustraremos con el *Goya* de Buñuel), y cómo su liderazgo se extiende al nuevo ismo que emerge: el Surrealismo.

El guion de L. Buñuel y S. Dalí nos permite conectar la devoción hacia el pintor con la fuerza con la que irrumpe el Surrealismo. A través de *Un perro andaluz* primero, y con *Poeta en Nueva York* de F. García Lorca después, comprobamos que – sin negar por ello su filiación surrealista – la base expresionista e hispánica, con Goya como fondo, queda adoptada por el nuevo ismo y constituye la vía por la que nuestro Expresionismo pierde su vigencia.

Como colofón, recopilamos los conceptos aportados a lo largo de nuestra investigación y que nos sirven para definir la visión “convergente” que une la posición artística de nuestros protagonistas. Proponemos la definición de una estética “del foco” que caracteriza nuestro Expresionismo, frente a la “del grito” conformada en el ámbito

germánico. Esta nueva forma de entender el mundo responde a una evolución de la μίμησις clásica que permite llegar a la esencia de los objetos según el propósito estético de Goya: “imitar la verdad” para acceder a “lo real tras lo aparente”. Examinamos en este punto cuáles son los mecanismos y accidentes que nos permiten identificar esta estética, presente entre quienes cultivan esta peculiar corriente: Borges, Valle-Inclán, Buñuel y García Lorca.

De esta forma, los objetivos de este trabajo de investigación se pueden resumir como sigue:

- Entender la ruptura vanguardista y la base expresionista sobre la que se asienta parte de la literatura del siglo XX;
- Relacionar los ismos fraguados durante el período de Vanguardia y evaluar la importancia del Expresionismo como movimiento transversal, presente en algunas de las principales obras del primer tercio de siglo;
- Evaluar en qué medida la tradición hispánica es influida por el resto de Europa en un momento de gran renovación cultural, y cómo contribuye ésta al momento de cambio;
- Profundizar en la aportación hispánica con sus particulares ismos (“Ramonismo” de Gómez de la Serna influido por el Futurismo y el Dadaísmo, y Creacionismo de V. Huidobro), especialmente con el Ultraísta inspirado por R. Cansinos-Asséns;
- Valorar la figura de J. L. Borges como introductor del Expresionismo alemán en España, su participación en el Ultraísmo y su transferencia del movimiento a Hispanoamérica;
- Considerar la deuda del movimiento ultraísta para con la Vanguardia alemana; la “visión activa” de Borges en el “Ultra expresionista” y por ende, acotar el poso vanguardista en la obra de Borges;
- Analizar la construcción de los productos literarios propios del Expresionismo hispánico, en especial del Esperpento de Valle-Inclán, y cómo se asienta en el Barroco y Quevedo, o en los logros de la novela dialogada de B. Pérez Galdós y la “Nivola” de M. de Unamuno;

- Calibrar el impacto de la obra de Goya en la Vanguardia hispánica, en concreto de su papel como referencia del Expresionismo hispánico;
- Examinar la confrontación estética entre Góngora y Goya entre los miembros de la Generación del 27;
- Delimitar el ámbito de referencia del Expresionismo frente al Surrealismo, último de los ismos y también de carácter transversal;
- Juzgar la deuda expresionista de algunos de sus miembros más destacados, como L. Buñuel o F. García Lorca, y en particular con sus obras cumbre: *Un perro andaluz* y *Poeta en Nueva York*;
- Definir las peculiaridades de la veta hispánica del Expresionismo, y la conformación de una estética diferenciada a la imperante en la vertiente “histórica”.



## 2. Coordenadas

Esta tesis doctoral ha implicado la consideración de diferentes modalidades artísticas – pintura, música, literatura, cine –, tradiciones – clásica, hispánica, germana, francesa, anglosajona –, y géneros literarios – teatro, prosa, poesía – a partir de un espíritu comparatista que se nutre de las siguientes concepciones metodológicas:

- Primera: “Weltliteratur” y “Sincronía total”

J. W. Goethe se refiere entre 1827 y 1831 al concepto de “Weltliteratur” como una “literatura universal” que conforma un “sistema” sin fronteras (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 2-3). Goethe considera que la poesía “es un bien común de la humanidad” y que surge “en todos los lugares y épocas, en cientos y miles de seres humanos”. Textualmente, afirma que (Comellas Aguirrezábal, 2003: 50):

*“Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinandergeschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden”.*

Este concepto es inherente a la aproximación de T. S. Eliot. En 1920 edita un libro fundamental para entender el concepto de “sincronía total”, por el que la obra de los artistas sólo puede ser valorada por comparación y contraste con la del resto, estando situadas – todas ellas – en un espacio estético simultáneo en el que se da un orden no temporal donde lo nuevo ocupa su lugar en relación al resto. Eliot (1982: 37) defiende que:

*“No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean*

*this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them.*

*The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new”.*

El diálogo entre las obras en este espacio responde a la concepción de Eliot acerca de la crítica literaria (1961: 18) en la que todo es “ahistórico”, ya que las obras forman parte de una tradición común. Por tanto, la originalidad es una aportación que enriquece la tradición en la que se inserta, incorporando su obra a un conjunto de simultaneidades. Para Eliot, “la literatura es una realidad que no tiene fronteras, ni espaciales ni temporales” (Villanueva, 1994: 99-100) y que complementa el concepto de Goethe de “Weltliteratur”: un espacio común por encima del tiempo o el lugar.

- Segunda: “El polen de las ideas” y el “Nuevo paradigma”

G. de Torre, en su prólogo a la *Historia de las literaturas de Vanguardia* (1965a: 79-80) con la que revisa su gran obra de 1925, para referirse a la modernidad que se respira en la obra de los jóvenes alude a “algo que (...) absorbemos en la atmósfera”, un “aire que penetra en nuestros pulmones”, “aire de familia”, o “un parentesco irrefragable a todas las obras artísticas más netas de nuestros días”. Esta idea se corresponde con la concepción que W. Faulkner sintetiza como “el polen de las ideas” (cfr. Villanueva, 1990), y que nos lleva a ejercitar la disciplina no desde su óptica positivista, siguiendo la escuela francesa que prima las relaciones entre literaturas, sino desde una comprensión basada en el “ahistoricismo”, la concomitancia y la “poligénesis paralela” que conducen al “Nuevo paradigma” (Villanueva, 1994: 99-127).

Este enfoque se basa en la descripción fenomenológica y esencialista fiel a las cosas mismas (según el conocido principio de Husserl: “zu den sachen selbst”), donde no se fuerza la búsqueda de influencias sino que se trata de hallar las “invariantes teóricas”. De acuerdo con Brunel y Chevrel (1989: 245) se trata de una “réflexion sur la

beauté et toute l'histoire de l'esthétique” que se puede reducir a “des principes communs”.

Perseguimos, por tanto, una comprensión del Expresionismo internacional a partir de la evolución de sus vertientes nacionales, y de cómo éstas contribuyen a este gran movimiento presente a lo largo de los siglos e impulsado en el marco de las Vanguardias con un nuevo espíritu. La recepción de las obras y muy especialmente la relación entre el signo y su receptor merecen una atención especial, en la medida en la que la estética que vamos a definir requiere de un entendimiento del lector. Estamos en el campo de la semiótica.

- Tercera: “Analogie de la vision” y “Artes comparadas”

En el poema “*Les Phares*” de Ch. Baudelaire, que forma parte de *Les fleurs du mal* (1861), encontramos una imagen de Goya fundamental para la concepción que de éste tendrán los artistas posteriores (Baudelaire, 1861: 29):

*“Goya, cauchemar plein de choses inconnues,*

*De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,*

*De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues*

*Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas”.*

De acuerdo con Brunel y Chevrel (1989: 257), el poeta francés no alude a obras precisas, sino que se refiere a su capacidad evocadora, en particular “le domaine de l'effet subjectif, de l'atmosphère, des connotations”. No encontraremos una transposición de formas o de técnicas, “mais simple analogie de la vision”.

Esta analogía en la visión sustenta el concepto de “referente” en el nos vamos a apoyar para comparar el papel de Munch y Goya. Estas figuras resultan fundamentales para entender la nueva estética que nace con el Expresionismo, ya que “más allá de fuentes o influencias, de inspiración y de cooperación” debemos identificar los logros que la literatura ha buscado en otras artes como la pintura, la música o la escultura (Wellek y Warren, 1966: 150, 155). En este sentido, Wellek y Warren nos advierten de que el instrumento más directo “para establecer un paralelo entre las artes” se encuentra en su análisis, especialmente “en sus relaciones estructurales”.

Por tanto, y sin perder de vista la íntima relación entre la “literatura universal” a la que Goethe se refería y la “literatura comparada” (ya que su origen es común, según nos recuerdan Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 1-19), debemos centrarnos en la estructura de las obras y en su recepción, en un lugar en el que las ideas circulan en libertad y que debemos visitar para aprehender su esencia.

Este espacio es, en el caso del Expresionismo, de difícil acceso por tratarse de una “postura vital” y no de una escuela con un programa explícito. Además de tener claras las coordenadas conceptuales sobre las que lo analizamos, debemos definir unas coordenadas históricas con las que trabajar. El período histórico tratado se extiende entre 1910 y 1930, con un análisis de una parte del período de Vanguardia y referencias puntuales a la tradición anterior. En concreto, examinamos la aparición del Expresionismo que consideramos internacional y en sus vertientes nacionales.

Nos centramos en la postura rupturista de apertura a Europa, con los tres autores e ismos asociados que más influyen: Gómez de la Serna (Futurismo, “Ramonismo” y Dadaísmo), Huidobro (Creacionismo y Cubismo) y Cansinos-Asséns (Ultraísmo). Borges destaca como la figura que, dentro de sus años ultraístas, introduce el Expresionismo alemán en España. No solamente reconocemos su papel como traductor o crítico, sino que su visión activa – al proponer un “Ultra expresionista” – constituye la primera aportación hispánica al movimiento internacional.

Entre 1920 y 1930, Valle-Inclán desarrolla el género del Esperpento, reconocido como la mayor aportación hispánica al Expresionismo internacional. En *Luces de bohemia* se refiere a Goya como el “inventor” de su estética basada en una visión deformada de la realidad. En este punto tratamos de discernir si Valle-Inclán sólo lo designa como padre de su nuevo género, o si se puede hacer extensible a una concepción del arte que se corresponde con la aportación hispánica al Expresionismo.

Nos preguntamos sobre la contribución de Goya a esta concepción, qué supone para el Expresionismo internacional y qué significa para la estética vanguardista hispánica. Cotejamos los principios estéticos que declara – la “imitación de la verdad” como función del artista por encima de la “imitación de la naturaleza” – y los constatamos en sus grabados y dibujos, en especial los relacionados con el uso de sus “Espejos mágicos”.

El siguiente hito que encontramos corresponde a la eclosión de la Generación del 27. Confrontamos el magisterio estético de Goya frente al de Góngora, puesto que la celebración del centenario de la muerte del pintor aragonés despierta importantes adhesiones. Abordamos el nuevo movimiento transversal, el Surrealismo, y examinamos la base expresionista sobre la que se sustenta en el caso hispánico.

Finalmente, nos detenemos en la producción de algunos miembros de la Generación del 27 – Buñuel y García Lorca – para comprobar la frontera entre ambos movimientos y el fin en el que se sitúa el Expresionismo. Para ello, reconsideramos los principios estéticos de *Un perro andaluz* y de *Poeta en Nueva York* en la medida en la que su deuda expresionista es cada vez más valorada.

En consecuencia, la estructura de la tesis doctoral se sustenta en los hechos relacionados con la conformación de un Expresionismo propio durante el período analizado (1910-1930):

- 1905-1910: Aparición de los primeros grupos expresionistas. A. Schoenberg crea el atonalismo y categoriza “lo Espressivo”. Se acepta el término “Expressionismus” en diferentes ámbitos germanos;
- 1910: R. Gómez de la Serna comienza a componer sus Greguerías;
- 1916: Paso por España de V. Huidobro, padre del Creacionismo;
- 1918: R. Cansinos-Asséns, entrevistado por X. Boveda, inspira el Ultraísmo;
- 1919: Introducción del Expresionismo alemán a las letras hispánicas por J. L. Borges, y definición de un “Ultra expresionista”;
- 1920: Creación del género del Esperpento por R. Valle-Inclán;
- 1921: Fundación de la revista mural *Prisma*, por J. L. Borges;
- 1924: Publicación del *Manifeste du surréalisme* de A. Breton;
- 1927: *La Gaceta Literaria* adelanta la conmemoración del centenario de la muerte de F. de Goya para que coincida con el tricentenario del nacimiento de L. de Góngora;

- 1928-1929: L. Buñuel proyecta una película sobre la vida de Goya, que abandona temporalmente por el rodaje de *Un perro andaluz*, con guion de L. Buñuel y S. Dalí;
- 1929-1933: Composición de *Poeta en Nueva York* y *El Público* por F. G. Lorca y conferencia bajo el título *Teoría y juego del Duende*;
- 1933: Fin del período de Vanguardias. El Expresionismo es considerado por los nazis un arte “degenerado” en Alemania.



### 3. Hipótesis de partida

El Expresionismo, como movimiento vanguardista transversal que se extiende entre 1910 y 1930, está presente en diferentes tradiciones literarias. Sus logros han sido profundamente tratados tanto en el ámbito germánico – donde se desarrolla su vertiente histórica – como en otros países del Norte de Europa, pero no ha sido hasta fechas recientes cuando ha despertado el interés de la crítica del Sur de Europa, particularmente en la esfera hispánica.

Diferentes estudiosos han buscado ecos del Expresionismo histórico en nuestro ámbito, tratando de encontrar un reflejo de la estética “del grito” con la que se caracteriza la Vanguardia germana: la ruptura con la generación anterior y la angustia vital del sujeto exteriorizadas de forma violenta. Sin embargo, nuestro movimiento es diferente al alemán ya que, aunque ambos comparten la raíz de un ascendente común al que nos referimos como Expresionismo internacional, reinterpreta la cualidad expresiva del arte de acuerdo con la tradición en la que se inserta.

En el caso hispánico – y frente a *El Grito* de Munch, exégesis de la vertiente histórica centrada en el sujeto –, adquiere una nueva visión que trata de captar la esencia del objeto y que tiene como referente la escuela española, en particular a Goya. En torno a su figura confluyen algunos de los principales creadores de este tiempo, a partir de los dos afluentes que contribuyen a la sustanciación de una estética propia: la recepción del ismo alemán patrocinada por el Ultraísmo de la mano de Borges, y la actualización expresionista de la tradición llevada a cabo por Valle-Inclán, con Buñuel y Lorca como últimos representantes.



## II. Vanguardias y expresión

### 1. Las Vanguardias

A principios del siglo XX se produce una revolución cultural que cambia el trascurso de la historia. El arte comienza a captar su entorno más allá de la mera imitación: el artista, profeta y demiurgo, trata de aprehender realidades antes no contempladas (Benjamin, 2003: 46-49; Bürger, 2000: 71). La ruptura con lo anterior y “lo nuevo” como modelo de creación llevan a una sucesión de movimientos conocidos como Vanguardias.

El Arte moderno no se configura como una evolución del cultivado en el siglo XIX, sino como una quiebra con sus valores (cfr. De Micheli, 1995). La ruptura no se da contra una tendencia, sino que supone una fractura con el arte en su conjunto y contra la tradición “tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa” (Bürger, 2000: 60). La gran novedad es que esta afrenta contra el pasado es plenamente consciente (Williams, 1997: 80), y que conduce a una gran paradoja. En una primera fase tiene lugar un “asalto violento” contra la institución el arte; posteriormente, el arte asume los nuevos procedimientos y los convierte en la estética dominante (Longoni y Santoni, 1998: 18).

¿Por qué se produce esta crisis? Para entender la magnitud del cambio debemos poner en contexto el período en el que tiene lugar, ya que coincide con un momento de gran inestabilidad e incertidumbre. La forma en la que se entiende el mundo es revisada, y una nueva percepción de aquello que rodea al hombre cambia su forma de pensar.

El primer motivo lo encontramos en los hechos históricos que comportan grandes cambios sociales. La ruptura con lo anterior, un fenómeno común a todos los países europeos entre 1890 y 1914, responde a tres acontecimientos que movilizaron a las

masas: el impacto de la Revolución francesa de 1789, la Revolución de 1848 y la Comuna de París de 1870 (Mainer, 1975: 65, siguiendo a E. Fischer).

Los cambios sociales guardan una relación estrecha con los movimientos geopolíticos que se suceden. Los grandes países coloniales luchan por ocupar su sitio en el mundo, y un nuevo y poderoso actor entra en juego. Alemania, reunificada en 1871, busca su espacio y se convierte en una gran potencia con poco territorio por conquistar. Por otra parte, surgen dos nuevos imperios: el estadounidense y el ruso.

La tensión alimenta una carrera armamentística. Establecidas las alianzas entre los diferentes bloques de países, falta la chispa que haga arder Europa. Ésta llega en 1914 con el asesinato del Archiduque Carlos, al que sigue la invasión de Serbia por parte del Imperio Austro-Húngaro y la activación de los pactos. Toda Europa, salvo España, entra en guerra de forma automática.

Además del impacto profundo en el destino de los europeos, la I Guerra Mundial marca la generación de artistas vanguardistas. De hecho, condiciona la vida de algunos de sus principales representantes, bien porque participan en ella (André Breton, Louis Aragon, Blaise Cendrars, Bertold Brecht, Ernst Weiss, Oskar Kokoschka), porque mueren en el frente o inmediatamente después de que finalice (Franz Marc, August Macke, August Stramm, Egon Schiele, Reinhard Sorge, Georg Trakl, Guillaume Apollinaire, Jacques Vaché), o porque acaban desertando (como Tristan Tzara).

Diversos cambios económicos tienen lugar durante estos años (Longoni y Santoni, 1998: 27). Además de la aplicación de los principios marxistas en el Este de Europa, el capitalismo entra en una nueva fase de expansión imperialista, y tras la guerra el orden mundial se recompone sustentado en la sociedad del consumo.

La ciudad cobra un papel más relevante, pudiéndose calificar la Vanguardia como un movimiento urbano. Las grandes capitales metropolitanas amplían sus diferencias con las provincias, y la explosión demográfica y la migración llenan la ciudad de extraños con rasgos negativos – “amenazante, impenetrable, llena de peligros ocultos” – pero también positivos, como “la vitalidad, la diversidad y la movilidad liberadoras”.

Desde Ch. Baudelaire, la urbe ha quedado asociada con diferentes tópicos que estarán presentes en las Vanguardias tales como la velocidad, la multitud, la máquina, el

tiempo medido en horas, etc. Muchos artistas se sienten extraños, con una posición distanciada y una conciencia distinta a lo convencional. En todo caso, este nuevo ámbito invita a la creación de grupos que participen de cierta forma en la vida pública (encontrando audiencias), pudiendo además relacionarse con las instituciones (academia, museos, editoriales). París (hasta que Nueva York la desplace a mitad del siglo XX) surge como capital cultural.

La conmoción social, resultado de los grandes cambios, caracteriza sus creaciones. Tanto es así, que se vincula la riqueza cultural con este hecho: la agitación promueve la ruptura, y en este ambiente el arte encuentra gran fortuna (Poggioli, 1964: 19, en Longoni y Santoni, 1998: 27).

Los avances en el conocimiento o la tecnología influyen de forma decisiva. El psicoanálisis de S. Freud, la teoría de la relatividad general de A. Einstein o los progresos técnicos – como el que lleva al nacimiento de la aviación tras la gesta de los Hermanos Wright – forman parte de una gran transformación cuyas bases han sido apuntadas en el XIX, pero que representan el nacimiento de una nueva era con grandes diferencias respecto a los siglos anteriores y nuevos desarrollos en lo que restará del XX. Incluso, cambia la concepción del papel del lenguaje: el conocido como “giro lingüístico” – inspirado por L. Wittgenstein en su *Logisch-Philosophische Abhandlung* de 1921 – ha sido comparado con el Cubismo (Bozal, 2002: 20).

Las Vanguardias encuentran la belleza en la tecnología, y a ella alude F. T. Marinetti en la primera proclama futurista. Publicado en el periódico francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, el “*Manifeste du futurisme*” dice (Marinetti, 1909: 1):

“1. *Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.*

2. *Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace, et la révolte.*

3. *La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.*

4. *Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des*

*serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace (...)*”.

La revolución de finales del XIX y principios del XX modifica las relaciones entre el hombre y el espacio (nuevos modos de transporte como el tren o el automóvil), el tiempo (lineal, segmentado por el reloj) o la cultura (nuevos soportes, como la fotografía, el cine o la radio). El progreso aporta grandes beneficios para la sociedad, pero también implica grandes injusticias y nuevas incertidumbres (Longoni y Santoni, 1998: 23-27).

Como reflejo de la nueva etapa que se inicia, el término “Vanguardia” es aceptado en los primeros años del siglo XX para denominar el nuevo arte. Llega desde el ámbito militar, y se refiere a la “avanzada” que antecede al grueso de la tropa. Sus primeros usos se encuentran en la época de la Revolución francesa. En 1774, surge una revista de corte jacobino llamada *Avant-garde*. Forman parte de la Vanguardia “aquellos que los demás deberían seguir” y se asocia a la “lucha, revuelta, antagonismo y oposición”. En el siglo XIX, lo encontramos en diferentes lugares de la literatura militar: por ejemplo, C. von Clausewitz lo utiliza en su tratado *Vom Kriege (De la guerra, en 1832)* y pasa muy temprano a la historia del arte por ensayistas como O. Rodrigues (*L'artiste, le savant et l'industriel, de 1825*), o G. D. Laverdant (*De la mission de l'art et du rôle des artistes, de 1851*) refiriéndose al compromiso del artista con su tiempo (Sánchez Ferrer, 2014: 3).

El término “avant-garde” es utilizado por los socialistas utópicos franceses en 1825 para referirse a todo movimiento artístico con intención renovadora y caracterizado por un “deliberado compromiso social y por su afán de concretar en la práctica las nuevas ideas de progreso”. Para C. H. de Saint-Simon, el artista se convierte en “la avanzadilla del nuevo orden social”, un “propagador”, un “agitador” capaz de impulsar a las masas, o un “guía de la comunidad” (Maldonado Alemán, 2006: 7-8). Con la fundación del periódico *L'avant-garde* por M. Bakunin en 1878, el término comienza a referirse a “la vanguardia artística y literaria” y después a “la vanguardia social y política” (cfr. Poggioli, 1964). A partir del último tercio del siglo XIX da su salto al arte, y desde las primeras décadas del siglo XX diferencia las nuevas producciones artísticas (cfr. Brihuega, 1979, en Longoni y Santoni, 1998: 16-17). El término se refiere a un arte “anti-tradicional” y “anti-burgués” que no sólo rechaza estéticas anteriores sino que se

opone a ellas en su totalidad. Como hemos señalado, los vanguardistas rompen con el arte entendido como una institución propia de la burguesía (Bürger, 2000: 44). En concreto, muestran su oposición al canon artístico establecido por ella, así como a los valores estéticos y normas que propugna. Amplian el ámbito de lo artístico e introducen temas, motivos y elementos que eran excluidos antes (Maldonado Alemán, 2006: 8).

Estos artistas se enfrentan a la generación de sus padres. Pretenden que su arte nuevo, fundado en contraposición al anterior, permita una vinculación con la vida. Persiguen iniciar también una nueva sociedad, donde el nuevo arte sería su reflejo (Maldonado Alemán, 2006: 9).

¿Qué anhelan? ¿Hacia dónde se dirigen? La búsqueda de lo nuevo se convierte en su modelo de evolución artística. Tras la ruptura con lo anterior, la segunda cualidad de la Vanguardia es la sucesión de movimientos que mezclan diferentes procedimientos y tipos de producciones, posiciones y estrategias, tanto hacia las instituciones como hacia el público. Esta complejidad es una dificultad añadida para su caracterización (Longoni y Santoni, 1998: 23-27).

La experimentación canaliza esta necesidad formal o técnica, y la mejor definición de la Vanguardia correspondería con una amalgama de movimientos. Su rasgo común sería “su vocación de acuñar y lanzar propuestas alternativas”, considerando el entorno del hecho artístico. Por otra parte, cada vanguardia histórica se diferencia del resto por un lenguaje propio que responde a sus propios presupuestos teóricos, sean o no explícitos a través de un programa, y que forman parte de una misma propuesta estética (Brihuega, 2002: 231).

En cuanto a lo nuevo, su apuesta exige una renovación radical, continua diferenciación y negación del pasado. De acuerdo con Schwartz (1993: 40, en Longoni y Santoni, 1998: 27-32), este concepto estaría ligado a los medios de producción modernos, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista ligada a la revolución industrial. Para T. W. Adorno, en su *Teoría Estética* de 1970, “entender lo nuevo es imprescindible para entender todo el arte moderno”. En esta búsqueda, la Vanguardia rompe con todo lo considerado vigente, condición que convierte en efímera cualquier propuesta, que se verá superada rápidamente. Adorno escribe que “lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí. Esta es la maldición de todo lo que es nuevo”

(Adorno, 2004: 50-62). Por su parte, Longoni y Santoni (1998: 27-32) asocian la experimentación y la fusión entre arte y vida con la búsqueda de lo nuevo. La primera de estas cualidades está unida a la libertad del artista, quien busca formas, lenguajes, formatos, materiales y circuitos de exhibición para sus obras. Los límites entre géneros se ven superados, y se crean experiencias inéditas. El artista se interroga continuamente sobre qué es el arte y las nuevas formas se nutren de los nuevos planteamientos, como “crisis renovadas”.

El papel que se arroga el artista es el de “nuevo profeta y demiurgo” y se cree el guía del “diseño de un alma colectiva” (Brihuega, 2002: 234). P. Cézanne había dicho que “el arte es una armonía paralela a la naturaleza. El artista es paralelo a la naturaleza” (Cézanne, 1937: 33). Más allá de las diferencias entre los artistas, los primeros vanguardistas actúan bajo un principio común: alumbrar un universo autónomo.

El Futurismo (la primera Vanguardia literaria, tras el manifiesto de 1909 firmado por Marinetti) aporta una explícita función agitadora, soportada sobre una construcción teórica que se hace con un espacio en la conciencia colectiva. Por su parte, el Dadaísmo, guiado por su “anti-teoría”, trata de hacer lo mismo a través de la reversión de imágenes y destruyendo los principios poéticos.

Los excesos de los primeros años se corrigen con la llamada “vuelta a la normalidad” que se produce tras la I Guerra Mundial, en un contexto de debate entre quienes abogan por “el arte por el arte” frente a un “arte comprometido”. Con los veinte, las Vanguardias han logrado desplazar la hegemonía del viejo arte académico. La vuelta al orden de la forma clásica (Novecento, Nueva Objetividad o Realismo Mágico, y toda la variedad de Postexpresionismos o Realismos de nuevo cuño) demuestra que la necesidad de ruptura ha terminado. Pero entonces, irrumpe el Surrealismo con el *Manifeste du surréalisme* de A. Breton, en 1924 (cfr. Breton, 1969). El artista pasa a ser el “heroico operario de una herramienta, el arte” cuyo cometido es liberar al individuo tanto de los mecanismos que lo gobiernan en su entorno, como los que habitan en su conciencia. El artista se convierte en un médium “que experimenta en carne propia un proceso de ascesis liberadora que, a continuación, brinda a la Humanidad como experiencia transitiva” (Brihuega, 2002: 235).

Las nuevas formas en el ejercicio de libertad del artista implican una posición contra “las estéticas de corte realista y naturalista”. Su nuevo arte participa de los nuevos tiempos con nuevas formas de percepción y representación tanto del exterior como del interior. Tiene cabida “lo disonante, lo feo o lo deforme, renuncia a la idealización, a la copia de la realidad”. Pasan a ser determinantes tanto el orden conceptual como la abstracción. Se crea una nueva modalidad de producción estética que trata de “interpretar el universo desde sus nuevas leyes” (Maldonado Alemán, 2006: 7).

También hay que mencionar la fusión del arte y la vida. De acuerdo con Bürger (2000: 83), nuestro fenómeno se caracteriza por devolver al arte su función colectiva más allá de la experiencia individual propia del arte burgués. Bürger sostiene que en el XIX el arte se vuelve “autónomo” al perder su función social. Antes, el arte religioso (objeto de culto para los creyentes) o cortesano (representación) contaba con un papel muy determinado que pierde en la sociedad burguesa. Bürger considera fundamental esta idea, puesto que la Vanguardia critica este papel autónomo (Bürger, 2000: 83-110).

La producción y recepción de la obra de arte vanguardista merece una especial consideración (Longoni y Santoni, 1998: 32-37). Según Bürger, la Vanguardia acaba con el concepto de obra de arte tradicional y crea nuevos objetos. Son actos que distan del formato establecido o no cuentan con un soporte material, como actos de protesta, lectura de manifiestos o “happenings” (Bürger, 2000: 111). Brihuega (cfr. 1979) introduce una interesante reflexión al considerar que la actividad artística incluye, además del objeto o manifestación, una teoría artística desde un lenguaje y presupuestos ideológicos específicos y práctica propia con un proceso de producción particular. El análisis de la actividad de Vanguardia considerará el objeto o la manifestación, la teoría y la práctica.

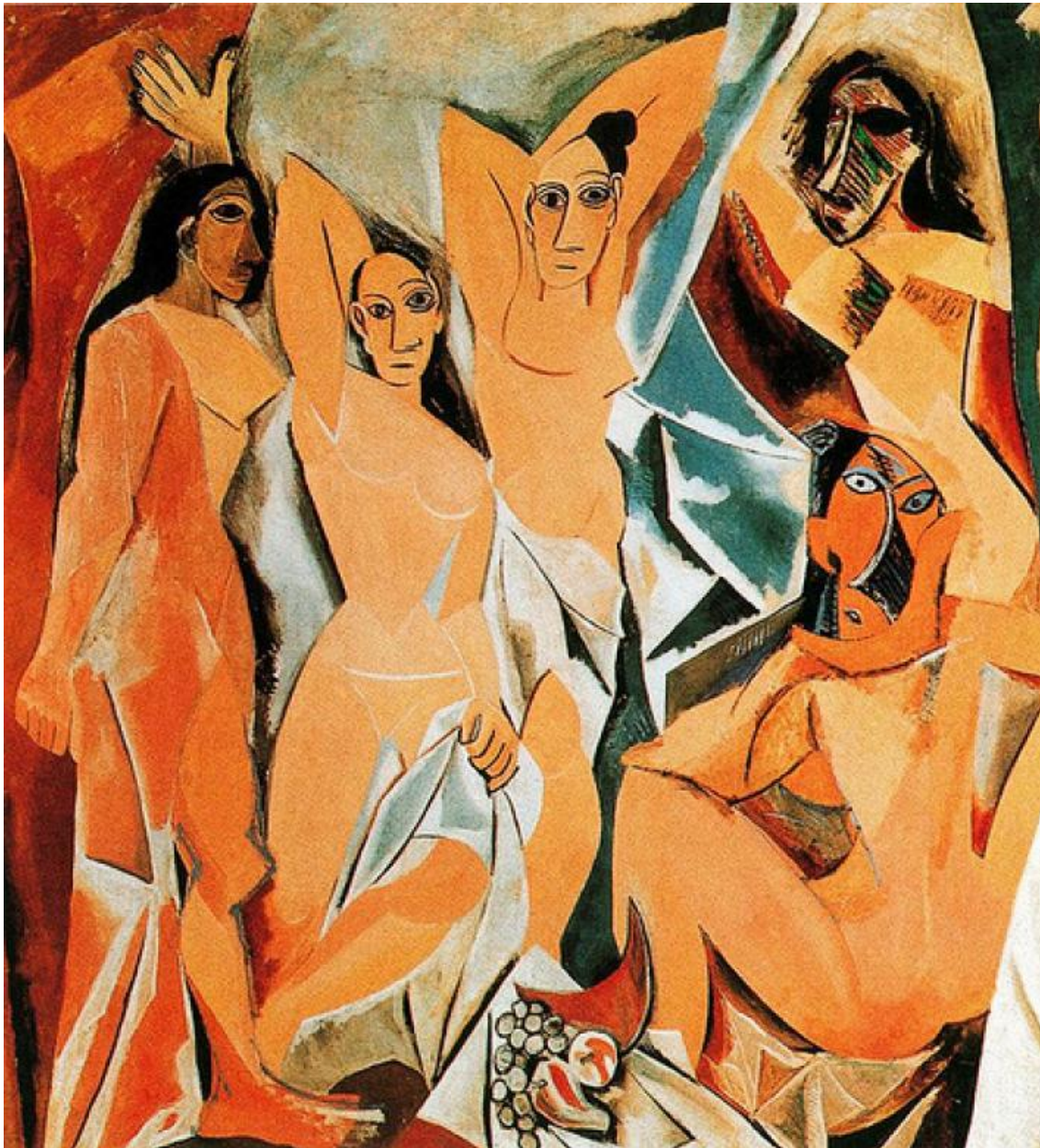
La Vanguardia también cuestiona al artista como sujeto creador. Los surrealistas consideran que “la poesía puede ser hecha por todos” y las obras de M. Duchamp (que firma en objetos comunes) lo demuestra. Del mismo modo, la Vanguardia puede negar la recepción individual. En esta comunión, la Vanguardia exhibe los procedimientos que le conducen a la creación del arte (a diferencia de movimientos anteriores que ocultan sus mecanismos). Para Bürger, la obra de arte tradicional trata de ocultar su carácter de

artificio, mientras la Vanguardia se muestra “como artefacto, como producto artístico” (Bürger, 2000: 100).

Dentro de esta concepción, la realidad no se interpreta de la misma forma. El Cubismo fragmenta la realidad y aparece el “collage” que superpone elementos de diferente origen. W. Benjamin, en 1929, advierte que “los apasionados juegos de transformación fonética y gráfica de los vanguardismos eran auténticos experimentos mágicos con las palabras” (cf. Benjamin, 2003). Según E. Pound, los artistas se convierten en “antenas de la raza” que captan la estructura del sentir de una época. Pero este nuevo papel no implica su entendimiento con el gran público, sino más bien su divorcio. Su posición adelantada y continua experimentación le aleja de la sociedad; su constante afán por lograr un “shock” en el receptor (que desautomatiza, provoca) lleva al escándalo. El artista de vanguardia espera que el receptor “se cuestione su praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla” (Bürger, 2000: 146).

¿En qué momento se rompe el arte tradicional? ¿Cuándo se da por iniciado el período? El comienzo de las Vanguardias se materializa con la concepción de una nueva visión del mundo desde el arte. A juicio de Bürger (2000: 16-17), el Cubismo representa – junto al atonalismo – el momento de crisis y superación de la mimesis, y se sitúa como el paso inmediatamente anterior a la Vanguardia.

En 1907, P. Picasso (1881-1973) pinta *El Burdel* (más conocido como *Las señoritas de Avignon*) inaugurando el Cubismo. La escena está marcada por la visión simultánea desde diferentes perspectivas, rompiendo con la óptica renacentista que había guiado la pintura hasta entonces (cfr. Mailer, 1997; nos referimos a la “perspectiva central” tal y como fue definida por L. B. Alberti en *De pictura*, de 1436). Un espejo, herramienta indispensable para el arte, muestra su reflejo de forma sincrónica; los rostros de las figuras femeninas se asemejan a pinturas egipcias y máscaras íberas, un buen ejemplo de primitivismo que guía a la Vanguardia y que H. Matisse ya había abrazado:



El interés del primer Picasso, reforzado por sus visitas al Louvre a principios de siglo, venía de atrás: en su residencia de A Coruña, en la década de 1890, visitaba un museo ya cerrado, sito en la Plaza de Mina, que influenció en este sentido sus primeras obras. La cerámica *Plato con Indígena polinesio* (fechado en 1894-1895), constituye un buen ejemplo. Otra influencia reconocida en este cuadro es la ejercida por D. Thotokópoulos, El Greco (Ramírez, 1997: 215), figura muy relevante para los vanguardistas.

El pintor malagueño desarrolla una nueva forma de entender el mundo, a la que también llega el francés G. Braque de forma paralela (hasta 1911, el gran público no conocerá los trabajos cubistas) y que en literatura explica G. Apollinaire. El Cubismo se

distingue por su tendencia a la abstracción, la geometrización de las formas, el interés en la representación simultánea de diferentes elementos o planos, y en la utilización del “collage” (Maldonado Alemán, 2006: 9). En el Fauvismo, y a pesar de la arbitrariedad en el color, la identidad de la imagen pintada no mostraba diferencias. La gran innovación se presenta con este movimiento, que aporta uno de los momentos más revolucionarios de la historia de la pintura.

En el Salon D’Automne, Matisse caracteriza la tendencia por sus “cubitos” y Apollinaire, poeta del grupo, consagra después la denominación (Ramírez, 1997: 206). Otra versión dice que alguien, a la vista de un cuadro de G. Braque en el Salon des Indépendants de 1908, exclama: “Encore des cubes! Assez de cubisme!”, con lo que ésta y otras telas quedarían pronto bautizadas como “caprichos cúbicos” (Sánchez Ferrer, 2014: 5). Sea como fuere, el término es aceptado y utilizado por Matisse, Picasso o Derain. En palabras de De Torre (cfr. 1925), el Cubismo presenta una obra autónoma que muestra la realidad “polédrica” y que se basta a sí misma. Meitzinger y Gleizes definen la teoría cubista con *Du cubisme* (1912). A este texto hay que añadir el trabajo de Apollinaire, de 1913, *Les peintres cubistes (Méditations esthétiques)*, obra fundamental en la medida en que señala muchos de sus puntos básicos.

Pronto se unen más nombres españoles al Cubismo: Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard; lo que lleva a decir a J. M. Bonet (cfr. 1995) que puede hablarse de un movimiento “por lo menos tan español como francés”. En efecto, D’Ors se pregunta en 1915: “¿Qué más español, después de todo, que este querer que deforma las cosas (...), y las deforma no según canon, sino por ímpetu de pasión?” (D’Ors, 1915). A este respecto, conviene recordar también las palabras de G. Stein, quien en *Autobiografía de Alice B. Toklas* de 1933, afirma que “el Cubismo es una concepción puramente española, y sólo los españoles pueden ser cubistas”, dado que, según esta autora, el “collage” y el Cubismo forman parte de la propia realidad española (Stein, 2016: 48). En 1935, A. Carpentier considera que el Cubismo sólo podía haber surgido en España porque se trata de un reflejo de su tierra: “Si queréis ver un paisaje más cubista que los pintados por Picasso, más arbitrario aún (...), visitad Castilla” (Carpentier, 2004: 115-118).

Apollinaire, descubridor de Picasso (“*Picasso peintre*”, 1905) se refiere en sus *Meditaciones* al carácter demiúrgico de los pintores que persiguen una “pintura pura”.

Picasso es para él como un cirujano: “Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre”. Para Apollinaire, los cubistas han superado “las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que nacían del sentimiento de infinito en el alma de los grandes artistas” y han hallado la cuarta, que define como el “espacio mismo, la dimensión del infinito; es la que dota a los objetos de plasticidad”. Para él, “lo que diferencia al Cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación”.

¿Cuál es la importancia del Cubismo? Su principal aportación es superar la visión estática de la realidad que el Renacimiento italiano había fijado a través de un sistema de relaciones geométricas encargado de reproducir fielmente la naturaleza. La visión del Cubismo ya no es eterna, sino “fragmentadora e inestable” (Ramírez, 2007: 203).

El Cubismo forma parte de un tipo de manifestación cuyo denominador común es el ataque a las convenciones. Además del Cubismo y de la música atonal, la crítica ha añadido como ejemplo de ruptura los caligramas de Apollinaire o la falta de puntuación futurista, que rompe la progresión secuencial del poema (Harris, 1995: 3). Desde el Renacimiento había imperado el concepto aristotélico del arte y la imitación de la naturaleza, y el concepto neo-platónico del arte y la naturaleza como reflejo de un ideal divino. La Vanguardia rompe con estos planteamientos: se siente libre de la copia o de reflejar lo que es ajeno al arte. Una parte del arte se convierte en autónomo y reniega de la transcendencia para convertirse en un juego.

Puesta en perspectiva, se entiende la relevancia histórica de este cambio. El concepto de μίμησις proviene de Aristóteles, quien lo asocia al afán de aprendizaje del hombre. En el primer punto del capítulo IV de la *Poética* (escrita en torno al año 335 A. C.), dedicado al génesis y desarrollo de la poesía, nos explica que su origen responde a la necesidad natural del hombre por aprender, proceso que llevamos a cabo a través de la imitación. Queremos enfatizar esta observación, ya que nos permite añadir un elemento más que explica la magnitud de la revolución vanguardista, donde el artista ya no trata de aprender y por tanto la imitación no le resulta de utilidad (Aristóteles, 335: 7):

*“Es evidente que el origen general de la poesía se debió a dos causas; cada una de ellas parte de la naturaleza humana. La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las*

*criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. La verdad de este segundo punto se muestra por la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos.*

*La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo; pues si no hubiéramos visto el objeto antes, el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de éste, sino que se debería a la ejecución o al colorido o a alguna causa semejante. La imitación, entonces, por sernos natural (como también el sentido de la armonía y el ritmo, los metros que son por cierto especies de ritmos) a través de su original aptitud, y mediante una serie de mejoramientos graduales en su mayor parte sobre sus primeros esfuerzos, crearon la poesía a partir de sus improvisaciones”.*

Para Bürger (2000: 9), el movimiento que explica de forma más certera el fragmentarismo en el discurso realizado por la Vanguardia es el Cubismo. Con la Vanguardia, el arte se convierte en

*“Una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia”.*

Aunque determinante, el Cubismo no está sólo. Le acompañan dos movimientos: el Fauvismo (reconocido como un inmediato antecesor), y el germen del primer Expresionismo (cuyos primeros grupos son coetáneos). La conjunción de estas tres corrientes prepara este cambio de visión (Hatje, 2009: 214-222).

El primer movimiento en mostrar un nuevo espíritu es el Fauvismo, que hunde sus raíces en el Impresionismo y es, según Matisse, una evolución de dos décadas de trabajo y no una revolución (Ramírez, 2014: 195-196). En un momento en el que crece la importancia de V. Van Gogh (p.e. tiene lugar una importante exposición en París en 1901) o P. Gauguin (p.e. en 1903), el Salon d'Automne (en cuya fundación había tomado parte Matisse, de acuerdo con Hatje, 2009: 218) expone un grupo de pintores

entre los que se encuentra el propio Matisse acompañado de Rouault, Vlaminck, Derain, Dufy y Braque.

Estos pintores exaltan el color subjetivo, puro e intenso, con elementos deformes y un dibujo simplificado. Trabajan con el propósito de superar el Impresionismo con la búsqueda de la expresión. Matisse aclara que (Ramírez, 2014: 195-196):

*“La expresión, para mí, no reside en la pasión que estalla en un rostro o que se afina por un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay en torno a ellos, las proporciones, todo tiene su papel. La composición es el arte de ordenar de manera decorativa los diversos elementos de que dispone el pintor para expresar sus sentimientos”.*

El crítico de arte L. Vauxcelles denomina sus cuadros como propios de “fauves” (fieras) debido a “su estridencia cromática y dibujo rudo”. En 1906 Matisse compra su primera escultura africana que llama la atención a Picasso sobre el “arte negro”. Reduce su colorismo y su arte gira hacia un estilo plástico y escultórico, que coincide con los trabajos del malagueño en esta misma orientación. Matisse abandona esta línea de acción y vuelve a las grandes áreas de color plano como *El lujo* de 1907. En este mismo año, se da por terminado el movimiento (Ramírez, 2014: 195-196).

A la valoración exponencial de Van Gogh se une en Alemania la de E. Munch (1863-1944), que reside en Berlín de forma intermitente desde 1893 y expone con éxito creciente.

En 1905, al calor de una muestra de Van Gogh en Dresde, cuatro estudiantes de arquitectura (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff y Bleyl), fundan el grupo pictórico “Die Brücke” (“El puente”). En 1906 se unen Nolde y Pechstein. Este primer germen del Expresionismo es coetáneo al Fauvismo. De hecho, el grupo “Die Brücke” ha sido calificado, junto al Fauvismo, como un “estilo juvenil”, ya que ambos generan una renovación radical en la que toma cuerpo un estilo fresco, no decadente, sujeto a disciplina y lleno de refinamiento estético (Hatje, 2009: 214-222). El grupo “Die Brücke” toma su nombre de la obra *Así habló Zaratrustra*, de F. Nietzsche (1844-1900), donde juega un papel simbólico de “conexión entre viejo y nuevo mundo”.

Su objetivo es servir como pasaje a otra realidad, un espacio donde erigir un nuevo mundo a partir de éste, lo que implica tensión dramática, violencia instintiva y la

contorsión de las formas para expresar angustia. Es figurativo y primitivista, con gusto por el arte africano e indígena, así como por el gótico medieval. Su lengua es radical y sus trazos nerviosos representan una nueva óptica del hombre ante el mundo. Kirchner, líder del grupo, se sirve de la unión entre las artes visuales y la literatura y construye una poética – formas en movimiento o en pleno éxtasis, rapidez, profundidad, exacerbación de los trazos – que tiene éxito entre otros autores (Dias, 1999: 16-18; Anderson, 1995: 5, en Solaz Frasset, 2004).

Una proclama publicada en la *Gazeta de Heidelberg* en 1906 (Fricke, Honnef, Ruhrberg y Schneckenburger, 2001: 54, en Fraga, 2014: 44-46) define los propósitos del grupo “Die Brücke” como sigue:

*“Llamamos a toda la juventud a la unidad. Nosotros que poseemos el futuro, queremos libertad de acción y pensamiento con respecto a la rígida y vieja generación. Cualquiera que exprese de forma honesta y directa lo que le impulsa a crear, es uno de nosotros”.*

Para N. Wolf, este texto “puede entenderse como la búsqueda de la realización de un orden mundial existencial futuro, posible mediante un llamado a las nuevas generaciones y una prédica de amor al arte” (Wolf, 2004: 18, en Fraga, 2014: 44-46). Por su parte, Starr y Jelavich sostienen que “expresa la voluntad de cruzar hacia un nuevo futuro que supusiera una revolución del arte y de la vida simultáneamente”, y de ahí el nombre del grupo (Starr y Jelavich, 2011: 50, en Fraga, 2014: 44-46).

En cuanto a la relación de los manifiestos con las Vanguardias, Gómez García sugiere plantearla como la “fusión entre arte y vida”, especialmente en sus implicaciones de “ruptura con la tradición” y “utopía”, dos elementos que dan unidad a la diversidad de Vanguardias. Otros rasgos destacables son la brevedad del escrito, la inmediatez, la redención, la vuelta a la realidad, la vitalidad o el vitalismo. En cuanto a los manifiestos literarios expresionistas, sostiene que “su idea de utopía toma la forma de una absolutización del espíritu y del individuo” (2012: 4, en Fraga, 2014: 44-46). En todo caso, no podemos considerar estos manifiestos como los realizados por Marinetti (1909) o Breton (1924).

La segunda formación, “Der Blaue Reiter” (“El jinete azul”), se ha considerado más refinada. Tiene como figura central a W. Kandinsky, al que se unen F. Marc, P. Klee, A.

von Jawlensky, A. Macke y O. Kokoschka. Este grupo se sirve de la inspiración interior y la espiritualidad, repudia la imagen real y persigue la abstracción. Está menos impregnado de germanismo que “Die Brücke”: es más europeo y congrega artistas de diferentes corrientes. Entre las exposiciones que organiza, encontramos a Braque, Picasso, Malevich o Hans Arp.

De este grupo debemos destacar el trabajo de dos artistas: de su líder, el pintor ruso W. Kandinsky (1866-1944), y del compositor austrohúngaro A. Schoenberg (1874-1951). Kandinski, referente de la escuela múnica, inicia un viaje que finaliza con la abstracción. En 1909, comienza a considerar sus creaciones como “*Impresiones*” (sugerencias de la naturaleza), “*Improvisaciones*” (intuiciones) y “*Composiciones*” (obras más trabajadas).

Este planteamiento es cercano a la música, y de hecho Kandinsky y Schoenberg están muy próximos en estos años. En *Über das Geistige in der Kunst (De lo Espiritual en el Arte)*, escrito en 1910 y publicado en 1912, cfr. Kandinsky, 1996) teoriza acerca del arte abstracto. El soporte lo encuentra en W. Worringer y su propósito es encontrar el “arte total” propuesto por Wagner (Dias, 1999: 62). La *Improvisación IV* (1909) es un buen ejemplo del proceso hacia la Abstracción del pintor ruso:



W. Worringer (en *Abstraktion und Einfühlung*, su tesis de 1907) explica que el origen de la Abstracción se encuentra en la falta de entendimiento de las nuevas relaciones y circunstancias que rodean al hombre moderno, lo que le produce un profundo terror (cfr. Eisner, 1988: 19).

Kandinsky retoma la experiencia primitiva ante la obra de arte. Renuncia a lo innecesario y persigue lo esencial, el “espíritu” que en pintura es color y forma. Se centra en estos elementos ya que es lo que debe utilizar el artista para “expresarse”, no para “imitar” o “reproducir” la Naturaleza. En *De lo espiritual en el arte*, escribe (Kandinsky, 1996: 21):

*“Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma (...). Nuestra pintura se halla actualmente en un estadio diferente: su emancipación de la naturaleza está en los comienzos. Hasta ahora, la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La subordinación de la composición a una forma geométrica ya aparece en el arte antiguo (por ejemplo en los persas). La construcción sobre una base puramente espiritual, requiere un largo trabajo, que se inicia casi a ciegas y a tientas. Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras (...). Cuando se elimina el elemento figurativo de la composición melódica y se descubre la forma pictórica subyacente, aparecen formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples, que apoyan un movimiento general”.*

En 1912, W. Kandinsky y F. Marc publican el almanaque *Der Blaue Reiter* que “trata do mais recente movimento pictórico na França, Alemanha e Rússia e mostra os seus sutis fios de ligação com o gótico e os primitivos, com a África e o grande Oriente, com a arte infantil e a popular, tão expressivas e espontâneas, e especialmente com o movimento musical mais moderno da Europa”. Defienden la interrelación de las artes que definen como “ponte entre a natureza e o mundo do espírito” (Marc, F., “*Der Blaue Reiter*”, enero 1912, recogido por Dias, 1999:18-20).

## 2. Referentes del Expresionismo

### 2.1. Entre Clasicismo y Renacimiento

Las raíces que nutren el Expresionismo se hunden en el arte cultivado a lo largo de todos los tiempos. La búsqueda de “lo expresionista” ha ocupado un lugar central en la labor de los investigadores, en un esfuerzo motivado por la dificultad para encontrar una definición unívoca del movimiento.

El Expresionismo aspira a convertirse en “la voz de la humanidad, en la universalidad del espíritu y los corazones”. Por este motivo le influyen autores tan diversos como Villon, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Peguy, Claudel, Verhaeren, Jammes, etc., y su producción alcanza una gran diversidad de temas y tratamientos (Modern, 1972: IX, 11). El movimiento está exento de ataduras ideológicas nacionales. El origen de su vertiente “histórica” se localiza en Alemania y Austria, pero sus fuentes exceden el ámbito de sus países de origen y su impacto ha llegado a toda la civilización occidental. La complejidad que lo caracteriza refleja bien la cultura contemporánea.

Las primeras muestras de “lo expresionista” arrancan en la antigüedad. Las pinturas de las cavernas históricas, las máscaras de teatro griego y de rituales africanos, el arte pre-colombino, las esculturas románicas y góticas, los tótems de los indígenas norteamericanos, etc., tienen este componente (Dias, 1999: 9-10). Centrados en el arte de occidente, el Expresionismo surge por la liberación que se produce en el marco de la ruptura vanguardista. Con Munch como reconocido referente, las coordenadas en las que nos centramos se encuentran entre el sufrimiento ahogado del *Lacoonte y sus hijos* y el grito proferido en el retrato del pintor nórdico.

Si cotejamos la expresión de dolor en ambas obras podemos apreciar la diferencia, ya que la el proceso de liberación que desemboca en la Vanguardia conlleva la superación el canon de belleza clásica que encorsetaba la expresión. Mientras que el rostro de dolor de Lacoonte no se corresponde con el sentir de su cuerpo ya que éste

parece expuesto a un terrible sufrimiento, el gesto de *El grito* refleja una profunda angustia interior no causada por un castigo físico.

La impotencia del equilibrio en el Clasicismo nos brinda la clave para entender la armonía entre contención y expresión en el arte, y cómo se rompe en la modernidad. En particular, es la interpretación del grito de dolor de *Lacoonte y sus hijos* el que nos ofrece un buen punto de partida para considerar las diferentes posturas. Esta obra, atribuída a Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, está datada entre los siglos I-II y se conserva en el Museo Pío-Clementino, perteneciente a los Museos Vaticanos de Roma:



La principal diferencia entre ambos consiste en que el arte experimenta un proceso de liberación, definitivo con el Expresionismo. Este proceso comienza con el debate academicista entre los críticos de arte Winckelmann y Lessing. Winckelmann concibe el arte como “uno, inmutable y eterno”, donde sólo cabe un tipo de belleza: “Lo bello está en Dios. La belleza humana es perfecta cuando es adecuada a la idea que de ella tiene la divinidad”. La principal característica que marca su superioridad es “la noble sencillez y una serena grandeza” (Lessing, 1766: 40):

*“El carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión (...) Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada (...) tal es el alma que se revela en el rostro de Laocoonte, no sólo en el rostro dentro de los más violentos sufrimientos (...). El dolor que acusan todos sus músculos y tendones, y que, sin mirar el rostro ni las demás partes del cuerpo, creemos descubrir con sólo fijar la vista en el abdomen, dolorosamente contraídos; ese dolor, repito, no se manifiesta, sin embargo; por ninguna expresión de rabia o de furor”.*

En opinión de Winckelmann (citado por Lessing, 1766: 41), su rostro muestra un suspiro “ahogado”:

*“No lanza ningún grito terrible como Virgilio atribuye a su Laocoonte; por el contrario, la abertura de la boca más bien indica un suspiro ahogado y comprimido, tal como lo describe Sadoleto. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están distribuidos o, por decirlo así, repartidos en equilibrio perfecto y con igual vigor en el conjunto escultórico. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles; sus sufrimientos nos llegan al alma, pero querríamos saber soportar el dolor como aquel gran hombre”.*

Por su parte, Lessing coincide con Winckelmann en cuanto a la ausencia de dolor de su rostro, pero difiere en las causas por las que no se muestra. Cree que para los griegos sí cabría reflejar el dolor terrible en el rostro de “un alma grande”. La razón por la que el artista atenúa el dolor es porque éste se desfiguraría de ‘modo repulsivo’ contrario a su canon de belleza” (Lessing, 1766: 51-52).

Las ideas confrontadas de Winckelmann y Lessing acerca de esta escena nos permiten abordar la concepción moderna de la expresión. Para el primero, Laocoonte no

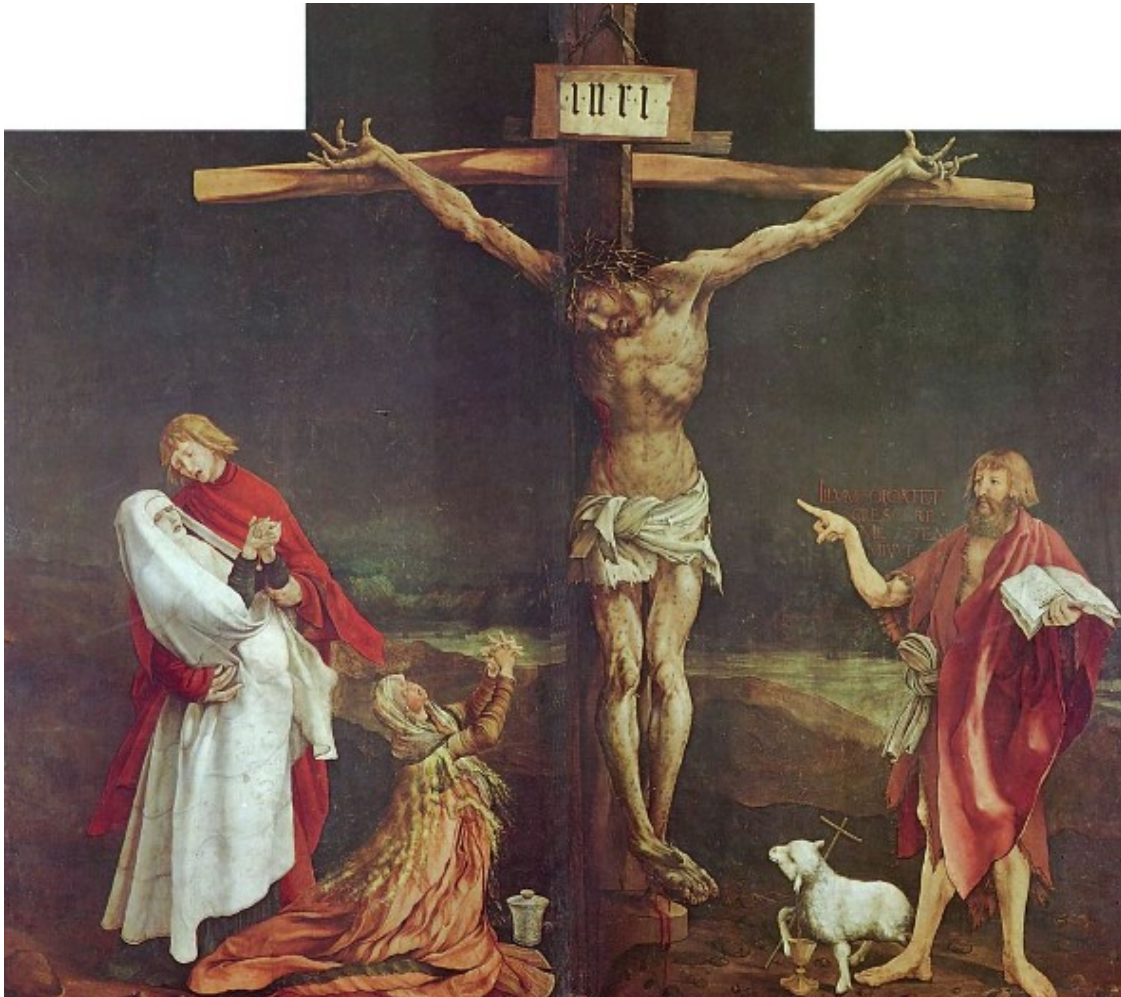
transmite en su rostro el dolor que sí reconocemos en su cuerpo debido a que está subordinado al ideal de belleza clásica (“noble sencillez y serena belleza”). Para Lessing, se trataría de una limitación de la disciplina; en el arte escultórico, el sentimiento real desfiguraría el rostro de manera inaceptable dentro del canon.

Sea como fuere, el rostro de Laocoonte exhala un suspiro y no el grito de dolor que cabría esperar de acuerdo con el conjunto de la composición. Y no lo hace – bien porque lo limita el ideal de belleza griega o bien porque está fuera de los límites de la escultura – porque va contra el paradigma del Arte clásico.

Las siguientes referencias a tener en cuenta se encuentran en la Edad media. W. Worringer es el primer historiador en explorar las raíces del Expresionismo. El investigador busca la manifestación del espíritu alemán en el primitivismo – para acceder a lo esencial del arte – y en el Gótico. Para el investigador, estos momentos comparten un mismo carácter abstracto, que se estructura como un sistema y no como un organismo. El sistema que imponen es aplicado unilateralmente, y se identifica con lo específicamente alemán (Wamba Gaviña, 2014: 2; cfr. Worringer, 1959 y Worringer, 1967). Para Worringer (1959: 57), el Expresionismo:

*“Es un proceso que se operó dentro del Impresionismo, en territorio romántico, impulsado por el Neoimpresionismo, el Cubismo y el Futurismo (...) y que cambió los signos hacia lo abstracto, lo cual acomodó de modo peculiar a los gustos expresivos de los alemanes”.*

En el Gótico, la naturaleza se transforma en una realidad de estructuras abstraíbles: en “este arte no se conoce camino directo hacia la naturaleza pero crea un mundo expresivo de alta jerarquía artística” (Worringer, 1959: 57). Entre los pintores destacados figura Mattias Grünewald, considerado por Meier-Graefe como “la mayor figura artística nacida a este lado de los Alpes”. Se señala su “calidad gótica, evidente en el uso que hacía de la distorsión expresiva”. *La Crucifixión*, tabla central del Retablo de Isemheim (1507), es su mejor ejemplo:



Según Worringer (1959: 57, en Wamba Gaviña, 2014: 3):

*“En los dos complejos históricos que suponen el Gótico y el Expresionismo, Alemania tenía la posibilidad de abstraer un sistema que además podía adoptar porque aseguraba la total posibilidad de expresión a los dos elementos básicos de su facultad expresiva: a su sentido de la realidad (no atenuado aquí por ningún sentimiento de la Naturaleza, es decir, sentido hacia o singular característico) y, por otro lado, su necesidad de especulación abstracta”.*

En 1912, Worringer publica *La esencia del estilo gótico*, en la que “frente al humanismo clásico del sur” sitúa el gótico, que “traduce las inquietudes de los hombres que viven en un ambiente austero y frío”. Para Worringer, “la condición fundamental del hombre nórdico es su ansiedad metafísica y su arte un recurso catártico”. Worringer considera ambos movimientos como “manifestaciones diacrónicas de una tendencia

estética común, básicamente opuesta al clasicismo” (Worringer, 1959: 67-75, en Wamba Gaviñe, 2014: 3-4).

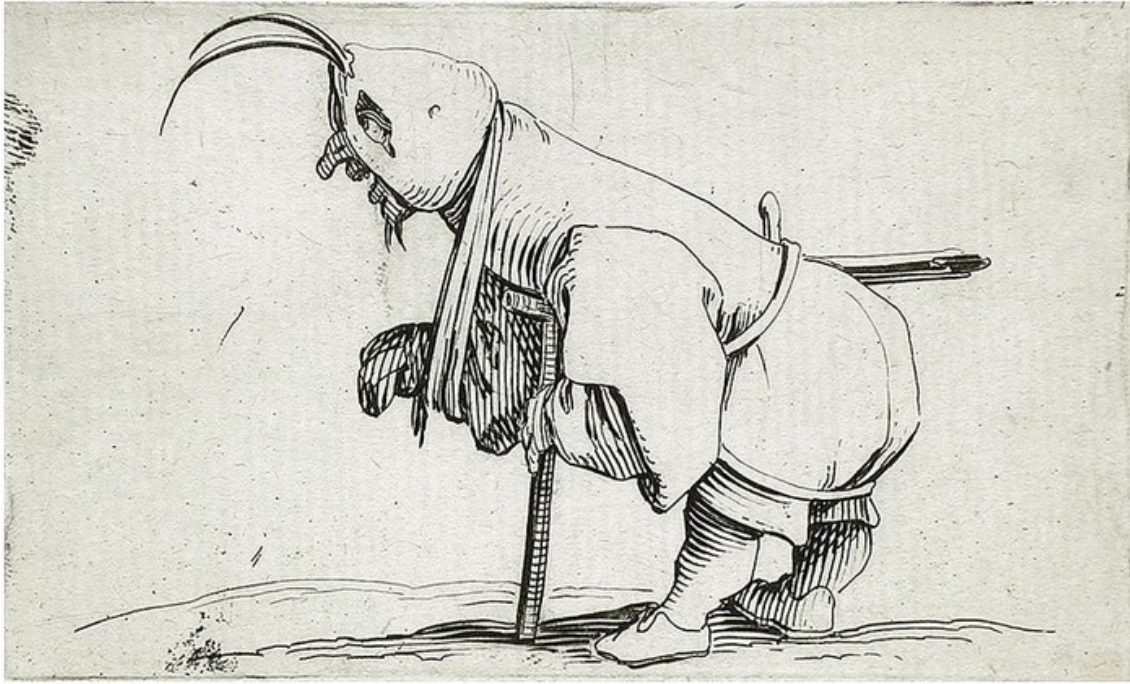
La obra de El Greco, de final del Renacimiento, interesa de forma particular a los integrantes de “Der Blaue Richter”. J. Meier-Graefe reseña su trabajo en su *Viaje español* (*Spanische Reise*, de 1910), y en febrero de 1911 tiene lugar una exposición de la Colección Marczell von Nemes en la Vieja Pinacoteca de Múnich. Este pintor introduce – junto con Cézanne – una nueva óptica en la pintura (Marchán Fiz, 1995: 498):

*“Nos referimos con agrado y con insistencia – escribía F. Marc – al caso de El Greco, ya que la glorificación de este gran maestro se halla en estrecha relación con el florecimiento de nuestras nuevas ideas sobre arte. Cézanne y El Greco son espíritus congéneres que pasan por encima de los siglos separados. Junto al ‘padre Cézanne’ Meier-Graefe y Tschudi sacaron en triunfo al viejo místico El Greco; en la actualidad, ambas obras se encuentran en los umbrales de una nueva época de la pintura. Ambos sintieron en la imagen del mundo la construcción místico-interna, que es el gran problema de la actual generación”.*

En 1901, Mrs. Havenmeyer compra *Vista de Toledo* y cinco años después, Durand-Ruel adquiere *Asunción de la Virgen* y lo revende por el doble del precio de compra. El primer estudio del pintor, firmado por Cossío, aparece en Madrid en 1908. Johannes R. Becher opina que *Vista de Toledo*, de El Greco, “es como un resumen de todas mis opiniones” (Willet, 1970: 32). Así es como el pintor reinterpreta al extasiado *Lacoonte* en 1609, uno de sus últimos trabajos y excepción entre su obra fundamentalmente religiosa:



Entre los grabadores y caricaturistas de esta misma época podemos encontrar antecedentes en diferentes países europeos, como Francia, España e Italia. Por este motivo, han sido destacadas las raíces mediterráneas del movimiento y la conexión con las tradiciones del norte de Europa, en especial Holanda y Escandinavia. Por ejemplo, Jacques Callot (1592-1635) es un grabador señalado como un antecedente francés (Calvo Carilla, 2009: 21) y una reconocida fuente de Goya (sobre todo *Las miserias de la guerra*, de 1633) que aprende del manierismo italiano (del estudio de los Carracci, también del gusto de Goya pues a ellos alude en su alocución a la Academia de San Fernando, como veremos más adelante). Con más de mil grabados efectuados, hemos elegido como ejemplo *El cojo con capucha* (de la serie *Gobbi*, de 1616) que nos parece un adelanto de las técnicas de animalización que veremos en el pintor aragonés:



También hay que añadir un renovado interés por la caricatura, y en este sentido debemos tener en cuenta la tradición germánica, sobre todo los dibujos grotescos de la Contrarreforma (Willet, 1970: 46-47). Téngase en cuenta que la caricatura (del italiano “caricare”: cargar) nace en su sentido moderno en el mencionado estudio de los hermanos Carracci (Agostino: 1557-1602 y Annibale: 1560-1609) como una exageración del gesto del individuo retratado. Tenemos así un buen antecedente de la liberación de la expresión a la que llega el movimiento alemán. En este punto, debemos destacar la ausencia de otras referencias relevantes al Barroco, cuando este período resulta fundamental para la vertiente hispánica tal y como veremos más adelante. Por tanto, el siguiente hito se encuentra en el Romanticismo.

## 2.2. Romanticismo

Dentro de la tradición alemana, el Expresionismo guarda varios puntos de coincidencia con el movimiento prerromántico del siglo XVIII “Sturm und Drang”: ambos se alzan contra las condiciones del momento (absolutismo y descontento hacia la burguesía) y se anticipan a grandes cambios políticos (Revolución francesa y Revolución rusa) sin provocar cambio alguno sobre Alemania. Los dos movimientos se limitan a revolucionar las formas y contenidos literarios, porque, siguiendo un espíritu calificado como “muy alemán”, definen las consecuencias pero no saben leer las causas ni actuar contra ellas (H. Hoffacker, en VVAA, 1991: 363-364).

Este precedente contiene la semilla de una rebelión “anticapitalista” que enfatiza la creatividad individual y la tradición, y que más tarde será acentuada por los expresionistas defensores de la “vida interior” (Bronner y Kellner, 1983: 6, en Solaz Frasquet, 2004). Su inspiración se encuentra en Goethe, Shiller, los hermanos Schlegel, Novalis, Hölderlin, Kleist o E. T. A. Hoffmann (Modern, 1972: 6). Para G. Benn (1959), el germen que marca el estilo expresionista se encuentra en la música absoluta de Wagner, en la lírica de Hölderlin (1770-1843) o en el *Fausto* (1808) de Goethe (Dias, 1999: 9).

El Expresionismo supone un “retorno às verdadeiras fontes do sentimento, um alinhamento da criatividade com os impulsos profundamente emocionais e instintivos do homem” (Cardinal, 1988: 25, en Dias, 1999: 10). Sin embargo, su subjetividad no se da en el plano personal sino en el colectivo, manifestándose por su profunda empatía con la Humanidad.

Desde mitad del siglo XIX, se constatan grandes cambios en todas las facetas del arte, especialmente en sus formas y en la relación entre el artista y el poder. Concurren grandes cambios en la producción cultural o las relaciones sociales y económicas. El contraste, tal y como se ha señalado, se percibe en los grupos de artistas de la metrópoli (París), que trabajan de forma autónoma lejos de los imperativos del mercado. Todavía no participan del fenómeno de la Vanguardia, pero sientan importantes precedentes.

Santoni y Longoni (1998: 41-55) distinguen tres antecedentes inmediatos a la Vanguardia: Baudelaire, los conocidos como “poetas malditos”, y Van Gogh. El primer gran referente es Charles Baudelaire (1821-1867). Con el movimiento romántico casi agotado, establece el paradigma de “artista moderno” y presenta contradicciones y preocupaciones que se repetirán después. En 1857 publica *Les fleurs du mal*, con gran escándalo y secuestro de la edición incluido que le lleva a pagar multas por ultraje a la moral y las buenas costumbres. La sentencia que lo condena alude a su “realismo soez y ofensivo para el pudor” que conduce “a la excitación de los sentidos” (citado por Bourdieu, 1995: 119).

Entre las características que conforman el nuevo tipo “moderno”, reflexiona acerca del hacer creativo y encuentra en la ciudad un espacio de encuentro entre el misterio y lo maravilloso. Al mismo tiempo, la ciudad es cruel y creadora de una sociedad desigual que le obliga a la evasión. En la primera estrofa de “*Les sept vieillards*” (poema perteneciente a *Les fleurs du mal*), se refiere a la “hormigueante ciudad llena de sueños” (Baudelaire, 1861: 155):

*“Fourmillante cité, cité pleine de rêves,*

*Où le spectre en plein jour raccroche le passant !*

*Les mystères partout coulent comme des sèves*

*Dans les canaux étroits du colosse puissant”.*

Un elemento que marca el nuevo canon es lo grotesco, especialmente en su contraste con lo cómico (Ramírez, 2006: 154). Nótese cómo Baudelaire, a propósito de la posibilidad de una “escultura romántica” afirma que no puede existir porque “a diferencia del pintor, el escultor no puede controlar la visión de quien contempla su trabajo”. Baudelaire considera que la escultura sólo tiene una visión “correcta” y que correspondería al azar que el espectador la descubriese o no. Se debe a la tridimensionalidad, que impide que el artista convierta la obra en un vehículo de su visión subjetiva del mundo, de su “sensibilidad personal” (Ramírez, 2006: 105).

El poeta francés escribe en *Salon de 1846* un célebre artículo titulado “¿*Qué es Romanticismo?*”. Nos interesa destacar las coordenadas en las que basa el movimiento

romántico (comparado con el que existió entre griegos y romanos) ya que considera que (Baudelaire, 1868: 85):

*“El Romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta sino en la manera de sentir. Han buscado fuera y sólo dentro era posible encontrarlo. Para mí, el Romanticismo es la expresión más reciente, la más actual, de lo bello. Existen tantas bellezas como maneras habituales de buscar la felicidad (...). Ante todo es preciso conocer los aspectos de la naturaleza y las situaciones humanas que los artistas del pasado desdeñaron o desconocieron. Quien dice Romanticismo dice arte moderno – es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes”.*

Queremos destacar también en qué términos se refiere al arte español, pues más adelante nos referiremos a la tendencia por el contraste que caracteriza a nuestros pintores (Baudelaire, 1868: 86):

*“¿Qué tiene de sorprendente que el color juegue un papel muy importante en el arte moderno? El Romanticismo es hijo del Norte, y el Norte es colorista: los ensueños y las hechicerías son hijos de la bruma. Inglaterra, esa patria de coloristas exasperados, Flandes, la mitad de Francia, están inmersos en neblinas; la propia Venecia se baña en las lagunas. En cuanto a los pintores españoles, son más contrastados que coloristas”.*

Baudelaire establece una relación entre Romanticismo y arte moderno en esta obra: vincula la belleza al momento y al color como recurso más apropiado para captar la vida moderna. Sustituye, además, la naturaleza de los griegos por el mundo urbano. Textualmente, afirma (Baudelaire, 1868: 86):

*“Les coloristes dessinent comme la nature leurs figures son naturellement délimitées par la lune harmonieuse des masses colorées. Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence”.*

El siguiente referente que debemos destacar es el de los “simbolistas” o “malditos”, en particular a S. Mallarmé y A. Rimbaud. En 1883, P. Verlaine se refiere a ellos en la revista *Lutece* como “malditos” (Santoni y Longoni, 1998: 41-55). Más que a su gusto estético, este apelativo obedece a su oposición frente a la sociedad. Tienen como guía a Baudelaire, que en su poema “*Obsession*” alude a “nuestros pechos malditos” o los “gritos” similares que encontraremos en el Expresionismo (Baudelaire, 1861: 134):

*“Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;  
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits,  
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,  
Répondent les échos de vos De profundis.  
Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,  
Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer  
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,  
Je l'entends dans le rire énorme de la mer.  
Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles  
Dont la lumière parle un langage connu!  
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!  
Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles  
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,  
Des êtres disparus aux regards familiers”.*

Mallarmé toma de Baudelaire su preocupación por la construcción poética. Su Simbolismo responde a la supremacía de “sugerir” (relación indirecta con la realidad) sobre el “nombrar” (copia fiel de la realidad). En el *Manifeste du Symbolisme* de 1886, podemos leer que: “la nueva estética reemplazaba la fe en el conocimiento objetivo de la naturaleza física por la intuición de ideas inmateriales, y la descripción exacta por la sugerencia velada y enigmática” (citado por Ramírez, 2006: 189).

Así, al no representar el objeto sino sus relaciones dentro del poema, el autor es capaz de plasmar su universo íntimo. Estas características desembocan en producciones cada vez más herméticas, que han llevado a su calificación de “intelectual” o “pura”. De hecho, la influencia de Mallarmé se entenderá en esta misma línea, en una poesía autónoma y perfeccionada, abandonando la forma tradicional. Este hecho antecede al Cubismo de Apollinaire.

Por su parte, Rimbaud representa el acercamiento entre arte y vida. Como forma de búsqueda poética, postula el “desequilibrio de todos los sentidos”, convirtiendo al poeta en un “vidente” que a través de su experiencia particular y su lenguaje renovado (“alquimia del verbo”) logra representar una realidad que habría quedado oculta. Si bien está preocupado por la musicalidad del poema, sus imágenes yuxtapuestas sin conexión lógica tienen gran fuerza. Los surrealistas explotarán especialmente este recurso.

El Expresionismo alemán toma diferentes elementos de la literatura francesa, como el vitalismo de Rimbaud y Apollinaire o la tendencia a la abstracción de Mallarmé. La actitud expresionista surge como reacción tanto a la objetividad científica del Naturalismo como al “arte por el arte” simbolista. Por otra parte, recupera algunos rasgos estéticos presentes en el arte post-impresionista: intensividad y vigor emotivo o tendencia a la abstracción (Dias, 1999: 10-13).

Las influencias plásticas francesas son, a juicio de Willet (1970: 32), fundamentales. En particular, cita la obra de Cézanne, con su primera muestra personal en 1895; Daumier (muerto en 1880), cuya pintura no era valorada, es expuesta por segunda vez en 1900; y Gauguin, cuya mezcla de primitivismo y simbolismo representa para Willet el arranque del Expresionismo. Daumier y Cézanne causan gran impacto, pero no en la medida que lo hace Gauguin. Por su parte, Matisse afirma en 1908 que “lo que busco por encima de todo es la expresión”, que define del siguiente modo (Willet, 1970: 32):

*“Para mí la expresión no se encuentra en la pasión que emana de un rostro o que se patentiza por algún gesto violento. Está en la total composición de mi cuadro...”*

Por último, debemos indicar la influencia de Goya. Descubierta por Baudelaire para los artistas europeos, también es palpable el interés por Goya entre los Expresionistas alemanes (en menor medida que El Greco) y que se traduce en un mayor conocimiento de su obra y en la celebración de exposiciones.

Entre ellos, un buen ejemplo es la influencia sobre el suizo P. Klee, cercano a “Der Blaue Richter”, que conoce sus grabados en Múnich en 1904, y que dice al respecto: “Mi pensamiento va hacia España, donde crecen los Goyas”. Su influencia se hace patente en la serie de “*Los Desesperados*”, compuesta tras el estallido de la I Guerra Mundial. Aunque en el capítulo dedicado a Goya profundizaremos en su influencia,

podemos apreciar el interés por los artistas españoles repasando las monografías publicadas a principios de siglo en Alemania (Willet, 1970: 45-46):

<b>Año</b>	<b>Artista</b>	<b>Autor</b>
1903	Goya	Von Loga
1903	Goya	Oertel
1907	Hogarth	Meier-Graefe
1907-1911	Grünwald	M. J. Friedländer
1909	El Greco	W. Weisbach
1910	Goya	Von Loga
1911	El Greco	A. L. Maier

Nietzsche figura como precursor incuestionado: por su idealismo, “visionarismo exaltado” o culto a la creatividad (Dias, 1999: 12). Para Gliksohn (1990: 19-20), los expresionistas tienen en común una visión dramatizada del mundo, el sentimiento de vivir en el crepúsculo de la humanidad o la aspiración a una humanidad regenerada. Exhacerban los sentimientos contradictorios y provocan que su literatura oscile entre “a violência destructiva e exaltação messiânica” (Dias, 1999: 13).

La prosperidad de finales del XIX y principios del XX alemana no podía esconder los cimientos podridos a juicio de Nietzsche. Sus postulados se fueron asimilando lentamente, y “el rescate del espíritu” sería la tarea que emprende la generación que tratamos. No buscan el mero cambio, su intento es más ambicioso (Modern, 1972: 2). Gliksohn (1990: 18) destaca en Nietzsche el advenimiento del nihilismo, la muerte de Dios y el espíritu dionisiaco. Heredan el gusto por los aforismos y el fragmentarismo y el rechazo a un pensamiento sistemático. Tienen en común es una visión del mundo dramatizada y contradictoria, y la aspiración a una Humanidad regenerada.

La obra de Nietzsche se interpreta de dos formas. Por un lado, encontramos a quienes heredan su vitalismo dionisiaco, como G. Heym, P. Boldt, E. Wilhelm Lotz, F. Werfel, W. Hasenclever, K. Edschmid y A. Stramm. Por otro, los autores que asumen su intencionalidad política, orientada hacia la racionalidad del pensamiento discursivo que pretende establecer un nuevo orden social, como J. R. Becher, L. Frank, A. Wolfenstein y C. Sternheim.

Al culto por el filósofo alemán, hay que añadir el interés por el danés S. Kierkegaard y por el francés H. Bergson (Maldonado Alemán, 2006: 24-28). La obra de Kierkegaard también resulta decisiva ya que este pensador resalta la ambigüedad y la naturaleza paradójica de la situación existencial del ser humano, situación marcada por la angustia que refleja el temor a la nada.

Por su parte, la filosofía vitalista de H. Bergson se elabora a partir de la noción de la duración, manifestada como una “evolución creadora”, como un tiempo vivo y real, eternamente presente. El impulso vital es una sucesión de instantes conscientes de duración interna. En la crítica antirracionalista del Expresionismo contra la civilización europea, es manifiesta la influencia de Bergson.



### 2.3. “Proto-expresionistas”

Los referentes inmediatos tomados por los expresionistas han sido calificados de “Proto-expresionistas”, una serie de componentes que formarían parte del movimiento *avant la lettre* y entre los que figuran Van Gogh, Wedekind y Strinberg, y Munch. Los últimos años del Impresionismo y la aparición de Van Gogh o Munch como “expresionistas tempranos” (Hatje, 2009: 198-199) trae nuevos planteamientos.

Los pintores post-impresionistas, en especial Gauguin y Cézanne, son los que anuncian el nuevo arte. El primero, busca en el Pacífico formas sencillas y primitivas y en su evolución acentuará el plano y la disposición de los colores. M. Denis, pintor de su círculo, afirma en 1890: “Hay que tener en cuenta que un cuadro, antes que un caballo de batalla, un desnudo o una anécdota, es una superficie cubierta por colores agrupados según un orden”.

En esos momentos, P. Cézanne crea sus obras de madurez. Había adoptado elementos impresionistas, pero pronto comienza a trazar su propio camino: se había marcado como propósito “realizar” el mundo. De acuerdo con Hatje (2009: 1999), su propósito es “hacer visible su textura elemental, no reproducirla, sino crearla” y “pensar con los ojos”. Toma el color como “la sustancia espiritual del mundo” que le permite – en una reveladora misión – “crear armonías paralelas a la Naturaleza, y la de ser, como ella, expresión de lo eterno y lo sublime”. Por su parte, Kandinski se refiere a su estilo en los siguientes términos (Kandinsky, 1996: 122):

*“No aparece representado un hombre, ni una manzana, ni un árbol, sino que todo esto es utilizado por Cézanne para crear algo que posee una armonía interna que se llama cuadro”.*

Willet (1970: 32) afirma (y se suma a Th. Däubler) que Van Gogh fue el primer expresionista. V. Van Gogh declaró que la tarea del artista era “interpretar emociones fundamentales como el gozo, la tristeza, el enojo y el temor” (Miesel, 1970: 1). El Impresionismo o Van Gogh permiten una transferencia de la sensibilidad visual a lo psíquico; de los ojos a los nervios.

En 1886, Van Gogh llega a París y toma contacto con este grupo de artistas “opuestos a la sociedad” (De Micheli, 1995: 33), aportando además un rasgo diferenciador con respecto al grupo. Dice Van Gogh que “en lugar de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, me sirvo de los colores arbitrariamente para expresarme de modo más intenso” (citado en De Micheli, 1995: 36). El color deja de ser decorativo y se configura como “el prisma con el que el pintor (...) registra la realidad” (Longoni y Santoni, 1998: 54).

Para De Micheli (1995: 34) se trata de un “arte que exprese, no la verdad aparente de las cosas, sino su profunda sustancia”, superando la mera impresión. Culmina Longoni y Santoni (1998: 55): “desde Van Gogh se desprenderán algunos postulados de lo que será el Expresionismo”.

Por último, debemos citar a los conocidos como “nabis” liderados por M. Denis (1870-1943), un grupo de artistas parisinos preocupados por el color, interesados por lo exótico e influenciados por Gauguin. En un texto de 1890, Denis enuncia un principio fundamental de toda la pintura moderna: “Recordar que un cuadro antes de ser un caballo de batalla. Una mujer desnuda o cualquier otra anécdota. Es una superficie plana cubierta de colores en un cierto orden”. Para él, el artista expresa las emociones sin depender de la imitación más o menos fiel de dicho espectáculo exclusivamente mediante los “equivalentes plásticos”: líneas y colores (Ramírez, 2006: 192).

Además de los pintores post-impresionistas, debemos señalar las influencias estéticas y estilísticas de los escritores alemanes G. Büchner, F. Wedekind y del sueco A. Strindberg (Maldonado Alemán, 2006: 29). Büchner revoluciona las formas tradicionales del drama. En 1835 escribe *Dantons Tod (La muerte de Danton)* que rompe la unidad clásica de la acción y emplea un lenguaje no uniforme: coloquial, llega a ser grosero, otras veces cultivado, con elementos satíricos, cómicos y trágicos. La obra *Woyzeck* (publicada póstumamente en 1874) es la más influyente: la historia de un asesino justificado por las condiciones sociales, víctima de la falsa moral establecida. Su tono de desesperanza, “de negación de toda trascendencia, de nihilismo fatalista que no ve ningún sentido en el mundo”. Inaugura un tipo de drama: el drama social. Rechaza el idealismo estético para presentar la realidad de los más desfavorecidos. Ofrece una crítica mordaz y satírica de las condiciones sociales. Su lenguaje es expresivo. Usa la prosa y no el verso.

Strindberg es el inspirador de la técnica estacional utilizada por el Expresionismo. En el drama *Till Damaskus* (*Camino de Damasco*, 1898) desarrolla el intenso sufrimiento del protagonista que le lleva a continuas disociaciones de su personalidad a través de diferentes estaciones. No es un camino lineal sino circular. No resuelve sus problemas iniciales y no encuentra la salida. Logra ponerse en camino e intenta – sin éxito – abandonar el círculo. “La estructura circular simboliza la falta de finalidad de la acción dramática”. Otra obra, *El sueño* (1910) “recurre a numerosos efectos escénicos, renuncia a una concepción realista del tiempo, del espacio y de la acción”.

Wedekind abandona el naturalismo inicial y se inspira en Büchner y Strindberg. En sus obras denuncia que el auténtico culpable de la depravación existente “es una sociedad que reprime el impulso social”. *Frühlings Erwachen* (*El despertar de la primavera*, 1891), *Erdgeist* (*El espíritu de la tierra*, 1895), o *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1902), son buenos ejemplos (Maldonado Alemán, 2006: 28-30).

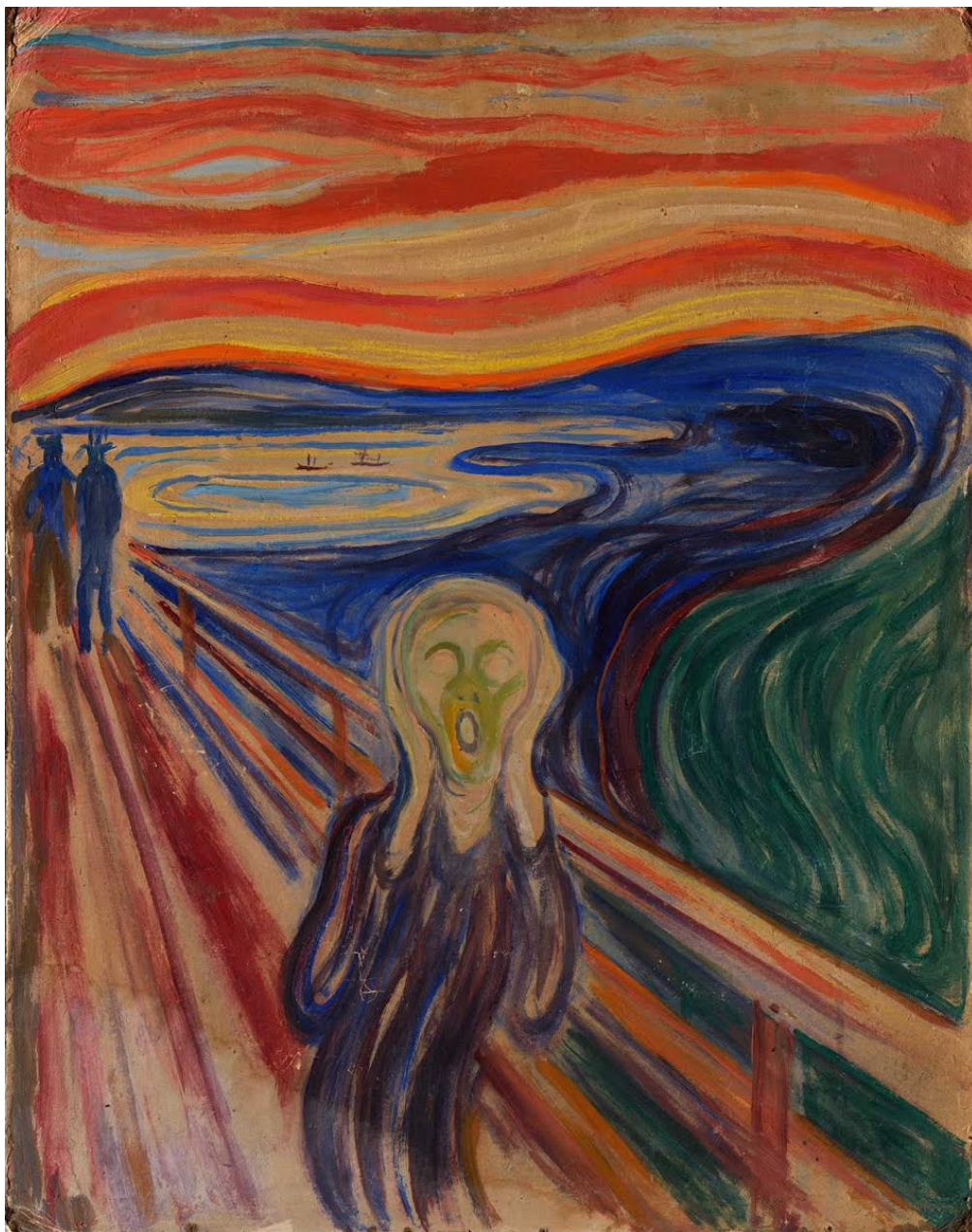
De Strindberg se ha señalado que ven en él un ascendiente directo, “precursor de su propio linaje” porque representa el arquetipo “del caos espiritual que les había dado origen” y que intentaron superar (Modern, 1972: 7).

El Expresionismo “también aprovechó las particularidades técnicas de dramas como *A Damasco* y *Fantasmagoría*” donde la acción carece de importancia, el tiempo y el espacio y las leyes de la lógica dejan de respetarse, la visión y ensueño están presentes y “el hombre deja de serlo para transformarse en una naturaleza mitológica” (Modern, 1972: 7). Wedekind también contribuye con la “atmósfera desasosegada” que caracteriza el desarrollo del movimiento. Se valió de un diálogo satírico y grotesco sobre un fondo dialéctico sólido (pero que no llevaba a ninguna conclusión) para denunciar lo burgués exaltando “al individuo de excepción” (Modern, 1972: 8).

Finalizamos este repaso con el pintor considerado como referente último y fundamental del movimiento: Edvard Munch.

El pintor noruego llega a París en 1889, donde conoce la obra de Gauguin y Van Gogh. En diciembre de 1892 – tras haber residido en Dinamarca o Francia – se muda a Berlín. Allí reside varios años, frecuentando la taberna “Zum Schwarzen Ferkel” donde coincide con A. Strindberg o el escultor noruego G. Vigeland. Estos artistas – igual que los bohemios de Kristania, actual Copenhague – están interesados en el poder creativo y

destrutivo del amor, así como en intelectuales como A. Schopenhauer (1788-1860) y Nietzsche. Sus cuadros reflejan su introspección, y las situaciones que refleja muestran “la impotencia del hombre frente a su fatalidad, la soledad, la muerte o la angustia” y anuncia “el componente trágico-pesimista del Expresionismo” (Hatje, 2009: 203). Su primera exposición tiene lugar en 1892 en la capital alemana, y debido al escándalo provocado, es clausurada. En 1893, pinta la primera de las cuatro versiones de *El Grito* (a la que siguen dos más en el mismo año, otra en 1895 y la última en 1910). Sobre un puente, el propio artista se retrata profiriendo un hondo grito de rabia:



El artista no representa lo que ve, sino que utiliza el arte para pintar lo que siente acerca de lo que ve. En la más apreciada de las cuatro versiones del cuadro (*The Telegraph*, “*Edvard Munch’s The Scream sells for record \$ 119,9 million*”, 3 de Mayo 2012), Munch dejó inscrito en su marco un poema que explica el origen de su grito proveniente de la naturaleza. Este poema, un caso de écfrasis comparable a los grabados de Goya como veremos más adelante, se basó en una anotación similar que había realizado en su diario en 1892. El escrito, que sólo hemos encontrado en su traducción al inglés, dice (Ahn, 2012):

*“I was walking along the road with two friends*

*The Sun was setting – the Sky turned blood-red.*

*And I felt a wave of Sadness – I paused*

*Tired to Death – Above the blue-black*

*Fjord and City Blood and Flaming tongues hovered*

*My friends walked on – I stayed*

*Behind – quaking with Angst – I*

*felt the great Scream in Nature”.*

Varias circunstancias le unen a Alemania en estos años. En 1894 se publica el primer libro acerca de su obra bajo el título *Das Werk des Edvard Munch* escrito por J. Meier-Graefe, entre otros. Munch, que reside en diferentes lugares, adopta Berlín como punto de referencia. En 1904, B. Cassirer se convierte en su marchante y en 1906 pinta los decorados para una producción de Max Reinhardt sobre una obra de Ibsen, *Fantasmas*, para el Deutsches Theater de la capital germana.

En estos momentos, *El Grito* se convierte en representación de la ansiedad e incertidumbre del hombre moderno. La contorsión en su gesto, exageración, primitivismo y fantasía (Encyclopaedia Britannica: “Expressionism”) son notas que marcan el Expresionismo que viene pero, ¿en qué punto podemos dar al movimiento por iniciado?

### 3. La reinterpretación vanguardista de lo “Espressivo”

Si bien la introducción de la atonalidad puede considerarse como la principal manifestación vanguardista en la disciplina de la música y uno de los ejemplos más relevantes de ruptura, identificamos en la evolución de lo “Espressivo” la forma más clara de ilustrar el cambio estético que se produce en el Expresionismo alemán.

De hecho, el inicio del movimiento se puede datar en 1908 con la primera partitura atonalista de Schoenberg. En esta pieza, además de romper con las convenciones musicales clásicas, lo “Espressivo” marca los momentos más profundos de sus obras. De hecho, el Expresionismo se puede definir como una reinterpretación en clave vanguardista de una cualidad inherente al arte, la expresión. En el caso alemán, la exteriorización de la angustia interior del artista se convierte en categoría en este momento, y todo “lo expresionista” que hemos analizado queda actualizado por el espíritu de la Vanguardia.

Por tanto, proponemos este motivo por ser el que mejor refleja la evolución estética del ismo alemán, ya que eleva este elemento desde su función como cualidad en la interpretación de un movimiento, a una categoría estética.

Comenzaremos definiendo qué son las marcas de “carácter” entre las que se encuentra lo “Espressivo” (“Con espressione”). En el campo del lenguaje musical, hay tres elementos que determinan la ejecución de cada uno de los movimientos que conforman una pieza:

- “Tempo”: Velocidad con la que progresa la música, desde “Grave” (a la mínima velocidad), a “Prestissimo”;
- “Dinámica”: Volumen del sonido, desde “Pianissimo” (lo más suave posible), a “Fortissimo”;
- “Carácter”: Modo de ejecución de la partitura, con diferentes cualidades entre las que figura “Espressivo”.

En este detalle del inicio del *Primer Nocturno* de F. Chopin (Op. 9, núm. 1), podemos apreciar el tempo “*larghetto*”, la dinámica “*piano*” y el carácter “*espress*”. de la interpretación, según la primera edición de Fr. Kistner aparecida en Leipzig, en 1832 (IMSLP):

The image shows a page from a musical score for the first nocturne of Chopin's Op. 9. The title 'NOCTURNE' is written in large, bold letters. Above the first staff, it says 'M. M. ♩ = 116.' and '1<sup>er</sup>'. The tempo is marked 'LARGHETTO.' and the dynamics 'p' and 'espress.'. There are also 'Ped.' markings with diamond symbols. The score is in 6/4 time and B-flat major. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows measures 22 and 23.

El “carácter” está determinado por las marcas (también indicaciones o signos) de expresión. El *Harvard Dictionary of Music* (“Expression marks”, 2003: 303) las define como palabras o frases – y sus abreviaturas – utilizadas para guiar la interpretación. En el caso de “Espressivo” (“Expression”, 2003: 302) la definición se asocia a la idea o emoción que el intérprete debe transmitir al ejecutar la partitura, y que corresponde con un estado de ánimo del compositor. Además de las marcas para todo un movimiento que aparecen al inicio de la partitura, también podemos encontrar determinados pasajes así indicados y que se refieren a momentos concretos.

La expresión de sentimientos ha sido una cualidad reconocida en la música en determinadas épocas. En el Barroco, se creía que ciertas frases poseían connotaciones emocionales particulares. Un ejemplo sería una frase en tonalidad menor, a la que correspondería un matiz de desesperanza (Sadie y Latham, 2000: 324).

Los signos de expresión, que serían los encargados de particularizar para una interpretación estas emociones, comienzan a utilizarse a partir del siglo XVII, momento en el que los compositores anotan ciertas indicaciones en las partituras. Estos signos se codifican en italiano, quedando fijados en los siglos XVII y XVIII (en gran medida por el uso del piano para componer, desde su invención por el italiano B. Cristofori en 1709). Al principio, el uso de las anotaciones de “carácter” en las partituras de los

compositores clásicos – como en J. Haydn (1732-1809) o W. A. Mozart (1756-1791) –, es escaso.

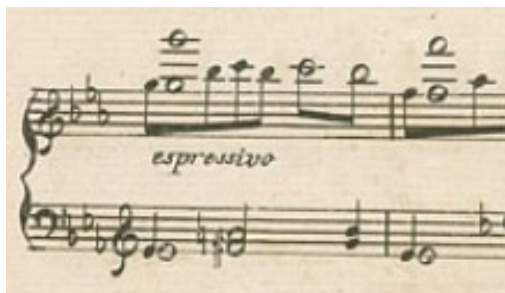
Las indicaciones de “tempo” resultan fundamentales hasta 1812, momento en el que el alemán J. Maelzel (1772-1832) inventa el metrónomo; sin embargo, las marcas de expresión se multiplican. Hay que tener en cuenta en este sentido que “tempo” y “carácter” han estado siempre íntimamente relacionados, aunque las indicaciones de expresión no pueden sustituir a las de “tempo”, sólo las enriquecen (Gerou y Lusk, 2004: 109).

Con el auge de los nacionalismos en el XIX, se introducen palabras propias que conviven con las italianas generalmente aceptadas. El término original y más utilizado en italiano, “Espressivo”, tiene su equivalencia en el alemán “Ausdruck” y en el francés “Expressif”. Veamos algunos ejemplos.

L. van Beethoven (1770-1827) anota en alemán su Sonata número 26, *Los adioses*, de 1811. En ese momento con las guerras napoleónicas como transfondo, el italiano – idioma de Napoleón – está proscrito. El segundo movimiento titulado “*L’absence*” es un “Andante espressivo” anotado como “In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck”:



Entre las anotaciones y según su primera edición en Leipzig por Breitkopf y Härtel, en 1811, podemos encontrar “espressivo” en diferentes lugares:



Un nuevo ejemplo de Beethoven nos permite aportar una diferencia de lo “Espressivo”. En el inicio de la partitura de su Sonata Op. 90 encontramos la siguiente indicación: “Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck”; en italiano “Con vivacità e sempre con sentimento ed espressione”:

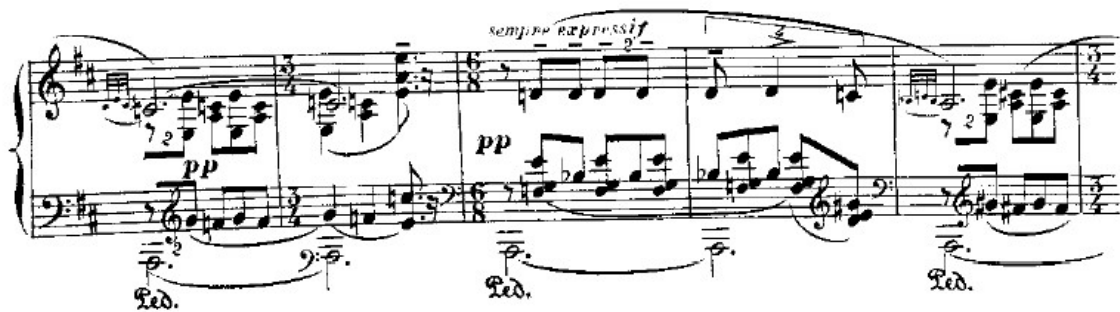


Esta diferenciación nos permite distinguir entre la interpretación “con sentimiento” de la expresiva, cuestión que nos parece muy relevante para identificar el espíritu de lo “Espressivo” y descartar un matiz puramente sentimental.

R. Wagner (1813-1883) utiliza el italiano desde sus primeras composiciones. Si su Sonata para piano Opus 4 *Grosse Sonate* – una Fantasía en Fa sostenido menor de 1831 –, queda anotada como “Adagio Molto Ed Assai Espressivo”, su ópera definitiva *Parsifal* (1882) contiene diferentes pasajes anotados como “Piano Espressivo” (Kinderman, 2003: 115). Resulta significativo comprobar que los compositores franceses posteriores, cuya música evoluciona hacia una nueva concepción, se preocupan por matizar el “tempo” y “carácter” de sus piezas introduciendo parámetros más precisos para su ejecución. Es común encontrar “Expressif” en las partituras de la segunda mitad del XIX, como hemos visto para el romántico Chopin.

También ocurre en la partitura *Clair de Lune* de C. Debussy (1862-1918) compuesta en 1890, que queda indicada (de forma aparentemente paradójica, si atendemos a la filiación “impresionista” del músico), como “Andante très expressif”. Su contemporáneo y gran innovador, E. Satie (1866-1925) introduce amplios comentarios que ayudan al intérprete: “Souple et expressif” indica para su *Gnossienne* número 5, también de 1890.

Como último ejemplo, mencionamos a I. Albéniz (1860-1909), que compone entre 1905 y 1909 la suite para piano *Iberia, doce nuevas impresiones en cuatro cuadernos*. La anota con el término francés “Espressif”, ya que allí reside en ese momento:



¿Cómo se relacionan lo “Espressivo” y el atonalismo? De acuerdo con la *Teoría de la nueva música* de Adorno, el Expresionismo musical se define como sigue (Adorno, 2011: 64-65):

“Puesto que de siempre, y sobre desde los comienzos de la ópera y de la era del bajo continuo, la música está ligada a la idea de la expresión de las emociones, no procede definir el elocuente concepto estilístico de Expresionismo simplemente como música expresiva. Más bien se ha de entender por él aquella música que, según sus impulsos y su técnica, conecta con los movimientos simultáneos del Expresionismo pictórico y literario. Abarca en lo esencial el decenio 1910-1920 y está representado de la manera más perentoria en los trabajos de Schoenberg (...)”.

En general, el “elemento” expresivo del Expresionismo se entiende como un ideal de la inmediatez de la expresión. Esta aseveración implica dos cuestiones. Por un lado, la música expresionista trata de eliminar todos los elementos convencionales de la tradicional. Por otro, “el giro expresionista” tiene un contenido especial en la medida en la que persigue “la verdad inaparente, indisimulada, no transfigurada en la emoción subjetiva”.

Ya hemos señalado que la música atonal propuesta por A. Schoenberg representa uno de los más tempranos y significativos casos de ruptura vanguardista. Se debe a que el compositor trata de producir efectos expresivos extremos a través de la distorsión de las estructuras convencionales rompiendo con la armonía triádica y el sistema tonal de escalas mayores y menores (“Expressionism”, 2003: 303-304; “Atonalidad y expresionismo”, en Marco, 2002: 69-111), pudiendo situar en 1908 la primera composición expresionista (nótese que comienza a pintar en 1907, y que no será hasta 1918 cuando comience a considerarse una música “expresionista”).

El atonalismo de Schoenberg no solamente es un primer punto de ruptura vanguardista, sino que representa la primera forma clara del Expresionismo alemán. Tal y como hace Kandinsky al reducir el contenido de sus cuadros a la esencia con el uso del punto y la línea en su abstracción sensitiva, Schoenberg reduce el sonido a su esencia (Romano, 1965: 66) y renueva las soluciones armónicas que parecían agotadas (Marco, 2002: 78).

El cambio al atonalismo no es su única innovación sino que el compositor introduce un cambio definitivo en el uso de las marcas de “carácter”. De acuerdo con Romano (1965: 63), tanto Debussy como Schoenberg “se sirvieron del piano para expresar sus conceptos estéticos más significativos”. Pero lo que en el francés es “simbolismo: sugerencia, atmósfera, evocación”, en el alemán se convierte en “exposición subjetiva del mundo interior: angustia, opresión, inmaterialidad”.

En las partituras de Schoenberg encontraremos las indicaciones tanto en alemán como en italiano. ¿Qué diferencia hay entre “Espressivo” y “Ausdruck”? El término alemán matizaría pasajes concretos (también podemos encontrar “Ausdrucksvoll”, expresivamente, abreviado en “Ausdrucksv”) y el italiano en movimientos completos asociado a su “tempo”. A nuestro modo de ver, la notación de “Espress”. en determinados movimientos supone la mejor definición de la evolución propuesta por el ismo alemán, puesto que categoriza lo que antes era accidente.

Por ejemplo, en la partitura original de su *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*, de 1899 Opus 4, para sexteto de cuerda), podemos encontrar la indicación “espress”. en italiano:

A musical score for string quartet, consisting of five staves. The notation includes various dynamics such as *arcc.*, *cresc.*, and *espress.*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and expressive markings.

Convive con el término “Ausdrucksv”. y otras anotaciones en alemán, como “Ausdrucksv”:

A musical score for string quartet, consisting of five staves. The notation includes various dynamics such as *pizz.*, *arco*, *mit Dämpfer*, *pp*, and *rit.*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and expressive markings, including German annotations like “mit Dämpfer arco” and “mit Dämpfer pp ausdrucksv.”.

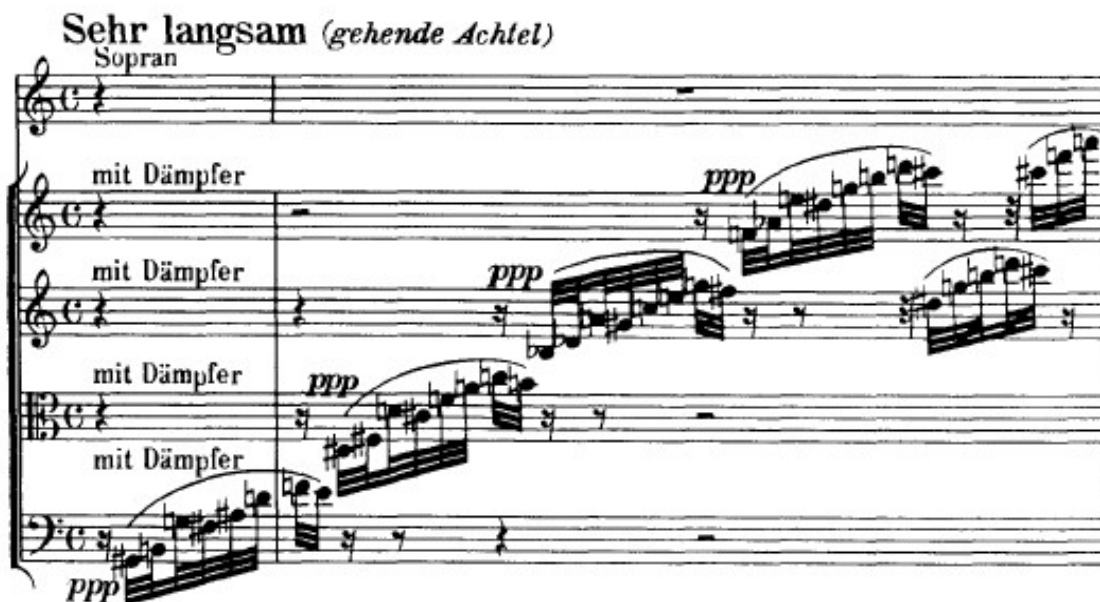
Schoenberg, que parte del cromatismo wagneriano, introduce a partir de 1905 en sus *Cuartetos de cuerda* lo que se ha conocido como atonalismo (pero que el compositor prefería llamar “politonismo” pues otorgaba a cada nota protagonismo sin depender de su relación con las demás).

El compositor publica cuatro obras de este tipo. La primera es el *Cuarteto de Cuerda Número 1* en Re menor, Opus 7 (1905), a la que sigue el *Número 2* en Fa sostenido, Opus 10 de 1908 (novedoso también por la participación de una soprano). Su

cuarto movimiento no contiene armadura de clave (“Entrückung, sehr Langsam”, muy lento), y puede ser considerado su primera forma de atonalidad. El manuscrito de “Entrückung”, cuarta parte del *Cuarteto de Cuerda Número 2* a partir del poema “Rapture” de Stefan George, así lo refleja:



En su transcripción se aprecia mejor la ausencia de armadura:

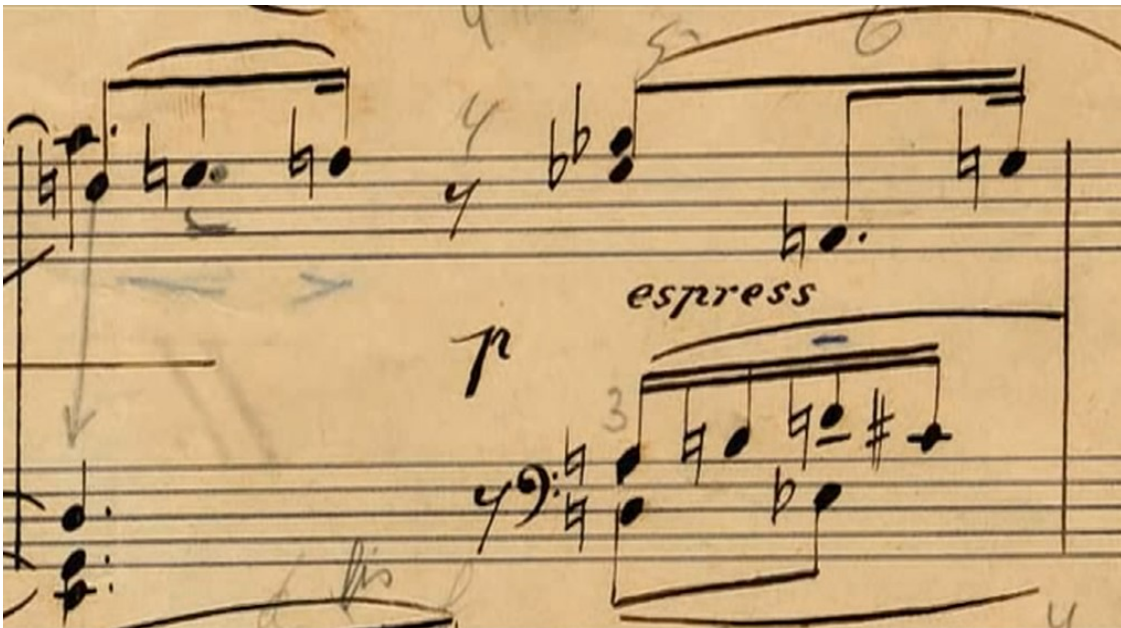


En sus notas, Schoenberg indica (Schoenberg Center, en [www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at)):

*“The fourth movement, Entrückung, begins with an introduction, depicting the departure from earth to another planet. The visionary poet here foretold sensations, which perhaps soon will be affirmed. Becoming relieved from gravitation – passing through clouds into thinner and thinner air, forgetting all the troubles of life on earth – that is*

*attempted to be illustrated in this introduction. A single line from George's poem 'Entrückun' – 'I am dissolved in swirling sound' ('Ich löse mich in Tönen, kreisend') – might stand as a motto for the progressive tonal language of this finale".*

En sus *Seis piezas breves para piano* Opus 19 compuestas en 1911 (un momento muy productivo para el artista, en la que su correspondencia con Kandinsky fue profusa y en la que también exhibió sus pinturas) se repite el empleo de “Espress.”. Romano (1965: 67) considera que esta obra ya adopta una nueva forma de sintaxis musical, en la que el silencio o el timbre cobran un papel especial. Estamos ya ante una obra completamente expresionista:



De este momento, es el “*Autorretrato azul*” (1910), ubicado en el Centro A. Schoenberg de Viena, que nos permite apreciar su faceta como pintor a la que nos hemos referido:



Tal y como hemos señalado, la asociación ya referida de “tempo” y “carácter” nos permite distinguir entre el uso de “Espress”. y “Ausdruck” que convive en sus partituras. Por ejemplo, en esta obra el compositor usa “Mit sehr zeten Ausdruck” – “con muy suave expresión” – para definir un pasaje particular, mientras “Espress”. parece recordar el estilo general de interpretación subrayando los momentos clave. No habría una diferencia específica (aparte del fondo y la forma) en estas anotaciones del discurso musical, extremo ya planteado por Adorno (2004: 144).

Pero, ¿cómo apreciar qué entiende por “Espressivo”? Podemos cotejar con una interpretación en la que solicita explícitamente la ausencia de expresión.

Compárese para ello con un pasaje del conocido como *Pierrot Lunaire* (*Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds “Pierrot lunaire”, Op. 21*) compuesto en 1912: su tiempo es lento, su dinámica *ppp* (“pianissimo”) y su carácter “muy tranquilo, sin expresión” en lo relativo a la flauta, el clarinete y el violín (Toch, 2001: 78-80). En “*Eine blasse Wäscherin*”, cuarto apartado del *Pierrot Lunaire*, Schoenberg indica: “Die drei Instrumente in vollständg gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck” (“ohne jeden Ausdruck”: sin expresión, “*in a deadpan tone*”) según su edición en Viena de 1914 (cfr. IMSLP):

**Fließend, aber abwechslungsreich** (♩ = 60 – 92)  
Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck.

Flöte. *ppp*

Klarinette in A. *ppp*

Geige. *ppp* mit Dämpfer *pizz*

**Fließend, aber abwechslungsreich** (♩ = 60 – 92)  
Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.

Rezitation.

Klavier-Auszug.  
(Das Klavier pausiert in diesem Stück) *ppp*

En este caso, que es un buen ejemplo de obra expresionista, podemos constatar que la ausencia de sentimiento de la interpretación afecta sólo a un pasaje, no al conjunto de la obra. ¿Cuándo podemos dar por categorizado lo “Espressivo” de estas piezas, es decir, su filiación expresionista? Adorno, en su libro dedicado a la filosofía de la nueva música de 1949 (Adorno, 2004: 38-39), lleva a cabo una consideración fundamental. El teórico de la Escuela de Fráncfort distancia el estilo “espressivo” de Wagner del cultivado por Schoenberg, y alega para ello la conclusión lógica a la que llega éste a través de la intensificación en comparación con el estilo “Espressivo” romántico.

Lo “Espressivo” es en Schoenberg “cualitativamente diferente de lo romántico”, puesto que su música se define por su “exasperación”. Los compositores de la que llama “música expresiva” de Occidente habrían asumido desde principios del siglo XVII formas presentes en los dramaturgos. Los personajes mostrarían sentimientos, etc. pero no serían los propios. En Schoenberg, el cambio en la función de la expresión musical sirve como medio para trasladar las emociones del compositor, la angustia expresionista. Esta afirmación de Adorno permite identificar el uso “espressivo” con el énfasis expresionista, y refuerza la consideración de la atonalidad como su principal característica vanguardista.

En *Filosofía de la nueva música*, Adorno (2003: 51) afirma que “la nueva música había tomado con tanta exactitud de la tradicionalmente romántica el principio de expresión, que éste adquirió un carácter protocolario”. Si la atonalidad marca su vanguardismo, podemos afirmar que lo “espressivo” representa su Expresionismo. Es la forma de llegar a la esencia liberándose de los corsés que limitan la manifestación de la verdad. No en vano, Schoenberg, en su *Musikalisches Taschenbuch (Manual musical*, escrito en 1911) indica que: “La música no debe adornar, debe ser verdadera” (en Adorno, 2004: 45).

Más tarde, en *Prismas*, Adorno (1962: 97) llega a afirmar que Schönberg compartió el programa formulado por Kandinsky en *De lo espiritual del arte* pero no fue en la búsqueda de abstracciones, sino “espiritualizando la misma imagen concreta de la música”. A nuestro modo de ver, esta indicación de carácter representa la más clara muestra de la evolución de lo “espressivo” en el arte: “Espressivo” corresponde con un énfasis en el sentimiento convertido en categoría, no sólo como accidente romántico. Por ello, va referido a un movimiento en particular, no a un momento clave.

La obra de Wagner ha sido señalada como principal antecedente del atonalismo (y del posterior desarrollo en el dodecafonismo). Se apunta hacia el empleo de la escala cromática en ciertos pasajes de *Tristán e Isolda* (1859) así como la creación del “Leitmotiv” como sustento a la falta de solución tonal de las composiciones (la llamada “emancipación de la disonancia”). El “Leitmotiv”, definido por el compositor como “momentos musicales de sentimiento” (Salmerón Infante, 2013: 49) jugaría en Wagner el mismo papel que los momentos “Espressivos” de Schoenberg que otorgan de hondura y expresión a la composición, de ahí que lo señalemos no solamente como referente de la atonalidad sino también de su estilo “Espressivo” (y que será un elemento fundamental en el dodecafonismo).

Al destacar el uso del vocablo italiano no nos proponemos situarlo por encima del ya señalado francés en materia pictórica, sino que se debe subrayar su carácter mediterráneo y emocional. Esta elección marca su raíz europea y nos otorga un referente ya utilizado (p.e. en sus compositores clásicos) de la cualidad del arte que reinterpreta: extraer lo que está adentro, la esencia que es el sentimiento del artista.

La definición que proponemos y que manejaremos en nuestro trabajo integra las posiciones de la crítica que iremos señalando, con esta nueva perspectiva. Para nosotros, el Expresionismo se caracterizaría por haber impregnado de un espíritu al conjunto de una generación que ha sido la que conforma su vertiente “histórica”. Esta generación participa de los valores vanguardistas (una nueva visión, una ruptura con lo anterior) y busca un nuevo arte que permita la expresión de su interior: el Expresionismo – en su vertiente alemana – reinterpreta desde la ruptura vanguardista la cualidad de lo “Espressivo” y la eleva a categoría artística.

El ismo expresionista se define por la exaltación de la esencia. Es el objetivo de Kandinsky al tratar de acceder a “la esencia” o de Edschmid, que lo define por su voluntad de “apoderarse de las raíces de las cosas”. Lo “Espressivo” apela a la exteriorización, “con sentimiento”, de la emoción del artista en una búsqueda constante de la verdad.

Schoenberg cultiva el atonalismo durante algunos años, pero los ataques hacia su arbitrariedad le llevan a considerar el dodecafonismo. En *Teoría de la Armonía* (1922), llega a la siguiente conclusión (Schoenberg, 1979: 125):

*“Cualquier combinación de notas es posible, pero yo empiezo a advertir que son también leyes absolutas y condiciones que me impulsan a hacer uso de esta o aquella disonancia”.*

El compositor desarrolla la nueva técnica durante la I Guerra Mundial desde los principios de la atonalidad: parte de la igualdad entre notas y organiza los doce sonidos de la escala cromática negando cualquier jerarquía – aunque de forma más restrictiva – ya que ningún sonido puede ser repetido antes de que hayan aparecido los once restantes.

Schoenberg crea un tema y sus variaciones a partir del uso de la retrógrada, su inversa y la retrógrada de su inversa llegando a lo que define como un “ultratema” que sustituye al tema de la música tonal y se convierte como hilo conductor. En este sentido, el dodecafonismo conecta con el “Leitmotiv” de Wagner. Se aleja así del espíritu expresionista, que en estos años se va apagando. Por tanto, la superación de la atonalidad y la introducción del dodecafonismo nos sitúa en una nueva fase, y representa un elemento más que anuncia el fin del movimiento.



### III. El Expresionismo “histórico” y su ascendente internacional

#### 1. La generación del “Expressionismus”

El Expresionismo “histórico” se considera iniciado en 1910 debido a la concurrencia de varias circunstancias. Primero, se produce una evolución en los primeros grupos de artistas, ya que los pintores comienzan a concentrarse y exponer bajo esta etiqueta en Berlín (entre ellos destaca “Die Brücke”, que se traslada desde Dresde). Segundo, por la fundación en este mismo año de las revistas *Der Sturm* y *Die Aktion* en la capital germana, y el uso del término “Expressionismus” en sus páginas para referirse al movimiento. Y tercero, por el inicio de la producción lírica de la generación de artistas nacida entre 1880 y 1895, que comienza a publicar a lo largo de la década de los diez.

La palabra con la que se identifican, “Expressionismus” llega desde el francés y tiene su origen en el término latino formado por: “ex-” (hacia afuera), “-pressus-” (preso, apretado), “-io-” (acción y efecto) e “-ismus” (doctrina, movimiento), que había aparecido antes en diferentes ámbitos:

- El *Tait’s Edinburgh Magazine*, en julio de 1850, se refiere a la “escuela expresionista de pintores modernos” (Willet, 1970: 25-26; y Gliksohn, 1990: 10);
- En la novela de Ch. de Kay titulada *The Bohemian*, de 1878, se otorga el nombre de “expresionistas” a un grupo de escritores (Willet, 1970: 25-26; Wamba Gabiña, 2014: 1);

- En una conferencia pronunciada por Ch. Rowley en Manchester, el 23 de febrero de 1880, alude a “los expresionistas, aquellos que buscan expresar especiales emociones o pasiones” (Willet, 1970: 25-26);
- J. A. Hervé expone en el Salon des Indépendents de París de 1901 un grupo de cuadros titulados “*Expressionismes*”. Utiliza este término hasta 1908 para diferenciar estas obras de la corriente predominante impresionista (Willet, 1970: 25-26; Gliksohn, 1990: 10; Maldonado Alemán, 2006: 34). En este sentido, Perkins (1974: 12-17) nos recuerda la teoría expuesta por D. Gordon (“*On the origin of the word “expressionism”*”, 1966) por la que el término habría nacido en Francia para designar a un grupo de pintores que se inspiraron en la obra de Matisse (*Notes d’un peintre*, 1908). El grupo de artistas incluye a Braque, Friechez, Van Dongen o Vlaminck.

En todo caso, una anécdota fechada en la primavera de 1910 corresponde con la primera germanización documentada del término para referirse a “self-expression adapted to the demands of pictorial composition”, cuyo uso se elige frente a la voz alemana “Ausdruckskunst” (Perkins, 1974: 12-17). Durante una sesión del jurado de la primera Sezession de Berlín y ante la pregunta por parte de uno de sus miembros acerca de si una obra de Pechstein correspondía con el “Impressionismus”, P. Cassier respondió negativamente y adujo que se trataba de “Expressionismus”.

Pechstein y Nolde son rechazados en la cita, por lo que exponen junto a diversas aportaciones de los grupos “Die Brücke” y “Neue Künstlervereinigung” en la galería Macht, siendo denominados como “Neue Sezession”. Este grupo subsiste hasta 1912 como el principal escaparate expresionista berlinés (Willet, 1970: 75-77; Marchán Fiz, 1994: 493-550).

La Sezession de Berlín, promovida por M. Liebemann y P. Cassirer desde 1898, sirve como foro para las obras que se contraponen a los cánones guillerminos. En torno a esta cita, surgen diferentes grupos y artistas con nuevas propuestas: de 1909 data “Der Neue Club” con J. Van Hoddiss, E. Blass, G. Heym, E. Loewenson, D. Baumgardt, E. Unger o S. Ghuttman; y de 1910 es “Neopathetischen Cabaret”, con K. Hillor; la mencionada “Neue Sezession” en Berlín; o la “Neue Kunstllervereingung München” en Múnich (Dias, 1999: 16-17).

Willet (1970: 50) fija 1910 como la fecha de inicio del movimiento porque las influencias europeas (literarias, teatrales, musicales, plásticas) más los antecedentes alemanes que habían producido muestras proto-expresionistas, dan paso a obras que forman parte del movimiento según los críticos, antólogos y organizadores de exposiciones del momento. Todo lo que había sucedido en Múnich, Viena, Dresde y Praga converge en la capital. Entre 1910 y 1912, el estilo pictórico típicamente anguloso, contorsionado y violentamente emocional queda establecido, y su ruptura con el Fauvismo es total (Willet, 1970: 77). Willet (1970: 25) otorga a Louis Vauxcelles (crítico del periódico francés *Figaro*) la paternidad del término, junto a “Cubismo” o “Fauvismo”.

Además de las exposiciones, como parte del desarrollo descentralizado del movimiento se forman otros grupos y revistas de corta vida: *Das Neue Pathos*, *Das Kunstblatt*, *Der Genius*, *Argonauten*, *Saturn*, *Die Fackel* o *Die Weissen Blätter* (Dias, 1999: 20-21). Por este motivo, los centros en los que se desarrolla el movimiento son varios: Berlín es el principal, pero Múnich, Leipzig, Dresde y Viena, además de Praga y Alsacia acogen a sus miembros (Gliksohn, 1990: 13). Esta dispersión permite explicar por qué no forman un grupo sólido, como los dadaístas o futuristas. Además, los miembros más importantes, como Georg Hem, Georg Trakl o Ernst Stadler mueren demasiado pronto como participar en el movimiento, más allá de su “mouvance esthétique” (Gliksohn, 1990: 11).

Como hemos adelantado, la fundación de dos revistas en 1910 supone un hito fundamental para datar el inicio del movimiento. Por una parte, H. Walden crea la revista *Der Sturm* y la define como “órgano de los expresionistas”. Por otro, *Die Aktion*, dirigida por F. Pfemfert, contribuye en la evolución del movimiento con un carácter más político y social. *Der Sturm* (que se puede traducir como *La tormenta*) se inspira en el magacín literario *La Voce*, publicado en Florencia desde 1908 (*Der Sturm*, Núm. 1, 3 de marzo de 1910):



En estos momentos, los escritores más influyentes son Hiller, E. Bless, G. Heym y J. van Hoddis (por encima del resto), además de Nietzsche, Wedeking y Heyrink (Willet, 1970: 74). El poema “*Weltende*” (“*Fin del mundo*”) de Van Hoddis (Hiller y Van Hoddis fundan “Der Neue Club” en 1909) se convierte en el más citado. Publicado en la revista *Der Demokrat* (antecesora de *Die Aktion*, el 11 de enero de 1911) ha sido considerado uno de sus primeros referentes (Dias, 1999: 50). El texto, cuya traducción incluimos (junto con la traducción de Willet, 1970: 74), permite apreciar la sobriedad formal asociada al movimiento:



<i>Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,</i>	<i>El sombrero del burgués salta de su puntiaguda cabeza,</i>
<i>In allen Lüften hallt es wie Geschrei,</i>	<i>Todo el aire en derredor resuena en gritos.</i>
<i>Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei</i>	<i>Caen tejas de los tejados, y se rompen.</i>
<i>Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.</i>	<i>En la costa (dicen) ya sube la marea.</i>
<i>Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen</i>	<i>Ha llegado la tempestad, sus furiosas embestidas se hacen más densas</i>
<i>An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.</i>	<i>Y rompen furiosas por encima de espesos malecones.</i>
<i>Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.</i>	<i>La mayoría de nosotros caemos resfriados.</i>
<i>Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.</i>	<i>Los trenes caen desde los puentes.</i>

En julio de 1911, Kurt Hiller se aplica el término a sí mismo en un artículo (Willet, 1970: 75) y se desvincula de los artistas franceses (Maldonado Alemán, 2006: 34). Afirma que forma parte de los expresionistas, y que le importa lo nuevo o el “ethos” (en Gliksohn, 1990: 10). Por su parte, Kurt Pinthus considera unos meses después que puede utilizarse este término pictórico a Heym (Willet, 1970: 75). En “*L'appelation de Fauces*” (en *Die Wilden*) se refiere “à celle d'expressionnistes et cette dernière servit à désigner des peintres d'outre-Rhin” (Gliksohn, 1990: 10).

P. F. Schmidt vuelve a utilizar el término en su ensayo “*Los expresionistas*” (*Der Sturm*, enero de 1912) y de nuevo aparece en la inauguración de una exposición en Berlín, el 12 de marzo de 1912: *El Jinete Azul – F. Flaum – O. Kokoschka – Expresionistas* que H. Walden organiza (Marchán Fiz, 1994: 493-550). R. Reiche, al prologar el catálogo de una muestra del Sonderbund en Colonia (“*Vorwort*”, Katalog Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes, Colonia, 25 de mayo a 30 de septiembre de 1912, en Marchán Fiz, 1994: 493-550) afirma:

*“La cuarta exposición del Sonderbund desea ofrecer un panorama sobre el estado más reciente en la pintura que ha surgido después del Naturalismo atmosférico y del*

*Impresionismo, y, tras una simplificación y elevación de las formas expresivas, de una nueva rítmica y colorido..., un panorama sobre aquel movimiento que ha sido denominado Expresionismo”.*

En 1913 es utilizado en la primera exposición de Marc Chagall en Berlín, y a partir de 1914 es difundido por el historiador del arte W. Worringer, quien le otorga carta de naturaleza. En 1914, P. Fechter publica una primera obra sobre *El Expresionismo*. El término es aceptado y generalizado coincidiendo con el inicio de la I Guerra Mundial (Willet, 1970: 25-26).

Como se desprende de estas líneas, el Expresionismo surge de manera múltiple y transversal, y su definición refleja esta complejidad. Alcanza la producción de toda una generación sin líderes absolutos, por lo que su estética se conforma de manera coral, sin manifiestos unívocos ni adhesiones claras en un momento de gran agitación social y política. La primera antología reseñable es *Menschheitsdämmerung*, por K. Pinthus en 1920, que es la responsable de situar la noción del Expresionismo en la historia literaria. Esta antología aclara que no presenta la producción de un grupo o escuela, sino de una joven generación portadora de un grito ferviente y apasionado, tal y como señala el prefacio (Gliksohn, 1990: 11).

Uno de los principales poetas, Iwan Goll, considera la expresionista como una generación, más que una estética, y su producción fruto de una mentalidad. En este sentido, se ha señalado su formación como una reacción contra el Naturalismo, un último desarrollo del Simbolismo, o un retorno a un arte fundado en “l'affectivité, l'irrationnel, la disharmonie”, donde el principio se sitúa “dans l'esthétique baroque ou dans l'inspiration dionysiaque des Anciens”. En todo caso, se dan dos tendencias. Por un lado, la crítica a la sociedad y la cultura; por otro, una visión idealizada de la humanidad futura (Gliksohn, 1990: 12).

Así, entre 1910 y 1920 encontramos el denominado “decenio expresionista” donde impera la convivencia de diferentes corrientes literarias. Además del propio Expresionismo, surge una corriente contraria liderada por T. Tzara que deriva en la formación del Dadaísmo en torno al Cabaret Voltaire de Zúrich, en 1916, y que también tendrá cierta repercusión en España (en R. Gómez de la Serna o algunos ultraístas, tal y como veremos).

Los jóvenes creadores a partir del 10 se identifican muy especialmente con el movimiento, que tiene diferencias y similitudes con respecto al resto de vanguardias. Como diferencia, no cuestiona el concepto tradicional de obra de arte ni desprecia su unidad e integridad, y no rechaza el arte como institución social. El movimiento tampoco se distingue por ser creado por medio de manifiestos y programas. Si hay algún intento de definición se realiza a través de artículos, ensayos o tratados posteriores a las obras. Por otro lado, comparte con las Vanguardias algunos de sus rasgos, ya que se inicia con una crítica a la civilización moderna. Rechaza la sociedad y valores burgueses, y persigue un cambio de circunstancias que desemboquen en una nueva humanidad. También con el resto de vanguardias aporta usos nuevos del lenguaje, utiliza el estilo grotesco, aporta la dislocación y alienación del sujeto, la descomposición del mundo y la pérdida de sentido (Maldonado Alemán, 2006: 14, 32).

En términos generales, esta generación se caracteriza por los siguientes hechos. Sus protagonistas nacen entre 1885 y 1895 en Berlín, Viena, Praga o Renania, Baviera y Prusia, por lo que tienen en torno a 25 años cuando publican, entre 1910 y 1924. Viven en grandes ciudades, fundamentalmente Berlín, y cuentan con formación universitaria. Proceden de familias conservadoras y acomodadas que han triunfado en la era guillermina. Sus padres son comerciantes, fabricantes, banqueros, juristas o altos funcionarios del estado, y no se sienten integrados (Maldonado Alemán, 2006: 33).

La literatura no ocupa el lugar principal del movimiento, que está en las artes plásticas, la música o el cine. Algunos protagonistas cuentan con la doble vocación escritor y pintor, como Alfred Kubin y Oscar Kokoschka. Los pintores Kokoschka y Kandinsky, participan asimismo en la elaboración de una escenografía que marcará el cine (Gliksohn, 1990: 13).

La evolución de los principales autores fue diversa, y nunca canalizada de forma práctica a excepción de E. Toller. Bechter escoró al socialismo, Döblin al cristianismo, Benn hacia el fascismo, Werfel adquirió éxito literario, E. Lasker-Schüler emigró y pasó grandes apuros. La I Guerra Mundial impacta de forma especial. Por ejemplo, Ernst Stadler y Georg Trakl mueren en 1914. Algunos se unen al espíritu nacionalista, mitigado por la experiencia en los combates o el sufrimiento de los civiles; otros emigran a Suiza (como René Shickelé) y otros pasan a la acción política animando el socialismo más o menos utópico.

A principios de los veinte, el Expresionismo va decayendo como movimiento literario unitario. Su tono de protesta hacia las condiciones imperialistas de la época guillermina pierde sentido con la república parlamentaria (H. Hoffacker, en VVAA, 1991: 363-364). En 1932 cierra la revista *Die Aktion* y en 1933, cuando los nazis toman el poder, se inicia su persecución: su arte es declarado “degenerado”. Algunos miembros son detenidos y asesinados, muchos se exilian. Otros han muerto en el campo de batalla de la I Guerra Mundial. En definitiva, “pocas veces una generación de escritores ha sido tan diezmada y perseguida como la expresionista” (Maldonado Alemán, 2006: 31-33).

Por último, es importante señalar que algunos de los grandes autores en alemán conocen el movimiento y se encuentran muy próximos a él, pero no se pueden definir como seguidores. Modern (1972: 10) cita a Rilke, Kafka, Hesse, George, Hauptmann, Hofmannsthal o Mann. Si bien son influidos por el movimiento y comparten ciertas concomitancias, no forman parte de él.

Aunque está clara su pertenencia a una misma generación, se ha discutido acerca de la cohesión de los planteamientos del movimiento. A continuación haremos un repaso de las principales opiniones de la crítica al respecto. Murphy duda de que el movimiento se pueda calificar como tal, “dadas sus implicaciones de esfuerzo cooperativo o tendencia única”. Se refiere a la generación expresionista como un grupo demasiado variado, por lo que lo describe localizándolo “a través de sus relaciones con los puntos de referencia del Modernismo y la Vanguardia” (Murphy, 1999: 4-5, en Solaz Frasquet, 2004). Por su parte, Perkins (1974: 18) defiende la existencia de una “cohesive theory of Expressionism”.

Para Willett, “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”. Incluso, algunos componentes lo repudiarían, como Kurt Wolf que sostenía que el Expresionismo suponía “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” (Willett, 1970: 7).

Según Bronner y Kellner (1983: 5, en Solaz Frasquet, 2004), 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”, y fue profuso en textos teóricos. A pesar de las evidentes contradicciones, la afirmación de Bronner y Kellner parece tener una base sólida, pues la existencia de estos escritos y manifiestos es incuestionable. De hecho, Eisner (1988: 16) indica que para analizar el fenómeno del Expresionismo lo mejor es “seguir la huella de este movimiento en las declaraciones literarias de la época”. En este sentido, debemos señalar la recopilación de que Dias (1999) realiza, analizando el movimiento a partir de diferentes textos de carácter programático.

El extremo que sí está claro es el clima de ruptura sobre el que se sustenta, muy propio de la Vanguardia. El Expresionismo surge en un momento de convulsión, con agudas contradicciones espirituales y políticas (Dias, 1999: 14). De hecho, ejerce una oposición estética contra los movimientos de carácter nacional y tradicional fruto del orden burgués. Adopta un tono de protesta y plasma la crisis existente en la sociedad burguesa imperialista. El movimiento, aunque heterogéneo, comparte el rechazo frente a una sociedad en crisis necesitada de una regeneración. Las contradicciones que refleja son a su vez demostración de lo que vivía la sociedad guillermina: en un momento cumbre de desarrollo avanzaba hacia el desastre de la I Guerra Mundial. Frente a los grandes beneficios de la banca o la industria hay grandes masas de desempleados. La cultura tradicional (basada en convenciones) en la que se educaron los miembros de este movimiento contrastaba con la realidad social. El arte se convierte (más que la política) en el medio más apropiado para el debate en el mundo burgués (Hoffacker, en VVAA, 1991: 323-326, 358).

Por contra, las condiciones sociales son adversas y el Expresionismo da buena cuenta de tal circunstancia. El movimiento obrero no tuvo la fuerza intelectual necesaria para crear una cultura proletaria que complementase la burguesa. El período comprendido entre 1890 y 1914 no ofrece una unidad sólida. Convive con el Naturalismo y Simbolismo, que contrastan por su muy diferente alcance y estilo. A pesar de ello y de adoptar rasgos antiburgueses, la literatura alemana se mantiene dentro del ámbito burgués. La “burguesía culta” se encontraba en un momento álgido, ocupando el primer lugar en el mundo. Campos como la filología clásica y la historiografía, la química o la física teórica (M. Planck, A. Einstein) dan buena prueba de ello (Hoffacker, en VVAA, 1991: 323-326).

Para G. Nedochivine, el Expresionismo es clave en la crítica social, y ningún movimiento ha sido tan sensible ante los conflictos modernos (cfr. Lanza Ordóñez, 2009, en Fraga, 2014: 40). De acuerdo con J. Barlow la rebelión se da contra el conjunto de su tiempo, por su falta de compromiso social o ético, su nacionalismo y su estilo de vida burgués (Barlow, 1982: 17, en Solaz Frasquet, 2004). T. Adorno y M. Horkheimer añaden el calificativo de emancipatorio, ya que con su denuncia se torna rebelde (Adorno y Horkheimer, 1944/1998: 170, en Fraga, 2014: 5). Para L. Richard, sus componentes experimentaban “mal del siglo”. Casi todos habían crecido en unas ciudades cada vez más pobladas en las que surgen los problemas del proletariado (Richard, 1979: 43, en Fraga, 2014: 43).

Según Molinuelo (1998: 24), el elemento activo del Expresionismo responde a “un mundo histórico que ha saltado hecho pedazos”. Evolucionan desde “un modelo de conocimiento y arte receptivo, impresionista, que recoge y refleja, sino a otro activo, expresionista, que expresa los convulsos 'temple de ánimo' en los que día a día se decide la existencia”. Bronner y Kellner destacan su “subjetividad, la pasión y la rebelión”, e interpretan el movimiento como un “modo rebelde al desarrollo de una sociedad burguesa en la era del capitalismo industrial”, enfatizando su componente social y cultural (cfr. Solaz Frasquet, 2004).

No falta la consideración de su carácter unitario. Es bien conocida la idea de H. Walden (editor en *Der Sturm*) que escribe en *L'Art Nouveau* (1919) que el Expresionismo no es una moda ni una tendencia, sino una “Weltanschauung”, es decir, una concepción del mundo (Eisner, 1988: 18) con una interpretación opuesta al Impresionismo (Areán, 1984: 7). Alfred Döblin compara el Expresionismo con “un fenómeno atmosférico” – más que una estética precisa – y señala lazos con el Cubismo, el Futurismo o el Impresionismo (Gliksohn, 1990: 14). Por su parte, Willet lo asimila a una “corriente submarina” (1970: 7) y lo distingue de otras generalizaciones (p.e. Arte clásico o música clásica) por “una herencia común, un espíritu común, una estrecha relación entre las obras y unos vínculos personales directos”.

M. Scheler señala la analogía (en su estructura o estilo) con la “moderna filosofía de la vida” (Scheler, 1926/2000: 162, en Fraga, 2014: 4). Para Anderson, el Expresionismo es un “modo de vida” (Anderson, 1995: 5, en Solaz Frasquet, 2004). Cirlot sostiene que “el Expresionismo podría explicarse como una manera de entender

el mundo” (Cirlot, 1993: 27, en Solaz Frasset, 2004). Según Palmier (Palmier, 1988, en Calvo Carilla, 2009: 15), sus contemporáneos lo consideraron como una “concepción del mundo”, el anhelo de una juventud que, en el contexto de la I Guerra Mundial, aspiraba a “una realidad diferente”.

Para De Torre (1965a: 197) se trata de un “estado de espíritu”, único movimiento vanguardista que “merece plenamente el título”. Y más recientemente, Calvo Carilla lo define como “una corriente que, brotando de las inagotables fuentes de la filosofía y la estética alemanas desde el romanticismo y alimentada por nuevos afluentes, va ensanchándose hasta irrigar gran parte de la cultura alemana”. Añade que sus contornos están difuminados porque no existe un programa expresionista común, y no hay ninguna publicación que abanderase el movimiento. Sus relaciones con otros ismos fueron estrechas (Calvo Carilla, 2009: 24).

Por su parte, G. Simmel encuentra que el Expresionismo, como “movimiento futurista” que implica “una negación radical de las formas culturales existentes, tradicionales”. En su proceso, “el Expresionismo sustituye la imagen del objeto por un proceso anímico, pues su objetivo es la exteriorización de la vida”. Simmel encuentra un “impulso común a externalizar las energías vitales con fundamento en la negación radical de las formas culturales existentes”, que estaría presente en diversos movimientos artísticos futuristas (Gil Villegas, 1998: 151-152, en Fraga, 2014: 42).

Anderson se refiere al movimiento como una “literatura de la redención”. Su interés por la temática religiosa y en especial por el mesianismo (que compartirá con lo “posmoderno” y “contemporáneo”). W. H. Sokel acuña el término “Expresionismo Mesiano” para referirse a “the visionary quality of Expressionism to the social and political sphere”, si bien se han citado las diferentes formas de entender “lo mesiano” entre los autores (Anderson, 2011: 9-10).

P. Fechter, en su obra *Der Expressionismus* (1914) diferencia entre “Expresionismo intensivo” y “extensivo”. El primero está representado por Kandinsky, quien ignora el mundo exterior caracterizándose por un individualismo extremo. El segundo lo representa Pechstein, “empujado a la creación por el desbordamiento extremo de un sentimiento cósmico” (Eisner, 1988: 18). Para G. Deleuze, el movimiento (junto al

Constructivismo) persigue una “inclusión de los mundos posibles en el plano de inmanencia” (Deleuze, 1995: 235, en Fraga, 2014: 42).

También se ha definido por su aspiración a valores más altos. No se deja caer en el pesimismo de fin de siglo o de decadencia que caracteriza la generación literaria de los años 1880-1890 (Gliksohn, 1990: 17), sino que busca al hombre nuevo fruto de la evolución. Este hecho es señalado por A. Arnold en “*Die Literatur des Expressionismus*”, donde constata que tras los descubrimientos de Darwin, el hombre tradicional no se podía enfrentar a la realidad del nuevo tiempo. En todo caso, esta búsqueda emparenta el propósito del movimiento con el de otros, y está presente tanto en Döblin como en Marinetti, Shaw o D. H. Lawrence. Según Arnold, este fundamento filosófico está presente en otros países incluso demostrando otros nacimientos del movimiento (Wamba Gabiñe, 2014: 1).

Para finalizar nuestro repaso, queremos destacar dos elementos en torno a los cuales la crítica es coincidente: su exaltación del interior y el cultivo de una estética “del grito”. El primero corresponde con la especial atención hacia la experiencia del artista, que se exterioriza a través de la obra de arte. Por tal motivo, la belleza deja de ser el objetivo y es “la fuerza expresiva” la fuente fundamental del arte (Hoffacker, en VVAA, 1991: 359). En 1911, Worringer (*El desarrollo histórico del arte moderno*) defiende el Arte primitivo. Sus textos son fundamentales para muchos artistas expresionistas que buscan nuevos caminos. Su ya señalada tesis doctoral, *Abstraktion und Einfühlung* publicada en 1908, ya había alcanzado su tercera edición. Worringer proponía superar la racionalización de la visión impuesta desde el Renacimiento para alcanzar la libertad. Esta visión se puede encontrar en el modo primitivo, no influido por el conocimiento ni la experiencia (Muñoz, 1997: 1-3).

Tal y como recoge K. Edschmid (1918: 359-374, en Dias, 1999: 15), el ismo alemán complementa el espíritu expresionista existente en el arte ya que “essa exigência do espírito, essa vontade de apoderar-se das raizes das coisas, penetrá-las com a força da expressão subjetiva, espiritual, foi a tônica do Expressionismo”. Así, el Expressionismo se define por la voluntad de penetrar en la raíz.

El Expressionismo se caracteriza por “presentar una nueva realidad construida desde la interioridad del artista”. No aspira, a diferencia del Impresionismo, a la manifestación

de impresiones sensitivas, sino a la expresión de sentimientos y experiencias internas. Esta característica es la que ha marcado al movimiento y por la que es más reconocido. Renuncia a la imitación de la realidad exterior – como hace el Naturalismo – que describe detalladamente la superficie, sino que opta por mostrar la esencia profunda de las cosas. “Lo que antes era impresión desde fuera ahora es expresión desde dentro”, dicen. Manifiesta su sentir subjetivo y sus vivencias con las que transmite la auténtica sustancia de lo existente. Kasimir Edschmid en “*Über den dichterischen Expressionismus*” (“*Sobre el Expresionismo poético*”, de 1918) dice que el mundo ya existe y no tiene sentido reproducirlo. El artista debe proyectar la verdadera imagen de la realidad sin mirar ni describir, sino adivinando y viviendo. Le interesa el alma y no la contemplación psicológica del sujeto, y no el individuo particular sino el ser humano (Maldonado Alemán, 2006: 31-34). A la influencias exteriores se une “una tradición hacia el interior”, en la que la tendencia a lo oscuro y la introspección, lo misterioso o la crueldad centran el interés (Willet, 1970: 45).

Diebold (1921: 18, en Wamba Gabiñe, 2014: 3-4) se apoya en el término alemán “Seele” para referirse al estado del espíritu cuya manifestación corresponde al Expresionismo. Este término se enfrenta a “Geist”, que se define como la parte que persigue el orden, la claridad o la ley. Por su parte, la parte dominada por el “Seele” siente el caos, pertenece a los sentimientos e impulsos. Para C. Gómez García, representa “una respuesta al enajenamiento humano” en un mundo que se le presenta como extraño. Esta causa explica la ruptura, con “la creación de nuevas formas de percepción de la realidad a partir de la antinomia yo-mundo”, y el subjetivismo, como “el refugio en el yo que permanece luego de la ruptura” (cfr. Gómez García, 2012, en Fraga, 2014: 43-44).

Willet sintetiza bien el concepto dominante del Expresionismo. Primero, se trata de un elemento característico del arte germánico del siglo XX. Segundo, un movimiento vanguardista germano desarrollado entre 1910 y 1922. Tercero y último, “una cualidad de énfasis y distorsión expresivos que puede ser encontrada en obras de arte de cualquier artista o periodo” (Willet, 1970: 8). Según E. Richter (*El Impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1936, en Modern, 1972: 13):

*“Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las*

*propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa (...). Lo que 've' son imágenes, lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás”.*

Para G. Vattimo – junto al resto de Vanguardias – implicaría el “rechazo de la metafísica de la objetividad”. La metafísica de la objetividad concluye “en un pensamiento que identifica la verdad del ser con la calculabilidad, mensurabilidad y, en definitiva, con lo manipulable del objeto de la ciencia-técnica” (Vattimo, 1996: 25, en Fraga, 2014: 43). Y para J. Baudrillard (especialmente el abstracto) consigue que “el propio sujeto de la pintura se encamine hacia su desaparición” (Baudrillard, 1997/2005: 29, en Fraga, 2014: 43).

El segundo denominador común a la extensa producción de la generación expresionista lo encontramos en la estética “del grito”, inequívocamente asociada a la figura de Munch desde que Worringer lo señalase como su principal referente (Romano, 1965: 63). Modern (1972: 20-21) destaca la importancia del irracionalismo que intuye la verdad propia y auténtica de las cosas; y sitúa el grito como la expresión legítima de ese irracionalismo. Es la expresión de su interior, en la medida en la que su estética proclama la esencia de las cosas del modo más conciso. Para Willet, “más aún que por la distorsión y lo grotesco, el movimiento expresionista se caracterizaría por esos incontrolables gritos de dolor” (Willet, 1970: 47-48). Aunque esté presente (por ejemplo en el teatro de Wedekind o Kaiser) lo grotesco no es su elemento estético diferenciador. El poema “*Die Hölle*” escrito en 1663 por el poeta y dramaturgo barroco A. Gryphius (1616-1664, cfr. Gryphius, 1969: 64) le sirve a Willet (1970: 47-48) para ilustrar esta idea:

<i>Ach und weh!</i>	<i>¡Oh, él gritó!</i>
<i>Mord! Zeter! Jammer! Angst! Kreuz!</i>	<i>¡Crimen! ¡Socorro! ¡Miseria! ¡Miedo!</i>
<i>Marter! Würme! Plagen! Pech!</i>	<i>¡Cruz! ¡Potro! ¡Gusanos! ¡Azotes!</i>
<i>Folter! Henker! Flamm! Stank!</i>	<i>¡Mala suerte! ¡Tortura! ¡Verdugo! ¡Llama!</i>
<i>Geister! Kälte! Zagen!</i>	<i>¡Hedor! ¡Fantasmas! ¡Frio!</i>
<i>Ach vergeh!</i>	<i>¡Vacilación! ¡Ah, perece!</i>
<i>Tief und Höh!</i>	<i>¡Abismo y altura!</i>
<i>Meer! Hügel! Berge! Fels! Wer kann</i>	<i>¡Mar! ¡Colinas! ¡Montañas! ¡Rocas!</i>
<i>Pein ertragen!</i>	<i>¡Quién puede soportar la pena!</i>
<i>Schluck, Abgrund, ach achluck ein!</i>	<i>¡Trágame, abismo, trágame, lamento</i>
<i>Die nichts den ewig Klagen!</i>	<i>eterno!</i>
	<i>¡Oh, pasad!</i>
	<i>¡Abajo y arriba!</i>
	<i>¡Mar! ¡Colinas! ¡Montañas! ¡Despeñadero!</i>
	<i>¡Dolor que ningún hombre puede soportar!</i>
	<i>¡Traga, traga, abismo, esos interminables</i>
	<i>gritos que oyes!</i>

La noción del grito designa dos elementos esenciales de la estética expresionista: el gusto por el paroxismo y la ambición por lo auténtico. Respecto a lo auténtico, evoca la universalidad y la dimensión espiritual del arte. Por otro lado, tiende a la individualidad y a su dimensión intuitiva. Para Gliksohn (1990: 39) el canon expresionista está gobernado por una estética paroxista. Se trata de: “une esthétique du cri: quoique superficielle et ambiguë, cette notion de cri désigne deux traits essentiels de l'esthétique expressionniste: le goût du paroxysme et l'ambition de l'authentique”. El crítico Armando Plebe define esta estética: “entendida como un abrir los ojos de par en par a los aspectos más alarmantes de la realidad (...), parece exigir del artista una expresión angustiada y angustiada, un grito de alarma” (Sánchez Ferrer, 2014: 12). El grito, por tanto, es su mejor definición.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Primer decenio (1910-1920): lírica y teatro

En cuanto al desarrollo del movimiento, la crítica ha establecido diferentes fases. Maldonado (2006: 36-38) diferencia tres etapas que se extienden entre 1910-1914, 1914-1919 y 1919-1925.

La primera fase ofrece grandes aportaciones en el terreno de la lírica. Surgen los poemas más significativos de Johannes R. Becher, Gottfried Benn, Paul Boldt, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Jakob van Hoddis, Wilhelm Klemm, Else Lasker-Schüler, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Ernst Stadler, August Stramm, Georg Trakl, Fraz Werfel, Alfred Wolfenstein y Paul Zech. También sobresale la narrativa, particularmente el relato y la novela corta, entre cuyos autores más representativos figuran Gottfried Benn, Alfred Döblin, Kasimir Edschmid, Albert Ehrenstein, Carl Einstein, Leonhard Frank, Georg Heym, Franz Jung, Franz Kafka y Gustav Sack.

La segunda fase se desarrolla durante la I Guerra Mundial, y se caracteriza por el compromiso político y social, manifestando la necesidad de una profunda regeneración individual y colectiva. En esta etapa, destaca la producción dramática de Ernst Balach, Walter Hasenclever, Reinhard Goering, Georg Kaiser, Reinhard Johannes Sorge, Carl Sternheim y Ernst Toller.

Durante la tercera fase y gracias a la abolición de la censura, el Expresionismo vive una amplia difusión y se publican antologías y estudios teóricos del movimiento. Además, Berlín y otras ciudades alemanas acogen los dramas expresionistas con gran éxito. La evolución en el número de revistas que participan del movimiento ilustra cómo fue la evolución del Expresionismo escrito, ya que experimentó una revitalización con el fin de la guerra para a continuación entrar en decadencia: 10 publicaciones en 1917, 15 en 1918, 44 en 1919, 22 en 1920 y 8 en 1922 (cfr. Lanza Ordóñez, 2009, en Fraga, 2014: 41). A partir de 1923, muchos autores expresionistas y dadaístas se integran en

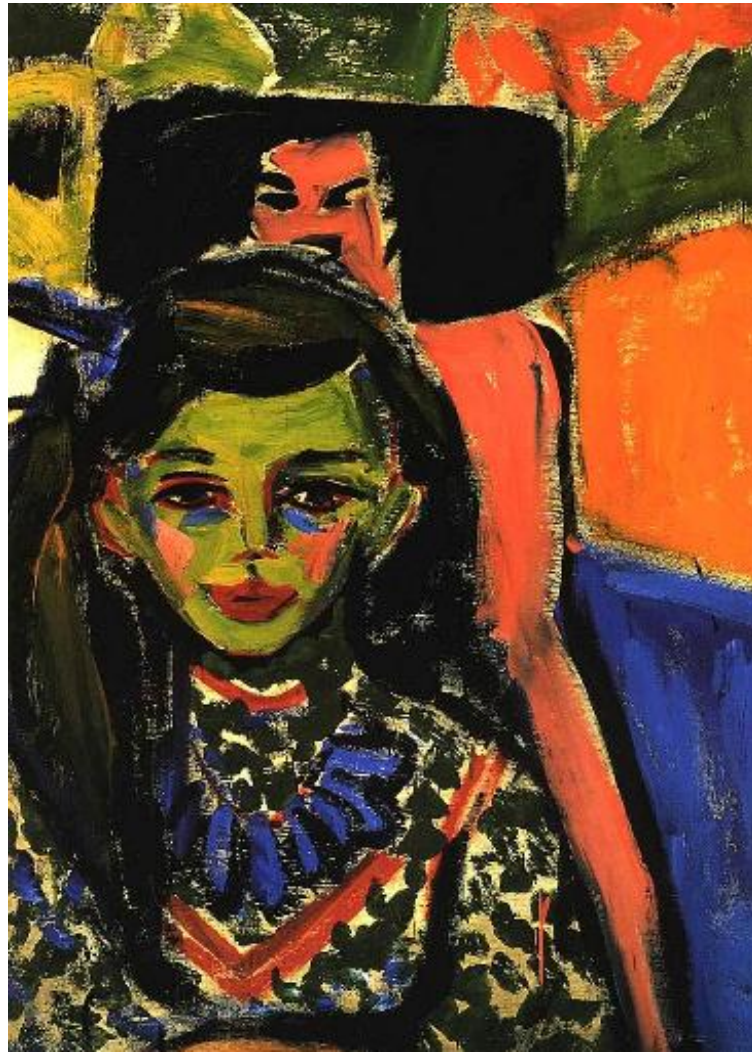
una nueva corriente que conforma la “Nueva Objetividad” y que supone el fin del movimiento (Maldonado Alemán, 2006: 16).

Para Dias (1999: 21) el movimiento se divide en dos momentos: entre 1910 y 1920 tiene lugar su etapa de mayor esplendor e intensidad productiva. Coincide con importantes momentos históricos: la I Guerra Mundial, la Revolución Rusa, los movimientos pro-socialistas alemanes y la caída del imperio. El segundo período se extiende a lo largo de la República de Weimar, entre 1919 y 1933. Su declive comienza con la ya señalada “Nueva Objetividad”, y se da por finalizado con el ascenso nazi.

En nuestro caso, seguiremos lo marcado por Dias (cfr. 1999) con una pequeña adaptación que reflejamos a continuación:

- 1905-1910: etapa pre-expresionista, con la conformación de los dos grupos fundadores – “Die Brücke” y “Der Blaue Reiter” – tratados en el primer capítulo;
- 1910-1920: primer decenio, en el que el desarrollo de la lírica o el teatro establecen el canon expresionista basado en la estética “del grito”;
- 1920-1930: segundo decenio, en el que el Expresionismo se manifiesta principalmente en el cine.

Comenzamos dando cuenta de la lírica y el teatro del primer decenio (1910-1920), en particular nos ocupamos de su temática y lenguaje. De acuerdo con Muñoz (1997: 4), antes de 1912 ya se habían producido obras suficientes en el terreno de la pintura como para sustentar el movimiento. Además de los grupos fundadores, otros artistas (y también escritores o directores de cine) habían llegado a importantes cimas. Por ejemplo, Bruno Taut construye su pabellón de cristal en Colonia en 1914, y en ese mismo año, Paul Scheerbart publica *Glasmarchitektur*. En todo caso, la pintura había destacado en primer lugar y en los años diez se producen los mejores cuadros de Heckel, Pechstein, Mueller, Nolde, Marc, Kandinsky, Macke o Beckmann. Un trabajo muy representativo es *Fränzi ante una silla tallada* de E. L. Kirchner (1910), que se puede contemplar en el Museo Thyssen Bornemisza:



En el campo de la literatura, el Expresionismo lírico se caracteriza por una construcción coral de nómina casi interminable (se han contabilizado 350 autores) con un tratamiento de temas que han marcado la modernidad (Maldonado Alemán, 2006: 31-33):

- La ciudad:

Entre 1910 y 1914 encontramos las aportaciones líricas más importantes. Su temática es amplia, y desde el principio se observan asuntos nunca antes aparecidos en la tradición alemana. Desarrolla una nueva estética en la que prima la fealdad, lo deforme, la disonancia, la desolación, lo perverso o lo apocalíptico. De forma muy relevante, incorpora la ciudad como tema central. Berlín, que representa la gran urbe moderna, concentra los mejores versos (Maldonado Alemán, 2006: 45). El tratamiento de la ciudad y la naturaleza se liga al del paisaje, y el poeta se llega a identificar con él. En palabras de Fritz Martin, se trata de la “proyección del sentimiento humano” por su

intensa subjetividad. Matiza Modern (1972: 31) que “la distancia entre objeto y sujeto se ha eliminado, y el poeta expresa su estado de ánimo por la mención de la cosa, hecha una con él”.

Dos características distinguen la poesía urbana expresionista: “la demonización y la dinamización de la perspectiva que adopta la percepción”. La demonización implica una dimensión metafísica. La ciudad no sólo aparece por su miseria – como en el Naturalismo – sino que en ella se manifiesta “un temor trascendental de raíz existencial”. Es un mundo infausto condenado a un fin próximo, y así aparece con visiones apocalípticas y alegorías demoníacas. Las grandes ciudades industriales condensan todo lo negativo: aparecen desnaturalizadas y deshumanizadas; se caracterizan por “su inhospitalidad, desesperanza, desolación, desarraigo, degradación, locura y muerte”. El ser humano se encuentra “aislado, solo, triste y abandonado”, aparecen “dementes, suicidas, asesinos, presos, mendigos, lisiados, prostitutas” y otros marginados; lugares con connotaciones disonantes: “manicomios, asilos de mendigos, hospitales, depósitos de cadáveres, cárceles, burdeles, etc.”. Según Maldonado Alemán (2006: 46), entre los autores que tratan el tema de la ciudad, destacan Georg Heym, Jakob van Hoddis, Ernst Stadler, Georg Trakl, Alfred Lichtenstein, Johannes R. Becher o Paul Boldt.

- La muerte:

La muerte también representa un gran estímulo. Las visiones más demoníacas y tremendas se dedican a este tema (Modern, 1972: 32). Asociados con la muerte, surgen los siguientes temas de acuerdo con la clasificación de Maldonado Alemán (2006: 46). Primero, la enfermedad, la muerte o la putrefacción, que aparecen en Gottfried Benn, Georg Heym o Georg Trakl. También encontramos el fin del mundo y la crítica a la civilización moderna, cuyas principales muestras las ofrecen Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Trakl o Georg Heym. Por último, la guerra como premonición, presente en Georg Heym, Ernst Stadler, Georg Trakl, Alfred Lichtenstein, August Stramm o Wilhelm Klemm.

- La guerra y el sentimiento religioso:

La guerra es una fuente principal para los integrantes de la generación, y su principal efecto es la exacerbación del sentimiento compasivo. El Expresionismo

invierte las ideas convencionales al tratarlo. Otro efecto es un nuevo impulso a temas como lo religioso ya que los expresionistas vuelven a Dios. Ch. Morgenstern, el Rilke de *Libro de las horas*, Adolf Mombert así como los expresionistas del círculo de “Charon”, preparan el clima literario para que esto suceda (Modern, 1972: 34).

La demanda de Divinidad, patente en los primeros poetas (Stadler, Trakl, Heym y Werfel) se acentúa con la guerra. Edschmid llega a decir: “El arte es una etapa hacia Dios”. Los expresionistas se ven agitados por una fiebre mística. Cada uno busca su camino, pero poetas como Sorge abrazan la inspiración franciscana. Se identifican con el Creador o con lo creado, como Theodor Daübler, o cultivan el panteísmo con sed de fusión como Franz Werfel en *Somos*. Algunas vivencias les llevan al contacto divino, como en Else Lasker-Schüler (Modern, 1972: 32-35). El poema *A Dios*, de Adolf von Hatzfeld, ilustra bien el tratamiento religioso a juicio de Modern: “*Oh, Dios, cómo atravesamos el bosque espeso...*”.

- Denuncia social:

Desde 1914, con la guerra, esta agitación se encauza hacia “un idealismo revolucionario con programas utópicos para el mejoramiento universal, y que terminó fatalmente en una acción de tipo político”. El “activismo” toma vigencia, animado por el berlinés Kurt Hiller que acuña el término en 1915. Los activistas destacan por su afán revolucionario, creen que “la obra de arte es eficaz sólo como un elemento de acción puesto al servicio del hombre”. Hiller se pregunta en *La irrupción del paraíso*: “¿Qué son todos los fundadores de religiones, los profetas, los filósofos, los fundadores de partidos, los constructores y literatos, sino ‘literatos’ que hacen política?” (Modern, 1972: 37-38).

- Alienación del hombre:

La alienación está presente desde diferentes ópticas (Maldonado Alemán, 2006: 46). Acerca de la desorientación y la disociación del sujeto, la locura, la alienación, la soledad, la desesperanza, la angustia y el vacío de la existencia humana, podemos destacar a Georg Trakl, Johannes R. Becher, Paul Zech, Alfred Wolfenstein, Albert Ehrenstein o Else Lasker-Schüler. En cuanto al mundo del trabajo alienante y la depauperación física y moral del ser humano, podemos mencionar a Paul Zech, Karl Otten, Yvan Goll o Gustav Sack. Se tiende, asimismo, a una generalización de seres y

cosas, que cristaliza en el “tipo”, como el juez, el oficial, el millonario o el estudiante (Modern, 1972: 26).

El Expresionismo no sólo se distingue por la introducción y tratamiento particular de ciertos temas, sino también por su uso del lenguaje. Muschg (1972: 54) vincula el lenguaje expresionista con Rimbaud y otros simbolistas, y sobre todo con el Futurismo. Por tanto, a juicio de este investigador el origen de su estética literaria no está en Alemania, reforzando así el carácter paneuropeo del movimiento. Por otra parte, el elemento simbolista-utópico procede de Whitman, Verhaeren, Schiller (de *Oda a la alegría*) y Goethe (segunda parte de *Fausto*), de acuerdo con Willet (1970: 48).

La fiebre por la innovación alcanza la prosa: la estructura interna de la frase e incluso la sintaxis. La expresión se centra en lo indispensable y elimina lo superfluo. Desecha el armazón lógico del lenguaje bajo la consideración de que la lógica es un engaño de la razón (Modern, 1972: 26). Tal y como indica K. Edschmid en *Acerca del Expresionismo*, el ritmo marcado para unir las frases es diferente, y la palabra se centra en lo verdadero eliminando cualquier ornamento o rodeo. El verbo se condensa y agudiza. Y afirma que el Expresionismo “debe dar sólo la esencia del modo más preciso, y sólo la esencia” (Modern, 1972: 27).

El Expresionismo no se encuentra cómodo en las formas habituales, en parte porque eran heredadas, y porque lo extraordinario no podía ser expresado de forma normal. Aunque los primeros expresionistas acudieron a estrofas y ritmos tradicionales, el verso libre creado por Walt Whitman llega a medida que evoluciona su producción (Modern, 1972: 28). Además, reclama una vuelta a la objetividad que el Naturalismo había desechado. El conjunto de recursos utilizados por el escritor expresionista muestra “una actitud particular del sujeto frente al objeto, en donde aquél trata de expresar, en la forma más objetiva que le es posible, cómo ha sentido y experimentado el impacto en él suscitado por dicho objeto”. Frente al Impresionismo, impone su intuición (Modern, 1972: 14). En lo formal, se caracteriza por la intensidad expresiva y “un tono patético, exaltado e incluso extático”. Opta por la crudeza, la concentración y la concisión lingüística (Maldonado Alemán, 2006: 36). Para Alfredo Bosi (1985: 65, en Dias, 1999: 9), la poética expresionista alemana está marcada por una “tendencia a la metamorfosis”. Para Furness (1990: 18, en Dias, 1999: 12) los expresionistas se sienten

atraídos por los estados de tensión, estáticos o desesperados y parecen “mais propensos à hipérbole”.

Finalmente, debemos considerar su vinculación con el Futurismo. Para Wamba Gaviña (2014: 2), la coincidencia en temas o recursos entre ambas vanguardias sólo prueba su coetaneidad, sin implicar que el movimiento alemán derive del italiano en la medida en la que el ángulo estético que adoptan cada uno de ellos difiere completamente. Por su parte, Arnold sólo encuentra cierta cohesión en torno a *Der Sturm*, de Welden, donde sí halla claros lazos entre Marinetti y los expresionistas Stramm y Döblin”.

Estos grupos tienen como propósito superar la distancia entre arte y vida. Se oponen al principio de autonomía del arte, equiparan el progreso artístico al social, vinculan realidad estética e histórica, y sitúan el arte como guía del desarrollo de la sociedad, donde el artista destaca por su influencia. Sin embargo, ninguna de las distintas vanguardias logra este objetivo social en ninguno de sus ámbitos de influencia. En todo caso, representan un gran estímulo extendiéndose rápidamente por Europa y por el mundo (Maldonado Alemán, 2006: 10). Recordemos las principales ideas del *Manifesto dei Pittori Futuristi* (publicado por un grupo de pintores encabezados por Boccioni en la revista *Poesia* el 11 de febrero de 1910) con las que termina (Boccioni et alii, 1910: 4):

“1) *Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.*

2) *Disprezzare profondamente ogni forma d'imitazione.*

3) *Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.*

4) *Trarre coraggio ed orgoglio dalla facile faccia di pazzia con cui si sferzano e s'imbavagliano gl'innovatori.*

5) *Considerare i critici d'arte come inutili e dannosi.*

6) *Ribellarci contro la tirannia delle parole: armonia e di buon gusto, espressioni troppo elastiche, con le quali si potranno facilmente demolire l'opera di Rembrandt, quella di Goya e quella di Rodin.*

7) *Spazzar via dal campo ideale dell'arte tutti i motivi, tutti i soggetti già sfruttati.*

8) *Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa. Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari!"*

En el manifiesto, encontramos elementos básicos para la Vanguardia: por un lado, pretende la ruptura con lo anterior y con los motivos ya tratados, con la imitación, con los críticos, con la tiranía impuesta por los cánones de “armonía” y “buen gusto”; y por otro lado ensalza la originalidad, la innovación o la vida moderna. Señala para ello a artistas anticlasicistas: Rembrandt (holandés), Goya (español) y Rodin (francés), reivindicando por ende un arte europeo.

Un nuevo manifiesto de Marinetti ensalza la vida moderna, y de hecho sus principios estéticos están dictados por la hélice de un aeroplano, que le induce a cambiar la literatura (cfr. De Maria, 1973). En su *Manifiesto tecnico dela litteratura futurista* (aparecido en Milán, el 11 de marzo de 1912), el poeta invita a destruir la sintaxis, usar el infinitivo, abolir el adjetivo o encadenar analogías. Hemos seleccionado las principales ideas (Marinetti, 1912: 1):

*“In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!*

*Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. E l'elica soggiunse:*

1. *Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.*
2. *Si deve usare il verbo all'infinito (...).*
3. *Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale (...).*
4. *Si deve abolire l'avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole (...).*

5. *Ogni sostantivo deve avere il suo doppio (...).*

6. *Abolire anche la punteggiatura (...).*

7. *Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata (...)*".

Además de la lírica, debemos hacer una breve referencia al teatro expresionista, que se asienta sobre la herencia de Ibsen y la renovación de Reinhardt, así como en las aportaciones de Kaiser, Wedekind, y Reinhardt. De acuerdo con Wamba Gaviñe (2014: 12-15) el tema que caracteriza el teatro expresionista es la búsqueda del hombre nuevo, en línea con el teatro de Ibsen (sigue su línea de trabajo pero no sus postulados) o Wedekind, y en la penetración existencial del personaje, siguiendo a Strindberg. El personaje pierde su carácter individual y se convierte en "modelo de una imagen del mundo". Adopta como Ibsen "el mito, la mística, lo onírico, hasta convertir el espacio dramático en recipiente directo de una 'psiquis'". Siguiendo los movimientos del Romanticismo y del Naturalismo, se convierte en un vehículo para la lucha de ideas, con un compromiso político (Wamba Gaviñe, 2014: 8-9).

El gran renovador de la escena es Max Reinhardt, que "revolucionó las tablas con una concepción pedagógica del drama", con la adquisición en 1905 del Deutsches Theater. Este escenógrafo se une a los dramaturgos expresionistas y propone diferentes innovaciones, como un escenario giratorio (con proyección o altavoces), diferentes juegos de luces para crear cuadros similares a los de Rembrandt, la utilización de una sala pequeña para la estrecha comunicación entre actor y público (el "Kammerspiele"), o el intento de hacer un teatro de masas. En su trabajo se ha identificado el germen del principio que guía a B. Brecht, el "Verfremdungseffekt" o efecto de extrañamiento.

A su vez, Brecht está vinculado con otro escenógrafo muy relevante, Erwin Piscator. Piscator utiliza en su teatro un procedimiento introducido por Ernst Toller: la presentación alterna de escenas reales y simbólicas. Por su parte, Leopold Jessner, aplica una puesta en escena expresionista de los clásicos como la única forma de ser representados en la actualidad, como en su *Guillermo Tell* de Schiller (cfr. Matus, 2009: 3).

La temática expresionista sitúa un hombre independiente de todo condicionamiento físico, social, religioso o psicológico, en lucha contra la religión, la sociedad o la

ciencia, para defender su humanidad amenazada. Y es en esta lucha donde eleva su “grito de rebeldía”, ya que el hombre se halla presionado por el desarrollo industrial, oprimido por la ley y el dinero (Edschmid, 1957: 21-33, en Wamba Gabiñe, 2014: 8). El teatro expresionista alemán se puede caracterizar por los siguientes rasgos. Frente al racionalismo, se apoya en las teorías de Freud para ensalzar el “yo”. Los personajes se dejan llevar por sus impulsos, que les guían por caminos místicos, “o bien por el cuestionamiento instintivo y caricaturesco de la realidad”. Adopta la norma del drama isabelino en actos con elementos del teatro ilusionista, recuperando el componente lúdico, así como el “Pathos” de Shiller o la preeminencia del hombre del “Sturm und Drang” (de Lenz y Klinger), y el papel del personaje o su concepción del diálogo se transforman para tratar de convencer al espectador.

Surge un teatro “de tesis”. Según Ferdinand Hardkopf (*Das Moralische Theater*, de 1909): “El teatro de la mentira ha muerto, proclamamos el teatro de la realidad. En poco tiempo tendremos grandes teóricos, pues entonces, por favor, solamente el teatro de la moral, de la política social, de la política”. Los sentimientos o ideas ejecutan la acción dramática. Pinthus, sobre el drama *Der Sohn* de Hasenclever, explica que (en Wamba Gabiñe, 2014: 10):

*“El conflicto no evoluciona, sino que desde la primera escena hasta la última existe inminente, sin ser estructurado, sin ser resuelto. También es inorgánico pues los intérpretes ya son hombres realistas, ya tipos abstractos, ya discuten con furiosa dialéctica, ya se expresan en líricos monólogos. Pues no es la acción el contenido de la pieza, sino el sentir del hijo, este hijo que es todos los hijos de nuestro tiempo (y de tiempos pasados), él es el hijo que hemos sentido felices y torturados en sueños. El hijo es en la pieza todo y únicamente lo esencial; todo se dirige a él; todo lo que otro hace o habla ocurre con relación a él”.*

Por último, se da una tendencia – igual que en la poesía – hacia lo general y los personajes se convierten en tipos. El lenguaje se hace conciso y llega el silencio, con el grito como única vía de comunicación, el estilo del grito o “Schreistill”.

## 2.2. Segundo decenio (1920-1930): el cine

El segundo decenio expresionista arranca con la República de Weimar, proclamada en febrero de 1919 tras la huida a Holanda del Kaiser Guillermo II. El gobierno de F. Ebert, primer presidente, no tiene un comienzo fácil. Diferentes incidentes violentos (recuérdese el fallido golpe de A. Hitler de 1923) y una complicada situación económica (hiperinflación, paro, reparaciones de guerra) se extienden a lo largo de los veinte. Las condiciones mejoran en la segunda parte de la década, pero la crisis del 29 repercute en la ya empobrecida Alemania.

La producción expresionista de esta época está marcada por el cine, cuya estética está conformada por la estética “del grito” derivada de la lírica de los diez, por su vinculación al teatro o la plástica, y por el estilo “caligarista”.

El cine expresionista alcanza el grado de “escuela” por su importancia en la historia del séptimo arte, a pesar de su limitada producción: de las 3.500 películas de la época, sólo un número reducido representan el movimiento (Cánovas Belchi, 1983: 148). El impulso de las autoridades al nuevo arte tiene lugar cuando éstas se percatan de la influencia de las películas antigermanas y de la debilidad de su producción nacional.

De 1916 data la Deulig (Deutsche Lichtspiel Gesellschaft, dedicada a documentales) y de 1917 la Bufa (Bild- und Filmamt, que abastecía las salas de proyección). Tras la entrada de Estados Unidos en la guerra y la llegada de sus películas, el Alto Mando Alemán funda, en noviembre de 1917 y con la colaboración de Messter Film, la Unión de Davidson y Nordisk, una nueva empresa llamada Ufa (Universum Film A. G.) con el fin de promocionar la cultura alemana, que tras la guerra es adquirida por el Deutsche Bank. Además de los fines propagandísticos se suman otros más prácticos: los fines comerciales (Matus, 2009: 4). Para ello debe producir filmes de alta calidad que compitan con los extranjeros, por lo que reúne a los mejores profesionales (Fontanellas, 2012: 4-5).

A partir de *El gabinete del Dr. Caligari* de 1919 se da por iniciado el cine expresionista (Matus, 2009: 4), que llega hasta el fin de la República de Weimar según

la interpretación de S. Kracauer (*From Caligari to Hitler*) y L. Eisner (*The Haunted Screen*), los dos autores de referencia (Scheunemann, 2003: ix, 1). Los tiempos difíciles explican el sentimiento de desesperanza, angustia o miedo presentes en el cine. Eisner se refiere a “la doctrina apocalíptica del Expresionismo” presente en *Nosferatu*, *Fausto* o *Metrópolis* ya que reflejan su pesimismo (Matus, 2009: 5-6).

La tiranía es uno de los temas principales señalados por Kracauer (cfr. 1947). Para este autor, “se puede rastrear de manera inequívoca la necesidad del pueblo alemán de la dominación tiránica”, único camino viable “frente a la alternativa del caos anárquico de la libertad gobernada por el instinto”. Así encontramos precedentes en *Homunculus*, y personajes como Cesare (*El gabinete del Dr. Caligari*), el rabino Loew (*El Gólem*), *Nosferatu* (*Mabuse*), y en *El hombre de las figuras de cera*, a Iván el terrible, Jack el destripador y Harún-al-Rashid. Se relaciona este hecho con la lucha entre padre e hijo, y el conflicto generacional; así como con la figura del monstruo en *El Gólem*, en Cesare de *Nosferatu* o en Futura de *Metrópolis*. El doble es otro tema recurrente, como en *El estudiante de Praga* de 1913 donde, debido a un pacto con el diablo, la imagen en el espejo del protagonista toma independencia de él, convirtiéndose en su enemiga.

También precursora aunque realista, *El otro* de 1913, introduce el tema del doble. *Caligari* es por otra parte un respetable médico y *Nosferatu* es el Conde Orlock, un “burgués” que mediante un intermediario desea adquirir un terreno. Futura, la robot de *Metrópolis*, es el doble de la abnegada María.

De acuerdo con Eisner, su estética se identifica con la “Stimmung” alemana: una “atmósfera sugiriendo las vibraciones del alma (y que) flota tanto en torno a los objetos como a las personas”. Para reflejarlo, uno de los recursos más importantes es el uso de la luz (por influencia de Max Reinhardt, con el uso de contrastes entre luces y sombras). Por ejemplo, se ilumina repentinamente un objeto o rostro dejando el resto en penumbra “con el fin de poner el foco de atención del espectador” (Matus, 2009: 8-10). Eisner (1988: 15-16) vincula “la eterna atracción hacia lo oscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa llamada ‘Grübeleien’ que desemboca en la doctrina apocalíptica del Expresionismo”.

En cuanto a los decorados, desde *El gabinete del Dr. Caligari* (Hermann Warm, Walter Roerig y Walter Reimann) reflejan la mente y el mundo interior del protagonista,

con la creación de falsas perspectivas, calles oblicuas o asimetrías. Generan una perspectiva deformada presente en el resto del género.

La acción se encuentra en muchas ocasiones fuera de campo, y no se ve lo más importante. Se simulan composiciones pictóricas y se utiliza la diagonal en el encuadre. La interpretación es afectada, con una exteriorización extrema de las emociones. Especialmente abundantes e interesantes son los efectos visuales. En *Narcosis* (1929) de A. Abel, donde E. Schüfftan se encarga de ejecutar los efectos. Eisner (1988: 34) destaca un “flash-back” contenido en una lágrima. Eisner también señala *El misterio de un alma de Pabst*. En los planos que reproducen los sueños de un reprimido se dan deformaciones de la perspectiva arquitectónica. En la carrera de los Seis Días en *Del alba a medianoche* (1922, dirigida por K. H. Martin) se emplea una lente deformadora, y los ciclistas ven así reflejada su velocidad (Eisner, 1988: 36). A este respecto, Eisner (1988: 37) nos recuerda que P. Wegener en su conferencia sobre “*Las posibilidades artísticas del cine*” (24/4/1916) ya trata de un “Kinetische Lyric” (“lirismo cinematográfico”) que tiene su inspiración en la técnica fotográfica.

En *Ueberfall* (*Ataque*, 1928), E. Metzner muestra los sueños de un herido que se reflejan gracias a espejos cóncavos o convexos. En este sentido, Eisner (1988: 30) recoge una idea fundamental de G. Marzynski expuesta en *Méthode des Expressionismus* (1921), por el que la deformación exterioriza el alma de los objetos.

La presencia de sombras y espejos juega un papel muy relevante en *El hombre de las figuras de cera* (1924) o *El estudiante de Praga* (1926). Eisner (1988: 96) dice al respecto algo muy valleinclaniano: “la vida tan sólo es una especie de espejo cóncavo que proyecta personajes inconsistentes que vacilan semejantes a las imágenes de una linterna mágica, netos cuando son pequeños y que se borran a medida que crecen”.

En cuanto al drama *El hombre-espejo* (*Der Spiegelmensch*), el protagonista trata de escapar de un “mundo-espejo” que sólo refleja formas gesticulantes (Eisner, 1988: 97). Eisner (1988: 95) recoge una cita de F. Nietzsche de su obra *Así habló Zaratustra* (1883-1885) que, sin duda, tiene mucho que ver en esta concepción (cfr. Nietzsche, 2011):

“¡Qué me importa mi sombra! ¡Que corra tras de mí! Huyo y escapo de ella... Pero cuando he mirado en el espejo, he dado un grito y mi corazón se ha alterado: pues no soy yo el que he visto, sino el rostro gesticulante del demonio...”.

*El gabinete del Dr. Caligari* (1919) inicia el movimiento, pero hay tres filmes previos que figuran como precedentes y que veremos a continuación.

La primera versión de *El estudiante de Praga*, con Paul Wegener, fue realizada en 1913 y anticipa el clima fantástico que inundará el cine expresionista. Se trata de una variación de la historia del Dr. Fausto: un estudiante vende su reflejo a un espejo a cambio del éxito. El reflejo cobra vida y lleva a cabo toda clase de actos malvados. Destaca asimismo el guion literario (“Autorenfilm”) que inspira a Ewers. Con este filme, los alemanes comprueban el potencial del nuevo medio. *El Gólem*, de 1914, de P. Wegener y H. Galeen es el segundo precedente. Esta obra está basada en la historia de un rabino de Praga. Wegener, que formó parte de la compañía de Reinhard, se inspira en las técnicas de iluminación de éste. En tercer lugar encontramos *Homunculus*, de 1916 (*Die Rache des Homunculus*) que recoge el tema de Gólem en seis episodios (con un total de 401 minutos). Para Kracauer (1947: 38, en Solaz Frasquet, 2004) *Homunculus* predice lo que hará Hitler, ya que se erige como dictador y precipita una guerra mundial.

En 1919, *El Gabinete del Dr. Caligari* da por comenzado el movimiento, ya que da cabida a una producción cinematográfica artística y marca las pautas estéticas y temáticas que lo guían (Matus, 2009: 5). Dirigida por Robert Wiene, determina la estética basada en los contrastes que estará presente en toda la producción (Eisner, 1988: 48). Matus (2009: 5-6) explica los cambios en el guion original, ya que tras añadir un nuevo principio y final, todo es fruto de una alucinación de Francis. Antes, la crítica es feroz, puesto que Cesare actúa por orden de Caligari. Según Kracauer (1947: 126), la idea que subyace es la “rebelión contra las crueldades de la guerra y contra la autoridad, simbolizada por el doctor Caligari, nombre que habían tomado de la correspondencia de Stendhal”. El cartel que anuncia la película da cuenta de la estética de la contorsión y lo siniestro:



La escenografía cobra gran importancia ya que no respeta la realidad. Con el uso de telones de fondo con prolongaciones imposibles, las calles se ondulan generando en el espectador gran inquietud. Además, la limitación del cupo eléctrico del estudio obliga a tomar soluciones técnicas y formales con resultado muy afortunado. Por este motivo, se pintan luces y sombras en los decorados, abriendo una nueva dimensión subjetiva (Gubert, 1998: 231). Para Sánchez Vidal (1997: 75), la técnica es:

“Un tanto arcaica (...) las secuencias se resuelven mediante una puesta en escena elemental y teatralizadora, y los movimientos quedan muy limitados por las composiciones de los pintores responsables de los decorados, que son en gran medida los protagonistas de la película (...). Las fotografías del filme son a menudo mejores que éste, y los actores pasan como sobre ascuas cuando deben trasladarse de un punto a otro donde – allí sí – sus posturas y utillajes armonizan con las líneas reguladoras y las composiciones previstas por los decoradores. Todo lo cual lo dota de un característico y artificial ritmo sincopado, que se aviene con su estética”.

*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, una sinfonía del horror* conocida en castellano como *Nosferatu*), es una película de 1922, dirigida por F. W. Murnau. No sigue ortodoxamente el estilo del Expresionismo alemán: hay exteriores, decorados y atmósfera más bien realista. Murnau se inspira en la obra de Franz Marc y Alfred Kubin (Eisner, 1988: 74-77). Los ángulos imprevistos dan un aspecto siniestro a las escenas.

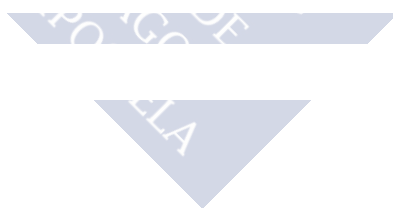
Dos años después encontramos *El hombre de las figuras de cera* (1924) de P. Leni, donde destacan los decorados en un entorno de feria (Eisner, 1988: 89-91) y la aparición de espejos distorsionantes. La siguiente es *Fausto* (1926), de W. F. Murnau con guion de Hans Kyser y fotografía de Carl Hoffmany Günther Rittau. Fausto, que ha llegado a un acuerdo con Mefisto para librar al pueblo de una situación difícil, se corrompe tentado por la juventud eterna. Para Eisner (1988: 195-196) sus escenas iniciales son una cumbre del claroscuro. Para la puesta de luces y clima fotográfico, Murnau se inspira en la obra pictórica del artista plástico Alfred Kubin.

Finalizamos nuestro repaso a la producción cinematográfica expresionista con *Metrópolis* (1927), un filme dirigido por Fritz Lang, con guion propio junto a su esposa Thea von Harbou a partir de una novela del simbolista francés A. Villiers de L'Isle-Adam. Lang concibió el filme en un viaje a Nueva York en 1924, según contó a Bogdanovich (cfr. Bogdanovich, 1972, en Berriatua, 2008: 101). A juicio de Matus (2009: 8-10), la película ya presenta elementos ajenos al Expresionismo. La escenografía y la iluminación juegan un papel fundamental al tratarse de una película de anticipación, con elementos de “distopía”.

*Metrópolis* está ambientada en el año 2000, en una megalópolis en la que los obreros viven reclusos en un gueto subterráneo. Incitados por un robot, se rebelan

contra la clase intelectual que detenta el poder y amenazan con destruir la ciudad exterior. Merecen una especial atención los decorados y efectos que utiliza. Para Eisner (1988: 66-68, 152), Lang – arquitecto de formación – es el cineasta que se ve más fuertemente influido por Reinhardt. Además, la película *Homunculus* realizada por Ripper en 1916 es su más claro precedente, especialmente por el uso de las luces y sombras. Lang utiliza efectos que conoce en Hollywood, como el uso de luz en las fachadas de los rascacielos que son efectos de animación. También usa sobreimpresiones fotográficas, y otros efectos para crear imágenes inexistentes como el robot mecánico. Incluso inunda un estudio para las escenas que requieren agua.

G. Rittau (corresponsable de su fotografía), en su artículo “*Efectos especiales en la película Metrópolis*”, destaca las ventajas que obtiene del uso del proceso “Schüffman”. De esta técnica cabe destacar que el proceso utilizado por Schüffman es muy similar a una técnica conocida como fantasma de Pepper, una ilusión técnica utilizada en el teatro en el siglo XIX y que debe su nombre a John Henry Pepper, quien la mostró por primera vez en la década de 1860. Schuffman se basa en esta técnica y sitúa los actores frente a un espejo especial para dar la sensación de que se encuentran frente a grandes edificios. Con el uso de una placa de vidrio entre la cámara y los edificios en miniatura y una cámara de visor, los actores situados en el lugar apropiado parecen del mismo tamaño que las miniaturas. En los años siguientes, esta técnica fue utilizada por muchos otros cineastas, entre ellos Alfred Hitchcock.



### 2.3. “Nueva objetividad” y fin del movimiento

La “Nueva objetividad” supone un abandono del “visionarismo” utópico o las posturas exaltadas para primar la realidad objetiva. Vuelve a las cosas cultivando cierto “Neo-Realismo”, con racionalidad y verosimilitud, y a partir de 1925 se nutre con la investigación sociológica y el reportaje. Introduce temas como la tecnología moderna, la educación o los problemas socio-económicos (Dias, 1999: 35-38).

Esta corriente se caracteriza por su compromiso social y político. El paradigma en novela es *Berlin Alexanderplatz* de A. Döblin aparecida en 1929 (Rocamora, 2000: 45-46). Además del escritor, entre sus componentes figuran E. Gaeser, R. Billingerr o M. Beheim-Schwarzbach, y pintores como George Grosz o Max Beckman. Un importante representante es Otto Dix, que retrata al *Dr. Mayer Hermann* en 1926. Destacamos el reflejo de la habitación en la máquina de rayos-X debido a su superficie convexa, que contrasta con el espejo frontal de forma cóncava que porta el doctor:



A juicio de E. Utitz, sus planteamientos se pueden definir como el paso del tratamiento de la Humanidad en su conjunto, al hombre en particular. F. Roh denomina

la corriente como “Post-expresionismo” o “Realismo mágico”, y la diferencia del Expresionismo de acuerdo a los siguientes términos (Kaes, 1994: 493):

<b>Expresionismo</b>	<b>Post-Expresionismo</b>
El objeto reprimido	El objeto explicativo
Rítmico	Representativo
Excitante	Absorbente
Dinámico	Estático
Ruidoso	Silencioso
Como una piedra sin tallar	Como metal pulido
Dejando rastros	Pura objetivación
Deformación expresiva de los objetos	Limpieza armónica de los objetos
Rico en diagonales	Rectangular en el marco
A menudo con ángulos agudos	Paralela
Trabajando contra los bordes del cuadro	Fijado dentro de los bordes del cuadro
Primitivo	Civilizado

El auge de esta corriente forma parte del principio del fin del Expresionismo. Si su origen se encuentra en una suma de acontecimientos más que en un hecho definitivo, su desaparición también pasa por la acumulación de varios hitos. Quienes le otorgan una vida más corta, señalan la separación de “Die Brücke” en 1913, hecho al que sigue el estallido de la I Guerra Mundial y que debilita enormemente el movimiento debido a la desaparición de muchos de sus poetas. Grace (1999: 11) sitúa su fin tras el cese de las hostilidades, con la represión Espartaquista de 1919.

Worringer pierde su fe en el movimiento en estos mismos años. En una conferencia pronunciada en la Sociedad Goethe de Múnich en octubre de 1920, indica que el Expresionismo ya no se vincula a los problemas profundos del hombre y se ha convertido en un movimiento vacío por culpa de las galerías de arte (Muñoz, 1997: 5-7):

*“Las causas del fracaso expresionista estarían en haber buscado su legitimidad, más que en la lógica, en la vitalidad del arte. Y, al desaparecer esta vitalidad, aunque no su lógica, el Expresionismo habría dejado a su alrededor un campo desierto, yermo, incapaz de proporcionar elementos nutritivos a una planta que lanza en vano sus ramas y sus raíces alrededor. El vacío circundante es el que hace al Expresionismo gesticular como un fantasma, con ademanes carentes de sentido y un hueco sentido de futilidad. El Expresionismo queda así reducido a un gesto de catástrofe y desesperación”.*

Tal y como hemos adelantado, el fin de la atonalidad y la introducción de un nuevo sistema por Schoenberg en los años veinte, el “dodecafonismo”, supone un elemento muy importante para acotar la vigencia del movimiento. En 1925, comienza el éxodo de muchos artistas y técnicos cinematográficos. La industria de Hollywood, que ve en Alemania un serio competidor, ficha a Lubitsch, Pola Negri, Hans Kraly o Buchowetski; directores como E. A. Dupont, Ludwig Berger, Lupu Pick, Paul Leni y Murnau, y actores como Veidt y Jannings también se van (Kracauer, 1947: 130-131, en Solaz Frasset, 2004). Así, para Matus (2009: 10-11), *Fausto* de Murnau y *Metrópolis* de Lang son los dos últimos exponentes del Expresionismo cinematográfico alemán. El cine después se torna más realista y social, sobre todo con la visión que depara la “Nueva objetividad” liderada por George W. Pabst y que surge como nuevo hito que anuncia su final. En el campo literario, el Expresionismo lo cierra la novela *Berlin Alexanderplatz* publicada en 1929 (Villanueva, 2007: 90).

El golpe definitivo lo asesta A. Hitler, al considerarlo un “arte degenerado” en 1933, momento en el que elabora una “lista negra” de judíos y marxistas. En la lista figura Erich-Maria Remarque, Heinrich Mann, Ernst Toller, L. Rubiner o Bertold Brecht. Max Reinhardt fue expulsado de los teatros berlineses en 1934; los pintores Max Beckmann y Otto Dix pierden sus cátedras. Toller es perseguido y se confiscan las obras de Fritz Lang (Calvo Carilla, 2009: 19). Por último, el investigador J. Willet sugiere fechar su final en 1937. En nuestro caso, no podemos considerar la vigencia del Expresionismo como movimiento vanguardista en los años treinta, por lo que lo damos

por finalizado con la década de los veinte sin ninguna obra destacable después de la ya señalada de 1929.



### 3. Vertientes internacionales

Hemos analizado el Expresionismo considerado como “histórico” y lo hemos definido como un movimiento vanguardista que eleva lo “Espressivo” a categoría estética. Se desarrolla en Alemania entre 1910 y 1930 con claros exponentes en la plástica, la lírica, la música, el teatro o el cine, con una estética común basada en *El grito* de Munch.

Sus referentes evidencian su marcada tradición internacional: entre sus fuentes filosóficas (Kierkegaard, Bergson), pictóricas (El Greco, Munch) y literarias (Whitman, Baudelaire, Marinetti), encontramos autores de todas las nacionalidades. Por otra parte, su actitud totalizadora y de aspiración elevada implica un nuevo concepto del hombre que trasciende los lugares. Por tanto, ¿se trata de un ismo exclusivo de los países de habla germana o podemos encontrarlo en otros lugares?

Una parte de la crítica ha defendido que la dimensión internacional y su influencia inmediata no fue considerable: por ejemplo, Francia ignoró su producción (Gliksohn, 1990: 15-16). Para Eisner (1988) o Krakauer (1961) se trata de una manifestación propia de las especiales condiciones del alma alemana (cfr. Solaz Frasquet, 2004). Otra facción de la crítica apela a su carácter internacional. Grace (1989: 4) parte de la asunción de que el Expresionismo es más que un desarrollo alemán. Aunque considera acertado fechar su nacimiento en Alemania en 1905 y su vinculación con esta tradición es nítida, también es cierto que sus fuentes, contactos y posicionamiento socio-político son internacionales. El Expresionismo, como estilo, visión y estética, debe considerarse “an international phenomenon and a major impulse of Modernism”.

En esta misma línea encontramos importantes investigadores. El estudio coordinado por Weisstein (1973) que ha situado sus coordenadas geográficas de manera más influyente, identifica claros ejemplos en el centro y norte de Europa. Dias (1999: 30-32) repasa las “ressonâncias” del Expresionismo fuera de Alemania. En la esfera anglosajona menciona el “Imaginismo” de E. Pound y el “Vorticismo” de W. Lewis. El propio Pound define el “Vorticismo” como una confluencia entre Expresionismo,

Neocubismo e Imaginismo. J. Joyce recoge en *Ulysses* (1922) las tendencias expresionistas en el campo de la narrativa: impulsos inconscientes, visiones alucinatorias, tensión psicológica, deformación de la realidad y del lenguaje, relación angustiosa entre hombre y ciudad. No debemos olvidar que para Borges, Joyce es el mayor expresionista. En cuanto a Yeats, conoció a A. Strindberg en París, en 1890 y su teatro se ha relacionado con el de Toller (cfr. Keown, 2010). También en el teatro americano se encuentran sus ecos: por ejemplo, en *The Adding Machine* (1923) de E. Rice. Más tarde, encontramos ciertas manifestaciones que se han identificado como expresionistas, como la atmósfera de pesadilla de *Nightwood* (1937), de D. Barnes o el proceso de degradación humana de *Under the Volcano* (1947) de M. Lowry (Calvo Carilla, 2009: 18-19), sin olvidar el Expresionismo Abstracto pictórico encabezado por Bacon y aparecido en el nuevo centro de arte del mundo, Nueva York, que reemplaza a París tras la II Guerra Mundial.

¿Cómo conciliar ambas posiciones? A nuestro modo de ver, existe un movimiento internacional – del que el alemán forma parte fundamental pero no exclusiva – atendiendo a su pertenencia al movimiento de Vanguardia. La ruptura con lo anterior, la búsqueda de lo nuevo y su particular visión – sus ya señalados rasgos – encuentran vías de desarrollo en las diferentes tradiciones y el Expresionismo produce – en un viaje al interior que explota cualidades inherentes al arte – diferentes desarrollos.

Así, podemos definir el Expresionismo internacional como un movimiento de Vanguardia que reinterpreta elementos inherentes a una tradición artística para mostrar la esencia, con diferentes muestras que corresponden con sus vertientes nacionales. En este sentido de reinterpretación vanguardista, potencia una cualidad del arte que supone un viaje a la raíz – extracción de la esencia a través de la expresión convertida en categoría –, con referentes en diferentes países y épocas europeas: Expresionismos “paralelos” que participan del mismo fondo vanguardista, siguiendo la teoría de la poligénesis. De este modo, reconocemos un componente expresionista inherente al arte (como cualidad y de carácter atemporal), y un movimiento – una “concepción vital” – con cualidades compartidas en sus diferentes vertientes y que eleva a categoría estética lo “Espressivo” en el caso germano. Estos elementos medulares se definen por su intento por acceder al interior – de lo propio en el caso alemán y a través “del grito” –, pero que puede tener una enunciación diferente en otros casos.

La crítica ha reconocido su presencia en el centro, este o norte de Europa, pero: ¿qué ocurre con el Sur? Para entenderlo, debemos partir de dos hechos significativos. En primer lugar, consideraremos el ámbito de la crítica hispánica. Tal y como señala Weisstein (cfr. 1973, en Maier, 1996: 98-100), G. De Torre ignora al Expresionismo en su primera edición de *Literaturas europeas de Vanguardia* (1926), si bien incluye la definición de Borges. Subraya sus traducciones como una “aportación singular a las letras poéticas de nuestro idioma”. Tal y como recoge De Torre en sus *Literaturas europeas de Vanguardia* (2001: 184), el Expresionismo:

*“Es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual. Su fuente la constituye esa visión ciclópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman, partiendo a su vez de Fichte y Hegel”.*

En segundo lugar, debemos tener muy en cuenta que Weisstein en su prefacio (1973: 9) nos indica que el capítulo que iba a tratar sobre el Expresionismo en los países latinos (Francia, Italia, España, Portugal y Sudamérica) no se materializó. Si tomamos la obra de Weisstein como la más relevante para calibrar el impacto del Expresionismo en Europa: ¿este hecho explicaría que el Sur haya quedado en segundo plano durante años? Las investigaciones posteriores han identificado diferentes afinidades. Por ejemplo, Dias (1999: 32-33) menciona en Portugal a A. Negreiros, con *A cena do ódio* (1915) como ejemplo; y en Brasil, la obra del dramaturgo O. de Andrade o la narrativa de N. Rodrigues. Respecto a Italia, el Expresionismo alemán no se habría desarrollado porque el Futurismo cubriría el mismo hueco.

Centrándonos en el ámbito hispánico, la presencia del Expresionismo ha sido abordada con interés creciente, haciendo justicia al capítulo que la obra coordinada por Weisstein dejó en el camino. Ya hemos indicado que De Torre, en su primera edición de *Literaturas europeas de Vanguardia* (1925) dedica un exiguo apartado al movimiento que se centra en la recepción de Borges. Es muy significativo que sea años después, con su revisión de 1965, cuando se convierta en un capítulo completo. En todo caso, no reconoce su presencia en el ámbito hispánico. De hecho, Gasch (*“El Expresionismo”*, 1955) había dicho que:

“Aquí no hubo estilo expresionista, como propiamente no lo hubo en otras partes, en la medida en que ‘no es exacta la idea de una escuela expresionista con teorías muy concretas y fronteras netamente delimitadas’”.

Sin embargo, D. Pérez Minik enuncia con claridad la cuestión en *Debates sobre el teatro español contemporáneo* (1953) al referirse al Expresionismo de Valle-Inclán por su “peculiaridad”. De Torre advierte “una tendencia expresionista” en la obra de Valle-Inclán, mientras que A. Zamora Vicente (cfr. 1969) señala que “en *Luces de bohemia* estamos a un paso de los escalofriantes carnavales de Solana o de Ensor”. E. González López (cfr. 1973) estudia su teatro dentro de unas constantes que derivan en un “Expresionismo hondamente dramático y humanizado”.

Bonet, en su diccionario dedicado a las Vanguardias (2007: 234) afirma que no hay escuela expresionista española, y sólo indica las influencias en Arderius y Borges. El argentino es tratado por Meneses (1996 y 1999), Maier (1996) o García (2001, 2004 y 2015), que explican su aportación en este período: el Borges traductor publica “*Antología expresionista*” (*Cervantes*, octubre de 1920); “*Lírica expresionista*” (*Grecia*, noviembre de 1920), o “*Poetas expresionistas*” en *Vltra* (1921). A su labor hay que añadir (Calvo Carilla, 2009: 39) la de las principales revistas literarias de los años veinte y comienzos de los treinta: *La Gaceta Literaria* (1927-1932), *Post-guerra* (1927-1928), *Nueva España* (1930-1931) o *Gaceta de Arte* (1932-1936).

Sin embargo, la atención es limitada. Sager (2008) sintetiza bien la situación crítica que existía unos años atrás: la Vanguardia hispánica se había analizado desde el Surrealismo francés, la poesía pura deshumanizada y hermética, de tendencia neopopulista y clásica. De hecho, la mayoría de estudios históricos ignoran el impacto del Expresionismo en la escena española. Por el reconocimiento de rasgos comunes y conexiones en un espectro muy amplio de obras, destaca el reciente volumen de J. L. Calvo Carilla, *La vanguardia emocional* (2009), dedicado a la novela. Para este investigador, el Expresionismo en España sólo existió de un modo fragmentario y parcial (Calvo Carilla, 2009: 28-29), pero constata que “el interés en España por el estudio del Expresionismo ha sido escaso hasta ahora, si bien su obra es una demostración del resurgir de su atractivo para los investigadores” (2009: 12). Sobre su trabajo, Calvo Carilla (2009: 36) dice:

*“El balance de los estudios sobre el expresionismo en España es (...) bien exiguo. Faltaba un panorama sistemático que afrontara las líneas maestras del acuse de recibo del ismo germano, las circunstancias y las vías de penetración en el horizonte intelectual español y el grado de asimilación de su estética en varias de las obras literarias más representativas de los primeros treinta años del siglo”.*

La última aportación corresponde al trabajo de D. Villanueva (2008), que a partir de un curso impartido en la City University de Nueva York en 2007, publica un texto que revisa en 2015. El enfoque que adopta con su análisis de *Poeta en Nueva York* es fundamental en nuestro planteamiento, ya que no estudia el poemario como una obra surrealista sino como una construcción poética a base de instrumentos expresionistas.

¿En qué se ha basado este esfuerzo por definir la posición del Expresionismo en el ámbito hispánico? ¿Qué representan Borges y Valle-Inclán? ¿Qué tienen en común para haber recibido, por motivos muy diferentes, la atención de quienes han estudiado el Expresionismo en el ámbito hispánico? ¿Cómo ha sido sumado García Lorca al interés por el Expresionismo? Primero, los referentes de una y otra tradiciones son comparables y a menudo comunes, en la medida en la que algunas figuras de nuestra pintura han sido importantes para el movimiento histórico. Para ilustrar las similitudes de nuestra plástica, Calvo Carilla (2009: 43) señala la obra pictórica de algunos artistas góticos. En particular cita a Correa, Gallegos, Morales, Juan de Juanes, Zurbarán, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Ribera y Berruguete:

*“La emoción interior que alimentaban las obras de estos artistas poco tenía que envidiar a las de los Cranach, Beham o Durero, cuya influencia testimonia la recuperación expresionista de un pasado artístico espiritual y violento como fuerza de choque frente al oficialismo artístico del Imperio Austro-Húngaro”.*

En cuanto a las referencias comunes, El Greco – y en menor medida Goya – son los pintores de nuestra tradición que más influyen en los alemanes. Calvo Carilla, que se refiere al primero como “el pintor de la esencia” (2009: 46-47), recuerda su presencia en Azorín (*Diario de un enfermo*, 1901) o Baroja (*Camino de la perfección*, 1902). En el caso de Zuloaga, es patente su deuda con ambos pintores, y en referencia a Solana añade *La España negra* de Verhaeren y Regoyos, cuyas estrechas relaciones personales con el Expresionismo belga señala (Calvo Carilla, 2009: 28-29). Segundo, la temprana recepción del movimiento en el ámbito hispánico de la mano de Borges. Gracias a sus

traducciones, el Expresionismo llega antes que a Francia, e incluso antecede a las antologías de los primeros años del veinte que le dan carta de naturaleza. En tercer lugar, por la existencia de autores coetáneos que demuestran una gran cercanía estética. Valle-Inclán – especialmente su *Esperpento* – refleja un mismo espíritu, en una evolución artística que no implica una ruptura total con lo anterior. Este hecho es muy propio del ámbito hispánico, y encontraremos nuevos ejemplos en la Generación del 27, especialmente en García Lorca (Weisstein, 1973: 21-22, 46).

Por tanto, si entendemos que ya ha sido suficientemente analizada la presencia del Expresionismo en el ámbito hispánico ¿en qué sentido es oportuna una reconsideración de su recepción y adopción? En nuestra opinión, se ha sondeado la presencia, pero no se ha definido su contribución particular en el sentido apuntado por Pérez Minik. A nuestro modo de ver, la cuestión pasa por constatar si nuestros autores cultivan la estética “del grito”, la única característica que une sin fisuras la vertiente “histórica” y que sitúa a Munch como referente. Visto desde esta perspectiva, podemos afirmar que ni Munch ni Schoenberg forman parte de nuestra tradición, ni encontramos rastro de lo “Espressivo” o “del grito” en lo que se ha asociado como Expresionismo hasta la fecha, en la medida en la que nos parece que la búsqueda de ecos de la vertiente alemana es infructuosa ya que debemos explorar una vertiente propia que descienda del movimiento internacional y comparta el mismo fondo, pero con una forma propia a la tradición hispánica.

De forma muy esclarecedora, C. Areán sitúa como origen de nuestro Expresionismo pictórico a Goya, y lo distingue del que surge en el norte de Europa (*La pintura expresionista en España*, 1984). Areán (1984: 24) identifica a Goya como “el inventor del Expresionismo” y lo define como “protoexpresionista multiforme”. Areán (1985: 169), en referencia a Benjamín Palencia (de la Escuela de Vallecas) define su Expresionismo de la siguiente forma: “no es el del grito desmesurado, sino el de la energía del alma”. Además, señala que nuestra pintura “siempre fue expresionista (aunque la tendencia no hubiese hallado todavía su nombre), tanto en sus muchas escenas macabras de martirios morbosamente relatados, como en sus interpretaciones de monstruos”. Areán (en Calvo Carilla, 2009: 48) considera que:

*“En el Expresionismo plástico contemporáneo, en concreto – es decir, el “histórico”, de principios del XX – Areán descubre a su vez otras dos características distintivas: el interés por la bondad y por la maldad humanas visible en el expresionismo alemán (en*

*realidad, por la autoproyección del alma del propio creador del cuadro) se ve suplantado en los artistas españoles por la reacción del artista frente a las cosas. Si la temática de Munch o de Grosz es el resultado de su propia angustia, en el caso de Goya, Gutiérrez Solana o Picasso – lo mismo que en el del francés Rouault – es la realidad la que condiciona esa angustia (...)*”.

¿Este referente marca el Expresionismo hispánico? ¿Es aplicable a nuestra literatura? ¿En qué se diferencia de la vertiente alemana? La respuesta parece venir por la confluencia de los dos afluentes que desembocan en un Expresionismo hispánico y que representan nuestras dos vías de análisis. Por un lado, tenemos el ismo alemán se recepciona en la década de los diez, con Borges como introductor; por otro, el cultivado en los años veinte por, quienes partiendo de la tradición hispánica, sintonizan con los aires europeos de renovación, como Valle-Inclán, y más tarde Buñuel y García Lorca, que mantendrán una base común si bien participan del movimiento que absorbe sus logros: el Surrealismo.





## IV. El Expresionismo alemán en España. El papel de Borges

### 1. Borges en las Vanguardias

El Expresionismo alemán llega al ámbito hispánico de la mano del argentino Jorge Luís Borges. La recepción del movimiento se produce en el marco de la apertura de España a las corrientes europeas, y bajo el influjo de tres ismos propios. Se trata del “Ramonismo”, el “Creacionismo” y el “Ultraísmo” que se relacionan, a su vez, con las tres figuras cuya personalidad marca la Vanguardia española: R. Gómez de la Serna, V. Huidobro y R. Cansinos-Asséns.

De los tres ismos mencionados, destaca el Ultraísmo – deudor del movimiento creacionista –, por servir como vía de entrada para las nuevas ideas gracias a su carácter ecléctico. Borges, entusiasta al principio pero renegado del Ultraísmo después, introduce el movimiento alemán con sus traducciones o su estudio crítico, e impregna su producción ultraísta con el mismo espíritu. No sólo cultiva un Ultra más expresionista, sino que su labor representa el primer afluente del Expresionismo hispánico en la medida en la que su trabajo adquiere un tono particular.

Borges se forma como escritor en Europa, con una base que no perderá nunca: la que le aporta el Expresionismo. En parte, este hecho se explica por las influencias que el joven escritor recibe y que le sirven para ejercer como nexo con la producción alemana de estos años. Su periplo arranca en 1914, momento en el que la familia Borges llega a Europa. Permanece siete años y medio en el continente, con residencias en Suiza (Ginebra: 1914-1918; Lugano: 1918-1919) y España desde 1919. Entre abril y septiembre de 1919 reside en Mallorca, y en Sevilla durante el invierno de 1919; después, Madrid en 1920 y vuelta a Mallorca, desde mayo de 1920 a febrero de 1921. De nuevo en Madrid en marzo 1921 y de ahí a Buenos Aires. Una nueva estancia, en 1923-1924, le trae otra vez a Madrid, Mallorca y Andalucía. ¿Qué hizo aquí el joven

Borges? A continuación, lo vemos con mayor detalle (seguimos para ello a Bernstein, 2007, y Meneses, 1996: 15-21).

La primera etapa transcurre en Ginebra, donde reside entre 1914 y 1918. Su padre, que se jubila al perder la vista, viaja a Europa para tratarse acompañado de su familia (Leonor, su esposa, Jorge Luis y Norah, dos años menor que él, y la madre de Leonor). Tras una breve estancia en París y Londres, se instalan en Ginebra. Allí Borges cursa los estudios de bachillerato en el Liceo Francés. A través de su amigo M. Abramowicz tiene noticia de los simbolistas franceses. De hecho, parece que se aprende de memoria *Les fleurs du mal* de Baudelaire y *Le bateau ivre* de A. Rimbaud. Comienza a escribir, primero “malas imitaciones de Wordsworth” e incluso poemas en latín. Tras mostrarle el resultado a su padre, éste (según cita en su autobiografía), le confesó “que no creía en los consejos y que debía aprender solo, mediante la prueba y el error”.

Se dice que Borges aprendió alemán de forma autodidacta a través de H. Heine, y con el propósito de leer a Schopenhauer. Se ha comprobado que desde 1916 recibe las revistas *Die Aktion* y *Der Sturm*. Además, perfecciona el inglés que hereda de su abuela. También se interesa por la realidad política. Lee *Le feu*, de H. Barbusse, y también el *Jean-Christophe* de R. Rolland que es para su generación “el santo y seña”. Recuérdese que esta novela, que le valió al autor el Premio Nobel de Literatura en 1915, trata de un músico alemán “que personifica la esperanza de una humanidad reconciliada”. Sigue con entusiasmo la Revolución rusa. De hecho, el antimilitarismo y su apoyo al socialismo revolucionario le llevan a conocer el Expresionismo alemán “cuyo impacto con sus ideas estéticas sería decisivo y de larga duración” según su biógrafo E. Williamson. Para Williamson (cfr. 2004), las razones por las que el movimiento alemán le resulta atractivo son dos: porque el éxtasis a través de la escritura se corresponde con su profundo emocionalismo, y porque también considera la pluma del escritor como arma. Lee, entre otros, a Johannes V. Becher, Franz Pfemfert, Otto Ernest Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink o Franz Werfel. Respecto a Becher, dijo el argentino que era (Borges, 1920: 5):

*“El más grande poeta de Alemania y uno de los poetas cúspides de la épica pluricorde europea. Crucificado sobre el mutilado torso de Europa supo ritmar, en sus himnarios plenos de oceánicas resonancias, la gesta de la guerra y la revolución, de la*

*agonía y del resurgimiento (...). Desde la guerra de Berlín nos tiende sus poemas: puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas”.*

A través de los Expresionistas llega a Walt Whitman, de quien descubre “el ejemplo supremo de la escritura como éxtasis, poseyendo, según él lo veía, una pasión y vitalidad que perseguiría en su propia escritura durante la mayor parte de su vida” (cfr. Bujaldón de Esteves, 2001: 387-406, y Cuéllar Valencia, 2013).

Tras la muerte de la abuela y cuando la I Guerra Mundial ha finalizado, la familia se muda a Lugano donde permanece un año. De allí, parte hacia Mallorca y vive en el Hotel Continental. Borges frecuenta el Café de los Artistas y visita Valldemossa, invitado por la familia Sureda. Con Jacobo Sureda, mantiene una especial amistad hasta 1935, momento en el que el joven mallorquín fallece. Durante su estancia en la isla, su padre escribe la novela *El caudillo*; Norah continúa los estudios de pintura y comienza a darse a conocer.

Al año siguiente, en 1919, pasan por Córdoba o Granada y se instalan en Sevilla, donde el joven Borges conoce al grupo cuyo maestro es Rafael Cansinos-Asséns, oriundo de la ciudad pero afincado en Madrid. Como hecho literario significativo, publica su primer poema, “*Himno al mar*”, en la revista *Grecia* el 31 de diciembre de 1919. Escrito en Mallorca, contiene claras referencias a la isla ya que realiza una semblanza de la catedral de Palma. Allí vuelven en agosto de 1920. En *Grecia* aparecen varios poemas (a “*Himno al mar*” se suman “*Trinchera*”, “*Rusia*” e “*Insomnio*”). Como fruto de sus tertulias en el Café de los Artistas, publica junto a Jacobo Sureda, José Luis Moll (con el seudónimo de Fortunio Bosanova) y Juan Alomar, un manifiesto ultraísta en la revista *Baleares*. De Mallorca, Borges recordaría años después (Riera, 2013: 146):

*“Mallorca es un lugar parecido a la felicidad, apto para en él ser dichoso, apto para escenario de dicha, y yo, como tantos isleños y forasteros, no he poseído casi nunca el caudal de felicidad que uno debe llevar adentro para sentirse espectador digno (y no avergonzado) de tanta claridad de belleza. Dos veces he vivido en Mallorca y mi recuerdo de ella es límpido y quieto: unas tenidas discutidoras con mis amigos, una caminata madrugadora que empezó en Valldemosa y se cansó en Palma, una niña rosa y dorada de la que estuve enamorado alguna vez y a la que no se lo dije nunca, unos días largos remansándome en el cálculo de las playas. Ahora dejo de escribir y sigo acordándome”.*

Guillermo de Torre visita la isla en el verano de 1920, aunque parece que lo hace por ver a su hermana Norah, con la que se casaría más tarde (Meneses, 1996: 21). Al año siguiente, en 1921, se traslada de nuevo a Madrid, donde coincide con Rafael Cansinos-Asséns. De él, recuerda Borges que (Mejía Prieto y Molachino, 2001: 29):

*“Amigos literarios de Andalucía me llevaron a conocerlo. Era un hombre alto. Lo más notable de Cansinos es que vivía exclusivamente para la literatura, sin ninguna preocupación por el dinero o la fama. Todavía me complazco de pensar en mí como su discípulo”.*

Participa en sus tertulias del Café Colonial. Las de Gómez de la Serna, en el Pombo, no le gustan: “No me agradó porque Gómez de la Serna hablaba él solo y lo hacía mal de todo el mundo”. Para Borges, Cansinos-Asséns es, junto con Alejandro Xul Solar y Macedonio Fernández, el nombre que más le marca en su carrera como escritor. Por su parte, Cansinos rememora (Cansinos-Asséns, 1976: 34):

*“Borges pasó por entre nosotros como un nuevo Grimm, lleno de serenidad discreta y sonriente. Fino, ecuánime, con ardor de poeta sofrenado por una venturosa frigididad intelectual, con una cultura clásica de filósofos griegos y trovadores orientales que le aficionaban al pasado haciéndole amar calepinos e infolios, sin menoscabo de las modernas maravillas”.*

En enero de 1921 se celebra un gran encuentro ultraísta en Madrid, en La Parisina. El segundo gran acto, celebrado en el Ateneo, ya no cuenta con Borges que va de regreso a Buenos Aires. Antes de partir, Borges remite por carta a su amigo Sureda (Borges, 1999: 32):

*“¡Hermano! Zarpo mañana hacia la tierra de los presidentes averiados, de las ciudades geométricas y de los poetas que no acogieron aún en sus hangares el avión estrambótico del ultra [...]. No dejes de escribirme. Que no se rompa el cable espiritual entre dos corazones, sobre el Atlántico”.*

Escribe Borges respecto de su regreso (Borges, 1999: 36):

*“Volvimos a Buenos Aires a bordo del Reina Victoria Eugenia a fines de marzo de 1921. Me sorprendió, tras vivir en tantas ciudades europeas, advertir que mi ciudad natal había crecido y era ya una gran ciudad, casi interminable. Aquello fue algo más que un*

*retorno, fue un redescubrimiento. La ciudad inspiró los poemas de mi primer libro que fue publicado, Fervor de Buenos Aires”.*

En la capital funda, junto con un grupo de jóvenes poetas argentinos convertidos por él al Ultraísmo (su primo, Guillermo Juan Borges, Eduardo González Lanuza, Norah Lange y Francisco Pilero) la revista *Prisma*. Para Berstein (2007: 5), el título está claramente relacionado con la estética del ultra. A finales de 1921, Borges explica su origen a Cansinos-Asséns (recogido por Berstein, 2007: 6):

*“Admirado amigo y maestro: Sincrónicamente con esta carta le envió varios ejemplares de la revista mural Prisma, que hemos creado unos compañeros ultraizantes y yo; y en la cual, acaso por primera vez, se ofrenda el hallazgo lírico sin propósito mercantil ni gesto solemne. Ignoro si mi proyecto peca de occidental o de islámico. Los mismos poetas se encargarán de pegar la revista mural por las calles de Buenos Aires. Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso por poseer una revista propia, pero una verdadera revista era algo que estaba más allá de nuestros medios. Noté cómo se colocaban anuncios en las paredes de la calle, y se me ocurrió la idea de que podríamos imprimir una revista mural, que nosotros mismos pegaríamos sobre las paredes de los edificios, en diferentes partes de la ciudad.*

*(...) La mayor parte de las hojas eran arrancadas casi inmediatamente por lectores desconcertados, pero, afortunadamente, Alfredo Bianchi, de Nosotros, vio una de ellas y nos invitó a publicar una antología ultraísta en su sólida revista”.*

A mediados de 1922, funda *Proa*, imitando el formato de la madrileña *Ultra*. Borges recuerda que “cuando regresé de Europa cargaba con la bandera del Ultraísmo. Algunos historiadores de la literatura aún me identifican como ‘el padre’ del Ultraísmo argentino”.

En 1924, se produce un segundo viaje a Europa en el que su padre es sometido a una operación en Zúrich. Visitan Inglaterra y Francia y se instalan en Madrid casi un año, hasta 1924. Publica en *Alfar* y la *Revista de Occidente*; frecuenta la tertulia de Cansinos-Asséns y visita a Gómez de la Serna. Regresa a Buenos Aires. Entre 1924 y 1927 dirige la revista *Martín Fierro*; en 1925 publica los poemarios *Luna de enfrente* y *Cuaderno de San Martín*, así como el conjunto de ensayos *Inquisiciones*. Para entonces, su ruptura con el Ultraísmo es definitiva. En su introducción a *Narraciones*, M. R.

Barnatán destaca el siguiente apartado de Borges dedicado a “*Los fugaces años ultras*” (1991: 40-43):

*“Creo que lo mejor sería ignorar totalmente el Ultraísmo. Se quería imitar a Reverdy, se quería imitar a Apollinaire, al chileno Huidobro. Una teoría que hoy encuentro completamente falsa, quería introducir la poesía a la metáfora y creía en la posibilidad de hacer nuevas metáforas. Y bien, yo creí, yo intenté creer en ese credo literario. ¡Ahora lo encuentro falso de toda falsedad! No veo ninguna razón para suponer que la metáfora sea el único artificio literario posible, cuando lo cierto es que hay otros”.*

El viaje por Europa permite a Borges conocer los nuevos aires literarios desde una posición privilegiada. A su llegada a España, una parte de su contribución a la Vanguardia es el estudio y difusión de la lírica germana. Pero, ¿qué encuentra en nuestro país para poder hacerlo? En gran medida, la clave es un ambiente muy propicio para la recepción de las nuevas ideas. La ruptura con las generaciones anteriores – la de (18)98 y de (19)14 –, y el hecho de que ciertas figuras – como J. R. Jiménez o R. Valle-Inclán – evolucionen para servir como referente a los jóvenes supone que la tradición (útil por poco clasicista) sea reinventada. En este contexto, tres figuras lideran la llegada de la Vanguardia tal y como hemos apuntado: Gómez de la Serna, Huidobro y Cansinos-Asséns, todos ellos nacidos en la década de 1880 y con cierta madurez cuando llega la gran revolución cultural.

En este sentido, resulta útil cotejar los años de nacimiento y muerte de nuestros protagonistas para apreciar cómo una primera generación acepta la irrupción de la Vanguardia y se adhiere a ella, frente a una segunda – a partir de Lorca o Borges – que nace con la propia Vanguardia:

Autor	Vida
Ramón M. del Valle Inclán	1866-1936
Juan Ramón Jiménez	1881-1958
Rafael Cansinos-Asséns	1882-1964
Ramón Gómez de la Serna	1888-1963
Vicente Huidobro	1893-1948
Federico García Lorca	1898-1936
Jorge Luís Borges	1899-1986
Luís Buñuel	1900-1983
Guillermo de Torre	1900-1971

El momento que vive España difiere del europeo. Frente a la fortaleza colonial británica o francesa y la pujanza alemana, la nuestra es una potencia agotada. Tras años de declive, acaba de perder sus últimas colonias americanas, incluida la derrota contra quien se configura como nuevo líder del mundo: Estados Unidos. En estos años, disfruta de cierto crecimiento económico que se explica por una industrialización tardía, y que se multiplica después por la demanda exterior proveniente de los países en guerra. Nuestra literatura refleja la crisis como país, elemento que se ha sustanciado como eje fundamental de la Generación del 98: los intelectuales están asumiendo el sentimiento de dolor por España. Una nueva generación, la del 14, propone nuevas posturas estéticas. Lejos de la literatura sobria y comprometida con la realidad social, Rubén Darío cultiva el Modernismo que supone una gran renovación del lenguaje, sólo comparable a la que lleva a cabo Whitman en la esfera anglosajona (cfr. Villanueva, 2016).

La Generación del 98 siente predilección por los modelos germánicos. M. de Unamuno o P. Baroja introducen, a juicio de Harris (1995: 5), algunos de los principios del Modernismo internacional. Como ejemplo, la “Nivola” unamuniana considera el papel del escritor como demiurgo, crea caracteres en vez de copiarlos, y adquiere autonomía total (más adelante la analizaremos con atención).

Entre los Modernistas “hispanicos” que experimentan una mayor evolución señala Harris a R. Valle-Inclán (1995: 6), que introduce su “own personal version of the expressionist grotesque, which baptised with the name Esperpento”. Posteriormente, los escritores y críticos en torno a la figura del filósofo J. Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente* (según el modelo parisino *Mercure de France*) importan los últimos desarrollos europeos.

Con todas sus peculiaridades, la Vanguardia se vive con fuerza en España. Bonet, en su *Diccionario de las Vanguardias en España* (cfr. 1995) sitúa su inicio en 1907, con el cuadro de P. Picasso ya señalado, *Las señoritas de Avignon*. Otras fechas manejadas son la publicación del “*Manifiesto Fundacional del Futurismo*”, en 1909, o la introducción de Gomez de la Serna a la “*Proclama futurista a los españoles*” de F. T. Marinetti, en 1910. Por su parte, García de la Concha retrasa el comienzo a 1916 con la aparición de *Diario de un poeta recién casado*, de J. R. Jiménez. Otros investigadores esperan a la edición en 1917 de diferentes revistas catalanas que se hacen eco de los avances europeos, e incluso otros fijan 1918, año de fundación del Ultraísmo, para datar el inicio de la Vanguardia en España.

En general, los rasgos estilísticos que caracterizan las Vanguardias literarias son la negación al pasado y ruptura con lo anterior, el culto a la imagen, el carácter “antirrealista” e internacional, la conciencia de grupo y la interdependencia de las artes (Sánchez Ferrer, 2014: 24). La Vanguardia en España comparte estas características, pero las acoge con retraso. Harris (1995: 3-4) apela a cierta confusión – por las contradicciones que se generan – más que por la fusión con los elementos locales. El resultado es una creación híbrida que Harris achaca al retraso en la llegada del Romanticismo (marca 1834 como fecha) que en consecuencia tiene una corta vigencia y que convive con el Realismo (que llega sobre 1850); y que cede ante un movimiento propio – el Modernismo – al final de siglo. Estos movimientos tienen lugar en un clima intelectual complicado todavía más por los hechos históricos de 1898.

Posteriormente, la Vanguardia en España alumbra un movimiento, el Ultraísmo, que demuestra el avance realizado por nuestros jóvenes y que está íntimamente relacionado con el Creacionismo que había traído Huidobro. Más tarde, la europeización de España tiene en la fundación de la Residencia de Estudiantes un gran hito (cuyo modelo son los “*colleges*” británicos, como los de Oxford), y que dará una gran generación que incluye a S. Dalí, F. García Lorca y L. Buñuel. La conocida como Generación del (19)27 de la que la mencionada terna toma parte, se inspira en la tradición (Harris, 1995: 9) con lo que toma forma una “nueva literatura” que hace diferente al resto de la Vanguardia europea: la mezcla de lo viejo y lo nuevo.

A pesar de la influencia de París, los vanguardistas españoles sienten que deben poner el acento en su identidad individual, con horizontes compartidos pero adaptados a sus circunstancias. España había hecho importantes contribuciones a la Vanguardia, con grandes talentos afincados en la capital francesa, tanto en la pintura como en las artes plásticas – P. Picasso, J. Gris –, pero de forma más limitada en el terreno literario. De hecho, el impacto de nuestros escritores es menor por la barrera de la lengua: los vanguardistas europeos desoyen nuestros logros (Harris, 1995: 1-2). Por tanto, dos características marcan el fenómeno en España: la ruptura tibia con lo anterior y la apertura entusiasta hacia el exterior. Por lo demás, impera como en el resto de Europa el afán por “lo nuevo” con el propósito último de la superación de la mimesis.

En cuanto al primer aspecto, la ruptura con las generaciones anteriores resulta más leve en nuestros jóvenes, y sólo se encuentra presente en algunos manifiestos que copian los europeos en su lucha por el “Modernismo” o el “Novecentismo”, y en algún acto subversivo del que daremos cuenta más adelante. El cambio se concreta en una devoción por lo último. Por una parte, encontramos “lo nuevo”, por Gómez de la Serna, y “arte nuevo”, usado por Cansinos-Asséns y por A. Espina para agrupar a Futurismo, Creacionismo, Expresionismo y Ultraísmo. Por otra, Ortega y Gasset se refiere al “arte joven”, con el que también resalta la idea de algo nuevo se fragua a la par del siglo que se ha iniciado.

La ruptura (en nuestro caso, leve) se ve sustituida como principal enseñanza vanguardista por la apertura a las corrientes europeas, y el mejor ejemplo de ello es el eclecticismo que exhibe el Ultraísmo. Mientras tanto, el propio Ortega, que ya había anticipado algunos postulados en *Musicalia* (1919), establece en *La deshumanización*

*del arte* (1925) características tales como su impopularidad, su carácter minoritario, su esencia antirrealista (“el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real”) y, por supuesto, deja claro que su contenido humano es escaso, ya que si no puro, es un arte con “tendencia a la purificación” y “un arte artístico”. El resumen definitivo que hace Ortega en el citado texto de 1925, y que tanto ha influido en interpretaciones posteriores, es el siguiente (Ortega y Gasset, 1961, Tomo III: 360):

*“Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna”.*

Fernando Vela, en su ensayo “*El arte al cubo*” resume, en la estela de Ortega, las características de los ismos (Vela, 1927: 12):

- “1) El arte de Vanguardia es gratuito (o, lo que es igual, inútil);*
- 2) ese arte es minoritario;*
- 3) contiene ciertas dosis de humor;*
- 4) es experimental”.*

En cuanto a su apertura y como característica exclusivamente nacional, las Vanguardias suponen que España acepte, por primera vez desde el siglo XVIII, la llegada de las corrientes europeas del momento y participe con una aportación propia. Tal y como afirman Buckley y Crispin (cfr. 1973), “España se europeizó a partir del Ultraísmo”. Este hecho responde al liderazgo de sus introductores. Entre ellos y tal y como veremos, el papel de Gómez de la Serna resulta clave ya que consigue que la literatura española y europea esté sincronizada como no lo había estado en los últimos siglos (García de la Concha, 1982: 9-27).

Si hay algo que distingue este momento y posibilita la difusión de las nuevas ideas, es la instauración de la tertulia y aparición de una gran cantidad de revistas que dan soporte a estos movimientos. Entre las tertulias son famosas las del Café de Pombo, presidida por Gómez de la Serna, o la del Café Colonial, en torno a Cansinos-Asséns

(cfr. Caballero Bonald y Navia, 2009: 55-68). Eugenio Montes, que fue compañero de pensión de Borges, en una carta dirigida a Sánchez Pascual en 1976 nos cuenta (cfr. García Monge, 2006):

*“No sé bien si le conocí el 1920 o en el 21. Desde luego, fue en el Café Colonial, donde una vez por semana nos reuníamos con Rafael Cansinos-Asséns. Madrid en aquel entonces no era una ciudad: era un archipiélago de tertulias. Íbamos a la de Ramón Gómez de la Serna en Pombo, promiscuando porque Ramón era adversario de Cansinos, y al revés me las pintas. Íbamos a Regina, donde conversaban Alfonso Reyes y Díez Canedo.*

*Poco después, a la Granja El Henar, en torno a Valle Inclán. A veces, al Café de las Salesas, donde entre pleiteantes, se sentaba Antonio Machado. De tarde en tarde, con los pintores polacos, Paskiewiz y Jahl, a casa de Juan Ramón Jiménez, que en ese tiempo, y aun después, era el poeta más admirado (...).”*

En cuanto a las revistas, destacamos dos: la *Revista de Occidente* (fundada por J. Ortega y Gasset en 1923) y *La Gaceta Literaria* (fundada, en 1927, por E. Giménez Caballero y G. de Torre). Del resto, mencionaremos aquellas que pertenecen a la órbita ultraísta – lógicamente anteriores – y en las que Borges oficia de poeta con múltiples entregas, de ideólogo del Ultraísmo con diferentes manifiestos, de traductor con series de poemas alemanes, y de crítico del Expresionismo.

Tal y como hemos señalado, la sustanciación de la Vanguardia en España se produce a través de tres movimientos. Borges coincide con las tres figuras que los lideran: R. Gómez de la Serna, escritor tan personal y prolífico que crea su propio ismo a partir de su introducción del Futurismo y el cultivo del Dadaísmo (“Ramonismo”); la de V. Huidobro, fundador del Creacionismo; y la de R. Cansinos-Asséns, inspirador del Ultraísmo.

## 2. Recepción del ismo alemán

### 2.1. Dos iniciadores de los ismos hispánicos: Gómez de la Serna y Huidobro

De las figuras imprescindibles para entender la llegada de la Vanguardia, Ramón Gómez de la Serna no sólo es el más adelantado, sino que ha sido considerado como el “buque-nodriza” del fenómeno por concitar en torno a su persona el desarrollo de la Vanguardia española (E. Neville en 1955, véase Mainer, 2000: 88).

Madrileño, extraordinariamente prolífico, cultivó casi todos los géneros y creó un estilo personal – el “Ramonismo” –, pues tan amplia y particular es su producción (García de la Concha, 1992: 9, 27). Borges admira su obra: en *Inquisiciones*, de 1925, dice que “sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria equiparables al de Ramón” (Mainer, 2000: 79). También señala de él: “Creo que fue el primero que señaló el carácter fantástico de las tauromaquias de Goya” (1988: 93). Tanto Goya como la fantasía, son elementos muy importantes para Gómez de la Serna. Desde su “torreón literario” de la calle Velázquez en Madrid, adornado por un gran espejo cóncavo y con la presencia destacada del pintor aragonés, alumbró el camino a “lo nuevo” y crea sus Greguerías, como primer logro vanguardista e importante elemento para el Expresionismo hispánico posterior que define como “el grito de las cosas”.

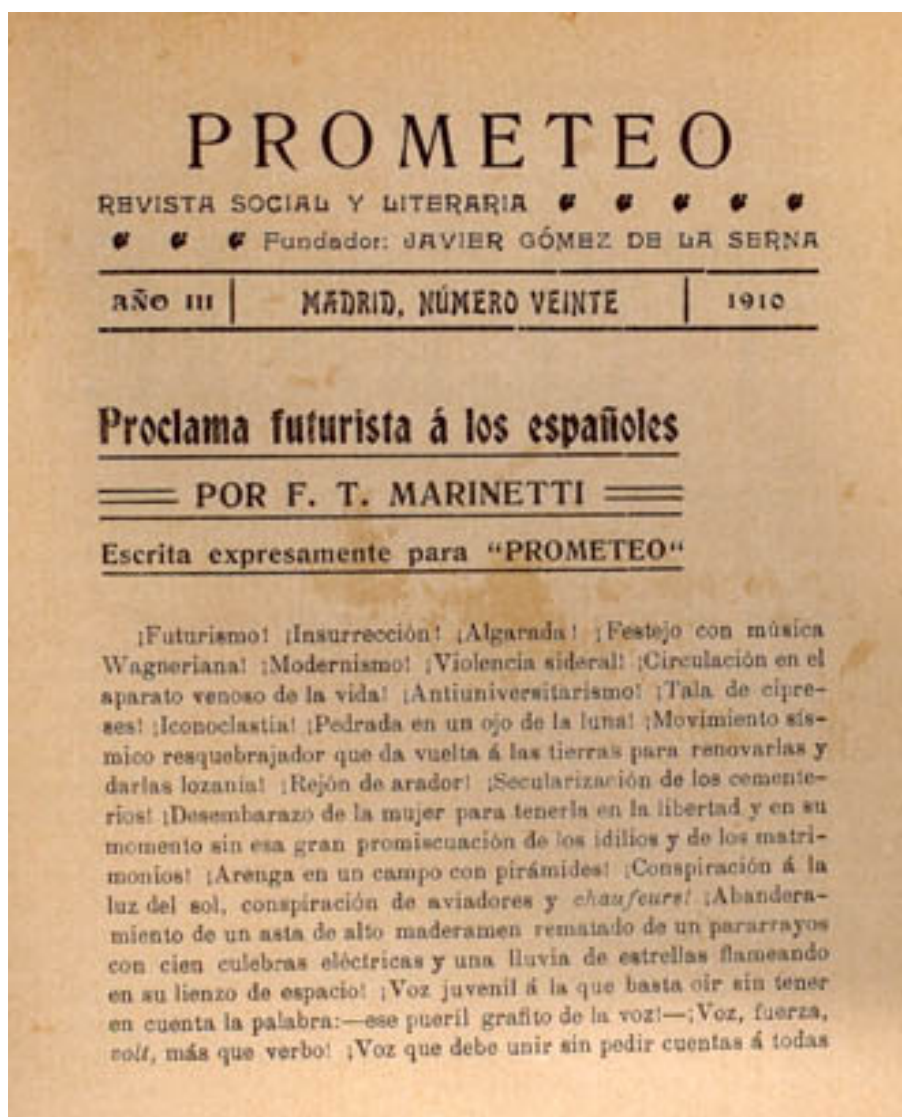
El inicio de su composición es inmediatamente posterior a la publicación de los primeros escritos futuristas referentes a una “nueva literatura”, que señalamos junto a los siguientes hitos. En 1909 publica su ensayo “*El concepto de la nueva literatura*”, y al año siguiente, comienza a componer sus Greguerías. En 1915 funda la Tertulia sabatina del Café y Botillería de Pombo que Guitiérrez Solana pintará en 1920; y en 1928 publica *Goya* (de hecho, Gómez de la Serna es el mayor defensor del pintor). En 1931 publica su libro *Ismos*, volumen fundamental – junto al de G. de Torre de 1925 – para interpretar los movimientos de la Vanguardia de acuerdo con los protagonistas de su tiempo. Según Mainer (2000: 87-88):

*“El ‘cosismo’ de Ramón (...) es el brusco encuentro con la ruina de los valores auspiciada por el capitalismo y la industrialización, y tiene también mucho de la agonía de toda posible certidumbre en asuntos de epistemología. Las ‘cosas’ de Ramón (...) están sometidas a la corrosión de la inutilidad (como los objetos del Rastro), a la fragilidad de la apariencia (como sucede en el circo o en el cine) y a la sorpresa de la ‘falsedad’ (como acontece en los escenarios exóticos que el escritor buscó tan a menudo, consciente de que los inventaba). En tal sentido, Ramón pertenece a una tradición expresionista y, seguramente, su fidelidad a ultranza de alguna forma de ‘Realismo’ le vedó el salto al ‘Surrealismo’ que dieron los más jóvenes”.*

De acuerdo con Mainer, Ramón descubre, para toda una generación, una nueva forma de ver las cosas, más visual y atrevida. El “Ramonismo” se puede resumir por unos rasgos muy personales. Primero, comparte con los movimientos de Vanguardia la antipatía por la interpretación tradicional de la realidad; por tanto, en su obra adivinamos constantemente el deseo de romper con el arte anterior. Segundo, observa la realidad desde puntos de vista no habituales; de esa forma trata de provocar la sorpresa en el lector. Elimina de sus obras el sentimentalismo. Las herramientas para conseguirlo son el humor y la exaltación de los aspectos más divertidos de la vida. Finalmente, practica el irracionalismo poético (asociación insólita de intuiciones, metáforas “delirantes”, etc.) mucho antes de que apareciera el Surrealismo.

Y aunque cuenta con una gran producción, de todo lo aportado por Ramón sólo nos podemos fijar en aquello que marca su apuesta por la Vanguardia: la constante búsqueda de “lo nuevo” y la invención de la Greguería, como su hallazgo más representativo.

En “*El concepto de la nueva literatura*” (*Prometeo*, abril de 1909) sienta su posición acerca de la labor del escritor. Respecto a “lo nuevo”, también le debemos la introducción del Futurismo con la muy temprana traducción del Manifiesto de F. T. Marinetti, movimiento que inspira muchas de sus propuestas. Un artículo titulado “*Movimiento intelectual. El Futurismo*” acompañaba la proclama. Gómez de la Serna se adhiere a sus propuestas, e incluso afirma haberse adelantado a alguna de ellas. Sobre todo, abraza su rechazo por lo viejo y su entusiasmo por lo nuevo, su vitalismo y su rebeldía. En la “*Proclama futurista a los españoles*” en el número 20 de la revista *Prometeo* (1910), apela Marinetti al festejo Wagneriano o la voz juvenil (Marinetti, 1910: 1):



De entre sus múltiples hallazgos, la invención de la Greguería distingue a Gómez de la Serna. Él mismo las define como “grito de los seres desde su inconsciencia, gritos de las cosas”. Se trata por tanto de la expresión de su interior (cfr. Mainer, 2000). En marzo de 1912, publica la primera en *Prometeo*, bajo el sinónimo de Tristán. El autor explica así la gestación de estas composiciones en el prólogo a la edición de las Greguerías de 1960 (Gómez de la Serna, 1991: 8-9):

*“Desde 1910 – hace cincuenta años – me dedico a la greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo lo que queda, lo que vive, lo que resiste más al descreimiento. La greguería ha sido perseguida, denigrada, y yo*

*he llorado y reído por eso entremezcladamente, porque eso me ha dado pena y me ha hecho gracia. Cuando se publicaron por primera vez en los periódicos, muchos lectores se daban de baja. ‘¡Cámbielas de nombre!’, me decía el director; pero yo me negué terminantemente”.*

En este mismo texto, explica el origen de su nombre y su significado (Gómez de la Serna, 1991: 10):

*“¿Que por qué se llaman Greguerías?*

*Al encontrar el género me di cuenta de que había que buscar una palabra que no fuese reflexiva ni demasiado usada, para bautizarle bien.*

*Entonces metí la mano en el gran bombo de las palabras, y al azar, que debe ser el bautizador de los mejores hallazgos, saqué una bola...*

*Era Greguería, aún en singular; pero yo planté esa bolita y tuve un jardín de greguerías.*

*Me quedé con la palabra por lo eufónica y por los secretos que tiene en su sexo.*

*Greguería, algarabía, gritería confusa. (En los anteriores diccionarios significaba el griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá.)*

*Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas...”.*

Veamos algunos ejemplos a partir de los cuatro grupos identificados por R. Senabre (prólogo a Gómez de la Serna, 1988). El primer grupo lo conforman aquellas que están basadas en una falsa etimología: “Bisabuelo parece querer decir una pareja de abuelos”. Las segundas se producen por paronomasia: “Cuando contamos por lustros nuestra edad es que queremos dar lustre a nuestros años”. En tercer lugar figuran las formadas por la parodia de una frase hecha, como: “¿De cuerpo presente? No. De cuerpo pretérito”. Y en cuarto y último lugar encontramos las dilogías: “El defecto de las enciclopedias es que padecen apendicitis”. L. Cernuda las analiza y diferencia entre “lo moderno” y “lo nuevo” en su trabajo *Gómez de la Serna y la generación poética de 1925*, que escribe en 1957. Cernuda cree que “lo moderno” preocupa a la generación anterior, mientras “lo nuevo” es un afán de la Vanguardia con el que Ramón coincide (Cernuda, 1975):

*“Entre la literatura modernista y la que hacia 1920 se llamaría literatura nueva, no hay entre nosotros obra más llena de originalidad, originalidad de pensamiento y de expresión, que la de Gómez de la Serna; estando además representados en ella todos o casi todos los intentos renovadores de los movimientos literarios diversos ocurridos por aquellas fechas fuera de España, y eso no por imitación, sino por coincidencia”.*

Para Cernuda, están determinadas por el “especial ángulo visual del autor”:

*“El ingenio, pues, es la facultad que crea la Greguería, y ésta el eslabón donde se engarzan todos los escritos de Gómez de la Serna, ya sean simples colecciones de Greguerías, ya sean, como su teatro, novela y crítica, un compuesto de Greguerías. Y como la Greguería se integra en una imagen o una metáfora, y éstas (observadas desde el especial ángulo visual del propio autor, como luego trataremos de indicar) no sólo fueron una parte importante, sino un todo, principalmente la metáfora, en los versos escritos por muchos poetas españoles hacia 1925, ello justifica el comentario previo a lo que la Greguería es y lo que su hallazgo representó en un momento de nuestra poesía”.*

Las Greguerías son como “una gota de los siglos que atraviesa mi cráneo”, o “lo que gritan confusamente los seres desde su inconsciencia” y también “lo que gritan las cosas”. En su definición más conocida: “Todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas... Humorismo + metáfora = Greguería”.

No podemos terminar sin señalar su interés por los espejos curvos, elemento caro a la Vanguardia. Su viuda, en el inventario que realiza con motivo de la donación de los enseres de su despacho de Buenos Aires al Ayuntamiento de Madrid, en 1966, incluye “dos pequeños espejos grotescos de los que deforman la imagen” y “un gran espejo cóncavo de medio metro de diámetro”. En su despacho de Buenos Aires, el espejo era convexo, tal y como se aprecia en una singular fotografía tomada por José Ignacio Ramos, y en donde aparece con su mujer y otros amigos. Tal y como reza una de sus Greguerías: “La vida es decirse ¡adiós! en un espejo”. ¿Sería curvo o plano?:



La segunda figura que destacamos por su importancia en la introducción de las Vanguardias en España es la del chileno Vicente Huidobro. Particularmente, su influencia personal en los círculos literarios y la fundación del Creacionismo – con un planteamiento cercano al Cubismo literario – figuran como su mayor aportación. De hecho, el paso de Huidobro resulta tan determinante para la Vanguardia como lo había sido el de Rubén Darío para el Modernismo. Particularmente, le corresponde haber inspirado el Ultraísmo.

Huidobro llega con su esposa e hijos a Europa en 1916. Se trata de un poeta reconocido en su país, y ya ha publicado varios libros y fundado diferentes revistas. Ha alcanzado cierta madurez: su discurso “*Non serviam*” o “*El espejo del agua*” demuestran lo avanzado de su estética, el Creacionismo (Bajarlia, 1964: 29). El propio Huidobro explica los diferentes avances que lleva a cabo entre 1912 y 1916, momento en el que su nacimiento se da por definitivo. En 1912, en la revista *Musa joven* afirmaba que “el reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición”.

En 1913, en el libro *Pasando y pasando* dice que lo “que debe interesar a los poetas es el ‘acto de la creación’”, y en el poema “*Adán*” (escrito en 1914 y publicado en 1916) incluye en su prefacio referencias a Emerson que aluden a “un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva”. En “*Non serviam*”, discurso leído en Santiago de Chile en 1914, dice a aspirar a “crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias”. A su modo de ver, “la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado” (cfr. Schwartz, 1991).

Pero es en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que ofrece en junio de 1916, donde expone plenamente la teoría y según Huidobro, donde “se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear” (<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/>). El poema “*El espejo de agua*” nos permite apreciar el Creacionismo en la práctica. Considerémoslo a continuación junto con “*Arte poética*” (ambos de 1916), donde el poeta se sitúa a la par del Creador, o cómo reinterpreta las cualidades del espejo:

“*Arte poética*”

“*Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea,  
Y el alma del oyente quede temblando.  
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata.  
Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo, en los museos;*

“*El espejo de agua*”

“*Mi espejo, corriente por las noches,  
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.  
Mi espejo, más profundo que el orbe  
Donde todos los cisnes se ahogaron.  
Es un estanque verde en la muralla  
Y en medio duerme tu desnudez anclada.  
Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,  
Mis ensueños se alejan como barcos.  
De pie en la popa siempre me veréis  
cantando.  
Una rosa secreta se hincha en mi pecho*

*Mas no por eso tenemos menos fuerza: Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo”.*

*El vigor verdadero*

*Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!*

*Hacedla florecer en el poema ;*

*Sólo para nosotros*

*Viven todas las cosas bajo el Sol.*

*El Poeta es un pequeño Dios”.*

Huidobro llega a España por segunda vez en 1918, tras permanecer en París. Allí, participa en las revistas más relevantes y comparte ideas con los cubistas. En las diferentes tertulias, alterna con Picasso, Apollinaire o Reverdy. Publica *Horizon Carré* (1917) y ya en España, *Poemas Árticos* (1918). No falta la polémica (muy propia de estos años), ya que Reverdy le acusa de haber copiado su estética. Sin embargo, este extremo carece de rigor ya que hemos visto que sus ideas ya habían sido desarrolladas antes de venir a Europa. Más allá del posible debate – si Huidobro recibe más de lo que aporta – no podemos dejar de destacar su estancia en París por lo que deben sus coetáneos españoles a la influencia del Cubismo literario. Conviene, por tanto, hacer una referencia a la conexión entre ambos movimientos ya que, aunque es indudable la aportación de Huidobro, no es menos cierto que ejerce como importador de la Vanguardia francesa.

Hacia 1920 se entiende por Cubismo en España todo lo relacionado con el Creacionismo, y se ven como cubistas a Huidobro y a Reverdy, cuya revista *Nord-Sud* es calificada por G. de Torre (2001) como “la plataforma de toda la falange cubista”. Su poética se basa en una imagen “creada” (ideal) que engarza en una “composición”. Se trata de lo que en un principio siguieron aquellos a los que Jorge Guillén denomina “*El estímulo superrealista*” (1970) como “devotos españoles”, a saber, Juan Larrea y Gerardo Diego. Por su parte, el Cubismo reproduce espacios – Braque afirma que están

“al alcance de la mano” – por no implicar solamente “la mirada del espectador sino la totalidad del cuerpo y de la mente”. Según Braque (Ramírez, 1997: 207):

*“No se persigue la unidad geométrica del punto de vista único, pues la nueva visión carece de centro. El Cubismo analítico parece mirar la realidad a través de un prisma cristalino paradójico, porque no descompone la luz sino que la absorbe, haciendo que la forma se refracte en una multitud de quebraduras”.*

¿Dónde se hunden sus raíces? El Cubismo es una aportación hispánica a la Vanguardia, aportación según la deformación “por ímpetu de la pasión” y no según su “canon”. Es germen del Expresionismo desde Picasso, y también está clara su vinculación al Esperpento y la deformación del clásico. Además, representa el más inmediato antecedente – por la descomposición de su perspectiva – pero no es un referente directo (sino más bien un desarrollo paralelo en pintura, con Picasso paralelo a Valle). Se trata de una manifestación hermana que también recoge el espíritu hispánico (cfr. Lloréns, 1975). D’Ors, en “*A un cubista castellano*” (*Glosari*, 1914) se pregunta acerca de sus orígenes: “¿Qué más español, después de todo, que este querer que deforma las cosas (...), y las deforma no según canon, sino por ímpetu de pasión?”.

De acuerdo con Ortega y Gasset (cfr. 1924), el Cubismo y el Expresionismo pasan de pintar las cosas a “pintar las ideas” ya que “el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos”. En un artículo posterior (cfr. 1925) dice que “no es otra cosa el equívoco Cubismo que una manera particular dentro del Expresionismo contemporáneo. En la impresión se ha llegado al *mínimum* de objetividad exterior”.

Según Gertrude Stein, musa del Cubismo (citado por Sánchez Vidal, 2005: 109), “el Cubismo salía de ver la realidad a través de una botella de Anís del Mono, en referencia a las formas prismáticas talladas en ella”. La presencia de botellas en Picasso, J. Gris o Barradas, fue definida por Gómez de la Serna en *Ismos* como el “Botellismo”, dedicado al bodegón cubista. Sánchez Vidal (2005: 110), a propósito de la técnica del bodegón cubista utilizada por Miguel Hernández en su poemario *Perito en lunas* (*Perito en lunas, Poliedros* inicialmente, escrito en 1932 y publicado al año siguiente) lo conecta con Borges, que en su “*Manifiesto del Ultraísmo*” dice “que hay dos maneras de representar la realidad en el arte: una, al modo de los espejos; otra, al de los

prismas”. Y explica Sánchez Vidal: “la mimesis frente a la visión poliédrica del Cubismo”.

Para Sánchez Ferrer, la recepción del chileno está marcada porque Huidobro llegó a España “cuando apenas alboreaba la consigna creacionista (...) [y] el poeta era esperado como un meteoro fabuloso”, en palabras de Gerardo Diego (“*Vicente Huidobro*”, 1948), y “aquí encontró un ambiente predispuesto hacia las novedades de signo vanguardista”. Huidobro mantuvo en Madrid una gran actividad. Publicó artículos, impartió conferencias, y lideró una tertulia. Y pese a no ser reconocido como un gran lírico (“El tan cacareado poeta trasatlántico y bilingüe Vicente Huidobro es una calamidad”, escribió A. Espina en “*Arte Nuevo*”), dejó poemas que ofrecían múltiples novedades. Como ejemplo y para finalizar, veamos el poema “*Universo*” (*Poemas árticos*, 1918) donde utiliza muchos elementos que también frecuentará el Ultraísmo:

*”Universo”*

*“Bajo la enramada*

*Una canción solidificada*

*En dónde estamos*

*El mundo ha cambiado de lugar*

*Y estrellas falsas brillan en el cielo*

*Cordajes de guitarra sobre el mar*

*La sombra es algo que alza el vuelo*

*Junto al arco voltaico*

*Un aeroplano daba vueltas*

*En el aire un pañuelo*

*Y ninguna casa tenía puertas*

*Un lago oblicuo*

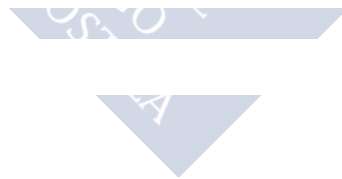
*El camino sobre*

*hace el espacio*

*el campo inverso*

*Mañana será el fin del universo”.*

Cansinos-Asséns lo considera, junto a J. R. Jiménez, el gran renovador del panorama poético español, reconociendo su aportación en “*La nueva lírica*” (*Cosmópolis*, 5, 1919), y situándolo como referente fundamental del Ultraísmo. En su artículo “*Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo*” (*Cosmópolis*, nº 1, Madrid, enero de 1919) afirma que, “si Rubén vino a acabar con el Romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos”.



## 2.2. El “Ultraísmo”

El origen de este movimiento ha sido vinculado a la aspiración vanguardista de Gómez de la Serna, a la influencia del Creacionismo de Huidobro y al magisterio de una tercera figura, la de Rafael Cansinos-Asséns, que invita a los jóvenes a ir “más allá”. En 1918, el sevillano concede una entrevista a Xavier Bóveda bajo el título “*Los intelectuales dicen*” en el periódico *El parlamentario*. En ella propone “acabar con lo viejo (el modernismo) y aceptar sólo lo nuevo, ser ‘ultrarrromántico’”. Cansinos define así el movimiento (cfr. Bóveda, 1918):

*“El Ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo”.*

En “*La nueva lírica y la revista Cervantes*” (*Grecia 12*, Sevilla, 1 de Abril de 1919) se refiere a las deudas del grupo con:

*“Las tendencias superatrices de Nietzsche, D’Annunzio, Walt Whitman, Emerson, Verhaeren, el Futurismo de Marinetti, el dinamismo manifestado en la lírica con los temas de la conquista de la mecánica, la vida intensa, los aeroplanos, G. Apollinaire, en su conjunción con el arte abstracto o ideal, las obras de Mallarmé, Trsitán Tzara, Max Jacob, F. Picabia, J. Cocteau, la revista Antología Dadá de Zurich y el Nord-Sud de París... han producido el ‘Ultra’, que es algo que está más allá del Novecentismo (...) Extrae elementos del Futurismo, del dinamismo, del Creacionismo que trajo V. Huidobro en su valija diplomática de novedades líricas del año 1918 (...). ‘Ultra’ señala un movimiento literario, no una escuela...”.*

En la revista *Cervantes* (junio de 1919) el Ultra es considerado como “lema” y una “síntesis de una constante voluntad de renovación”. Se afirma que no se trata de un movimiento ni una escuela, “es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de ir avanzando siempre con el tiempo” (“*Antología de los poetas del Ultra*”, en *Cervantes*, Madrid, junio de 1919; cfr. Bernal, 1988: 25). En “*La traducción de un incidente*”, ensayo que forma parte del libro *Inquisiciones* (1925), Borges se refiere a las tertulias lideradas por Cansinos-Asséns en el Café Colonial describiendo el espacio como un lugar de “espejos abismáticos que lejos de deformar la

vida, la aceptan y repiten y comentan con insistencias generosas de salmos” (Borges, 1925: 18) y agrega:

“Yo milité en la [tertulia] de Cansinos y aún perdura en mí la añoranza de la sabática reunión y de los corazones hoy sueltos cuya vigilia de poesía era unánime frente a la enredada ciudad, que arreciaba con una fuerte lluvia en los cristales del café”.

Tal y como hemos adelantado, Huidobro y el Creacionismo han sido considerados fundamentales en el arranque del Ultraísmo. De hecho, para Bajarlía (1964: 38), el Ultraísmo es consecuencia del Creacionismo. Por su parte, Bernal (1988: 14-15) indica deudas en su génesis – por influencia de Huidobro –, y en los resultados. A este respecto debemos destacar que Huidobro influyó muy fuertemente de dos maneras: por sus propias convicciones estéticas y por las ideas europeas que hizo llegar. “El Ultraísmo fue un hijo del Creacionismo, y esto siempre lo reconocieron G. de Torre, al afirmar que en las tertulias de Huidobro se ‘incubó el óvulo ultraísta’” (2001); Gerardo Diego (1948) afirmó que “pocos meses después de la llegada de Huidobro, y como consecuencia, nació el Ultraísmo y se armaba en España la que se armó”.

En esta misma línea, el Creacionismo mantenía un evidente parentesco con el Cubismo. De hecho se identificaba como creacionistas a G. Apollinaire y a M. Jacob. Para G. de Torre (2001), pasado algún tiempo “el Ultraísmo fue, en España, durante los primeros años del decenio de 1920, un movimiento de Vanguardia, parejo y simultáneo del Cubismo (en la medida en que, a través de Apollinaire, Cendrars y Reverdy, puede hablarse también de un Cubismo literario), de Dadá y del Superrealismo”. En ese sentido, Gerardo Diego diría: “*Manual de espumas* es mi libro clásico dentro de la poética creacionista; (...) es mi cancionero más ortodoxo dentro del movimiento creacionista, y también el más próximo a la pintura cubista” (en el prólogo a *Versos escogidos*, 1970).

Además de Huidobro o Cansinos-Asséns, el Ultraísmo reconoce dos precursores más en España: el ya citado Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez. Del primero, ya hemos señalado su preocupación por “lo nuevo” y sus Greguerías, cuya relación con el culto a la imagen ultraísta es directo (Videla, 1963: 19-21). Por su parte, Jiménez es referido como precursor por algunos ultraístas, aunque sus aportaciones son menos evidentes. Videla (1963: 22-24) apunta a su individualismo y ciertas imágenes o procedimientos de actitud irracionalista, como la “imagen visionaria continuada”. En

todo caso, lo más valorado es su interés por la renovación de la poesía y por despojarla del vacío modernista.

En cuanto al nombre del movimiento, fue muy acertado a juicio de Ortega y Gasset (1961, Tomo III: 365). Su paternidad fue disputada por Cansinos y G. de Torre. De acuerdo con G. de Torre: “Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve”. De Torre indicaba además que fue el propio Cansinos-Asséns quien redactó el manifiesto, si bien éste lo negó después (en “Origen del Ultraísmo”, cfr. De Torre, 1971).

Más allá de las polémicas por el origen del nombre o del manifiesto, lo cierto es que firmaron G. de Torre, Pedro Garfias, Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Iglesias Caballero, José Rivas Paneda y J. de Aroca. Videla (1963: 165-169) da el movimiento por finalizado cuando la revista *Ultra* deja de publicarse regularmente, en primavera de 1923, tal y como G. de Torre indica. Por su parte, Díaz-Plaja también sitúa su final en ese año. Su fin radicaría en la dictadura de la imagen, que impide un “impulso constructor y conjuntivo”. D. Alonso achaca su fracaso a no haber sabido imprimir ningún ritmo y renunciar a los logros de la poesía tradicional. En todo caso, su mérito más reconocido es preparar el clima sobre el que la generación siguiente triunfará, aprovechando muchos de sus notas distintivas como el culto a la imagen, lo popular, Góngora, etc.

En “*Visita del ‘Interviewer Ignotus’ al autor de Hélices*”, G. de Torre (Número 8, de abril de 1923; en Alfar, 1989: Tomo I, 236-238), declara:

▼

*“El Ultraísmo (...) ha cumplido el papel que él mismo se había asignado: marcar una ruptura neta con los maestros y las normas del 1900, instaurar nuevos módulos líricos y, en suma, provocar una nueva etapa de renacimiento literario. La formación del grupo colectivo tuvo este solo objeto. Y una vez realizado, en cuatro años, de 1919 a 1922, a través de múltiples experimentos en nuestras revistas literarias, y en nuestras veladas estridentes, el grupo ultraísta ha dejado de existir como tal. Este es el mismo caso de DADA. El Dadaísmo gritó colectivamente mientras vió el peligro de una detención en el Cubismo, de una consolidación dogmática del esfuerzo juvenil. Hoy, una vez rebasada esa meta, los dadaístas se han disgregado y se ponen seriamente a la realización de su obra (...).”*

Acerca de las figuras más destacadas, menciona:

*“Descartadas las figuras ocasionales y adventicias que colaboraron en nuestras revistas, veo que permanecen pocos nombres. Empero, hay dos talentos poderosos e innegables: el argentino José-Luís Borges (sic) y el galaico Eugenio Montes”.*

Trata después del origen del Ultraísmo, limitando la participación de V. Huidobro o Cansinos-Asséns:

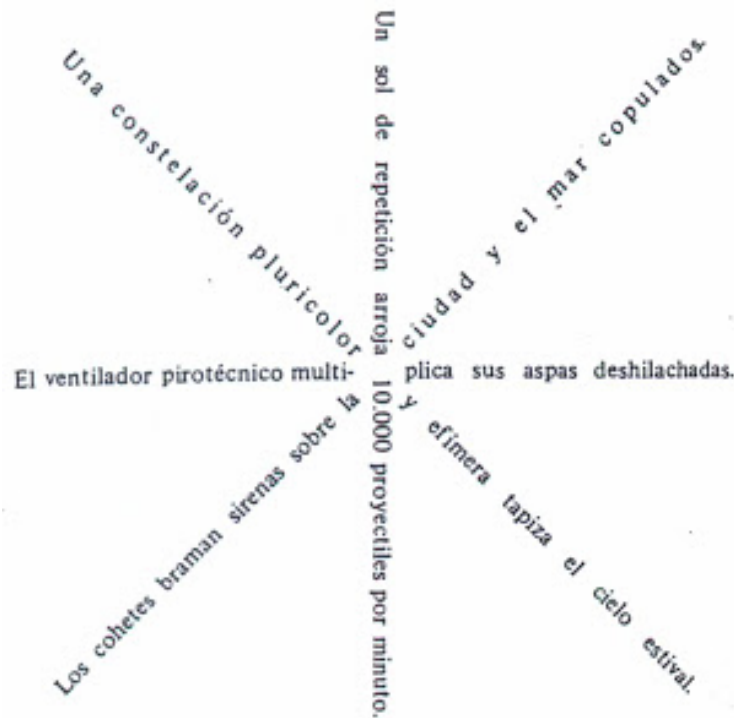
*“El papel de Cansinos en este Movimiento, fue solo, durante un momento, el de un alentador cordial, todo lo más el de un inductor teórico, ya que él no varió lo más mínimo el perfil de su literatura. En cuanto al bilingüe (¿?) autor de *Horizón carré* y de *Ecuatorial*, le diré a usted que, ni en París donde le consideran como un ‘metèque’, rechazando así de plano su megalómana presunción de ‘padre del Creacionismo’ – modalidad que es una derivación del Cubismo literario – ni aquí, donde los pocos que podían admirarle, le han vuelto hace tiempo la espalda, tiene gran influencia. Por otra parte, todo ello quedará amplia y fielmente historiado y analizado en mi próximo libro *Las novísimas directrices literarias y estéticas*” (sic).*

A continuación hace una referencia a “*La Musa del Ultraísmo*”, la pintora argentina N. Borges, que “ilumina ahí en frente, como un reflector cordial, todas mis horas de pensamiento y de trabajo”. En otro lugar, la hermana de Borges era descrita (también por G. de Torre en “*Retrato: Linoleum de Norah Torres*” en (Número 27, de marzo de 1923; en *Alfar*, 1989: Tomo I, 199) como “formada en las normas del Expresionismo suizo-alemán, merced a su residencia en Ginebra durante la guerra”. Debemos recordar en este punto que Norah contrajo matrimonio con De Torre en 1928.

El Ultraísmo permitió, gracias a su actitud, que España se abriese a la actualidad europea. Fue permeable a las nuevas formas e ideas que llegaban desde la Vanguardia y como efecto a las revoluciones que estaban teniendo lugar en medios de comunicación, cine, moda, transporte, etc., ya que el progreso se erige como referente del nuevo tiempo (Bernal, 1988: 7-8). Bernal (1988: 15, 33) lo define como movimiento amplio, no como “ismo” que aglutina tendencias, recoge el signo de su tiempo y es “artífice de incuestionables logros que pasarán a la generación o grupo siguiente”. El mayor logro es el de abrazar el espíritu occidental frente a una tradición poco permeable hasta entonces. Su posición frente a generaciones anteriores como nueva juventud literaria daba un espacio para que quienes se iniciaban pudieran encontrar su sitio. Sin embargo,

los fuertes individualismos influyeron en la poesía producida o en las teorías expuestas, no siempre para bien.

El caligrama “*Girándula*” de Guillermo de Torre, que forma parte de *Hélices*, (*poemas 1918-1922*) publicado en 1923, ilustra bien el espíritu ultraísta (Martínez Ferrer, 1999: 33-37):



Pero, ¿qué aporta el Ultraísmo? Como síntesis, podemos afirmar que el Ultraísmo otorga un espacio a los nuevos creadores, y es el movimiento de una nueva generación. Rompe con lo anterior y asume su tiempo, y con él todo lo moderno; de hecho, lo nuevo se convierte en su propósito. Borges encuentra una generación con la que se identifica, una vía de entrada de lo europeo, un espacio para publicar, un terreno en el que aportar nuevas ideas. Las suyas: el Expresionismo histórico y un Ultra más próximo al movimiento alemán.

Infravalorado por la ausencia de grandes resultados, ha sido reconocido en las últimas décadas como paso fundamental para la llegada de la Generación del 27. Una posición de ruptura con lo anterior más la apertura a Europa marcan la estética de este movimiento, que toma de forma ecléctica todos los elementos a su alcance. Videla (cfr.

1971) explica el movimiento por “su iconoclastia, su rebeldía bolchevique, la adaptación de la poesía al mundo nuevo de máquinas y la creación de neologismos”.

El Ultraísmo reacciona contra el Modernismo y se suma a los movimientos que tienen lugar en Europa. En todo caso, cuando los jóvenes ultraístas aparecen, se encuentran con figuras de gran prestigio como Unamuno, Valle-Inclán, los hermanos Machado o Juan Ramón Jiménez. En su ruptura con el rubenismo, convivirá con importantes figuras que participaban del movimiento modernista (Videla, 1963: 11-15).

Se trata de un movimiento necesario para liquidar “la angustia regeneracionista del 98” (Bernal, 1988: 8). Su mayor aportación es la de preparar la transición hacia las Vanguardias. Se ha visto como un movimiento “aglutinador de tendencias más o menos diferenciadas entre sí” (Bernal, 1988: 9). Nótese que Gómez de la Serna en sus *Ismos* no lo consideró como un movimiento amplio de Vanguardia.

Entre los libros asociados (cfr. Dias, 1999), encontramos pocos grandes trabajos: la novela *El movimiento V. P.* (1921) de Cansinos-Asséns, *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924) de G. Diego y *Hélices* (1923) de G. de Torre. La nómina de revistas es mucho más numerosa: *Los Quijotes* (Madrid, 1915-1918), *Cervantes* (Madrid, 1916-1920), *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), *Perseo* (Madrid, 1919), *Ultra* (Oviedo, 1919-1920), *Gran Guiñol* (Sevilla, 1920), *Reflector* (Madrid, 1920), *Ultra* (Madrid, 1921-1922), *Tableros* (Madrid, 1921-1922), *Horizonte* (Madrid, 1922-1923), *Prisma* (París-Barcelona, 1922), *Vértices* (Madrid, 1923), *Parábola* (Burgos, 1923-1928), *Tobogán* (Madrid, 1924) o *Plural* (Madrid, 1925), y otras próximas como *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922), *Alfar* (La Coruña-Montevideo, 1920-1954) o *Ronsel* (Lugo, 1924).

En resumen, el movimiento ultraísta marca un punto de inflexión. Se trata de “un antes y un después” (acusado de no aportar un “durante”) fundamental para el salto que la literatura hispánica da en estos años. Pero, ¿cómo se conforma? Una amalgama de manifiestos nos permite vislumbrar sus planteamientos estéticos, tal y como vemos a continuación.

El primer manifiesto es firmado por los jóvenes que participaban en la tertulia del Café Colonial en otoño de 1918. Apareció en la prensa madrileña y más tarde en la revista *Grecia* (15-III-1919). En él propugnaban la necesidad de renovar el panorama

poético del momento, mediante la búsqueda de un “más allá artístico” superando los límites de lo real, e incitaban a la creación de “ultra-objetos” sin especificar demasiado su sustancia. Del texto cabe destacar los siguientes elementos: lo auroral, lo nuevo, el ultra, el eclecticismo y el grito. En concreto, el movimiento ultraísta se define en primera instancia como un “grito de ruptura”:

*“Excerptos:*

*He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña, hace constar su fé en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos-Assens, y que, bajo el noble conquistador de “ultra”, viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista. Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías. (...)*

*Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un ultraismo, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española. (...)*

*Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.*

*Nuestra lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de Ultra, y en la que solo lo nuevo hallará acogida.*

*Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores”.*

Este “grito de renovación” apunta hacia una superación, ir más allá sin indicar la dirección. Por este motivo acepta todas las tendencias que modernicen la literatura. Una de ellas será el Expresionismo. En este sentido es fácil encontrar ejemplos de gritos de angustia en la obra ultraísta. El poema “*Ciudad*” de P. Garfias (Madrid, 1923) aparecido en la *Revista de Casa América Galicia*, precedente de *Alfar* (Número 25, de enero de 1923; en *Alfar*, 1989: Tomo I, 131), dice:

*“En la ciudad crispada*

*Las calles tiemblan y se alargan como sollozos*

*Y el viento pulsa el violín de las ventanas.*

*La ciudad suspendida como un fruto*

*Las iglesias sonánbulas*

*Y ese grito perdido*

*Tiritando de miedo y de frío*

*Llamando en vuestros pechos*

*Ciudad, Ciudad crispada como un grito”.*

Isaac del Vando-Villar publicó un vago texto en *Grecia* (20, 30-VI-1919) que nos sirve para identificar los rasgos estéticos hacia los que apunta el Ultraísmo. Del Manifiesto de Vando Villar destaca el ataque contra los “fracasados del novecientos”, particularizados en Azorín, Valle-Inclán y Ricardo León. Contra ellos se presentan como “la aspiración evolutiva del más allá”. Sitúa al Ultra en la “vanguardia del Porvenir”, con un carácter eminentemente “revolucionario”. Nótese la referencia a los clásicos y téngase en cuenta que en la definición del Esperpento por Valle-Inclán (que es mencionado) hará una referencia a la estética clásica:

*“Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las columnas de Grecia [una revista en que por un tiempo se publican obras ultraísta y novecentista] sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos.*

*Hemos procedido de esta forma por entender que el olvido y el silencio serían las armas más certeras para herirles en sus rancios credos estéticos.*

*Pero he aquí que ellos acogen nuestra moderna lírica irónicamente, haciendo creer a los que con inquietud nos miran, que somos unos alienados y quieren de esta suerte llevarnos al manicomio del olvido.*

*Y esto es una infamia, una cobardía y una injusticia que a sabiendas quieren cometer con nosotros los fracasados del novecientos.*

*Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir: somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos.*

*Valle-Inclán, Azorin y Ricardo León, que son los que representan en nuestras letras el pasado triste, nos tienen usurpado el puesto preeminente a que somos acreedores.*

*Porque ellos son unos plagiadores conscientes e inconscientes de nuestros clásicos y ninguna cosa nueva nos han revelado ni podrán revelárnosla. Y nosotros estamos limpios de ese pecado y tenemos imágenes e ideas modernas para hacer florecer de entre sus palimpsestos nuevas flores cuyos perfumes, por lo exóticos, deleitarán a los más sutiles ingenios que sienten la avidez del futurismo artístico.*

*Y no son ellos – me refiero a Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León -, los verdaderos culpables de este embotamiento retrospectivo literario. Es el núcleo de sus aburguesados lectores, que tienen vendados los ojos del entendimiento ante la luz cegadora de nuestras imágenes que alzan sus vuelos hacia las colinas azules del pensamiento moderno.*

*Nosotros podremos estar equivocados, pero nunca podrá negársenos que nuestra manera de ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.*

*Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá.*

*Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro”.*

Garfias participa con Borges y otros en la primavera de 1920 en Madrid en la confección de un texto colectivo en el Café Colonial enviado a T. Tzara. Su título es “*Carta colectiva con un texto de escritura automática*”, y nos muestra el interés por el Dadaísmo que tenían los miembros de la tertulia (Borges, 2011: 15):

*“¡Admirado colega!*

*Con nuestra adhesión*

*alegre a Dadá le enviamos*

*desde este estridente café el siguiente*

*poema colectivo para Cannibale*

*mesa de noche, hagan juego señores*

*YY maldito Charlie rayos X*

*Whisky sicalíptico 69*

*A.E.I.O.U. Belmonte con*

*galletitas sí quiero ponerte*

*en film 1 hora y 20*

*pellizcame los charcos bajan más*

*que el subterráneo.*

*media verónica el francés perdió su gallo*

*ja ja ja veneno jazz-band.*

*pequeñas inglesas.*

*Acepte nuestro atlético*

*apretón de manos”.*

*Montes Luque Borges Garfias*

*Torres Correa Walton*

En tercer lugar, encontramos el “*Manifiesto ultraísta vertical*” de G. de Torre, su primer y único intento doctrinal y que nos ofrece una clara definición del movimiento, caracterizado por una actitud que le empuja a “ir más allá” y un amplio alcance que abraza todas las nuevas tendencias (De Torre, 1920):

*“Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán”.*

El Ultraísmo no es una escuela, sino que se limita a tratar de superar el Modernismo en una actitud de “ruptura y avance”, como define G. de Torre (Videla, 1963: 90, y ésta de De Torre, 1925: 46). El Ultraísmo aglutina diferentes tendencias que tienen en común una búsqueda de lo nuevo.

En el “*Manifiesto ultraísta vertical*” (1920) hace referencia al “Ultraísmo abstracto” y clama al Vorticismo:



ción integral, más allá de su realidad algebraica, aparecen en la de creación abstracta. Y ya las primeras poéticas (vicio y super-vicio) han planteado el ansia de reformar sensorial hacia un patetismo re-crear que desahoga emociones impudicas y psicoplasmas. Y lo que la acción hipersensitiva, difusiva y vertical del nuevo lirico. Ideado en atalaya autónoma, el Poeta vive raras sus dilataciones líricas con las vibradas lógicas cosmogónicas. Y designa: intencionalmente de las sombras preteritas, en un vital impulso superior, se ha desprendido de toda sucesión sucesiva y toda asperación irracional, desvinculado libre, inasimilable y ortel. No memorias y desmas de coloca en un estado de autotroca cambio esencial y de purificación optica ingenuata, que le hace afundar todos los parámetros con una espontaneidad delirante, extrayendo de sus distintos sucesos moléculas de belleza intrasubjetiva. Para bascular del eterno espectador, que al reflexionar en los fines espasmos literarios ofrece al otro mundo, el nuevo lirico perfora vías aferradas de insólitas perspectivas oncológicas. Y este anhelo es simultáneamente unidívino. Así, en todos los puntos contemporáneos de vanguardia, simultáneamente enlazados por idénticos centros, surge, como el vortice más rápidamente buido de sus cerebros, superterica el anhelo divino o demigrico de crear liricamente un arte de impetuosos y expresionistas impulsos. O sea, reflexar, re-crear intencionalmente — al final en el círculo lirico — sus emociones subterráneas abstractas con las conexiones externas — los elementos sucesivos del hombre, para componer un nueva totalidad vital estética.

De ahí la actitud ingenuata ante la ambigüedad revivificante de la poeta vorticista, que adapta los vorticistas puestas, buscando captar moléculas primitivas. Y en el espacio sugerido, el lirico abre los ojos extendido ante la naturaleza transmutacionista inmanente, y ante la vida buendida de matices, ritmos y sugerencias insólitas a través de sus imágenes poligónicas. Trae los arcosvicia sugeridos a través de las perspectivas inmanentes, frente del resto sensorial. Todo adquiere, ante sus miradas vorticistas, un ritmo delirante, un miraje ortal y una gracia alborozada. (Lirica hora reír y demigricar)

En su silencio el poeta ultraísta busca su evoca aguijal con palabras frías, y posee del espasmo nunista, insubido de la nueva belleza en torno, va dibujando inconscientemente, en raras expresiones, sus rápidas percepciones, con un lenguaje límpido y narrado de moléculas azules e indígenas vorticistas: En cuadros geométricos que vibran simultáneamente, por la superposición de líneas vivaces y múltiples armonías contrastadas. La imagen p...

... (Requisitos), Verticalismo, (Vorticismo: Ultraísta Vertical de fusión y irradiación donde convergen y se ramifican todas las intenciones supertericas que propulsan las aristas vanguardistas.

... (Tod la perspectiva analítica de una trayectoria pasadora. Los puntos ultraístas, intencionalmente en el espacio nudo y pasados de la creación intelectual vorticista, propendemos a la integración literaria del hoy y a la descomposición abstracta de sus nuevos elementos poéticos: (Vorticismo) a la vivificación maticista del latido vorticista: De las atalayas arquitectónicas. De las vorticistas vides: De las sucesiones vorticistas. Del vibracionismo cinemático. Del hombre hiperopaco: De las proyecciones abstractas. Y del vortice vortice vorticista.

... (Hoy el Hombre se siente elevado — sin perder su categoría humana, y viviendo el optimismo hipotético de Zaratustra — a su máxima potencialidad vorticista. Nuestra vida vorticista adhiere la vibración polirrítmica del idioma ultraísta. Y abrimos por el vapor del dinamismo vorticista, finalmente en nuestro cerebro los elementos vorticistas con las más intensas inquietudes vorticistas. Nueva vorticista de armonías vorticistas que suscita el dualismo intelectual: De ahí nuestro apasionamiento por la literatura vorticista, que refleja a través las benditas panoramas vorticistas, prolongando el circuito hiper vitalista de la vida hiper vorticista.

... (Nuestro: ¿Existencia triunfalmente la vibración simultánea del momento? ¿Governa los elementos gnomonismo de hoy? ¿La esencia del minuto fugitivo es más, no ha sido de más adaptado al ser, de más desconocimiento de la vida vorticista? ¿La estabilidad vorticista, con un valor de permanencia? Los hechos ultraístas, los vorticistas de avanzada, perfecciona las moléculas vorticistas de nuestro literario abstracto. En nuestro vortice equitativo desambonan las angulares corrientes vorticistas de vanguardia: Conquistamos hábilmente con el idioma vorticista, que sustituye al número como elemento primordial de toda modernidad vorticista, innovadora e inconclusa. Llamos de la imaginación sin hilos y de las palabras en libertad. Participamos de las normas vorticistas al dilucidar sus perspectivas vorticistas, y siler la imagen en el espacio según la yuxtaposición y penetración de planos. Y junto al firm cinemático vorticista, gran impresión vorticista, por el frenar de sus líneas musculares y moléculas, amamos la intención de retorno hacia las primitivas estructuras y el organismo barroco, que significa toda un vorticista vorticista, sobre e impa del Arte negro. De las derivaciones del cubismo literario hemos extraído la imagen vorticista, como cula primordial del vortice vorticista. Nuestra invención vorticista ante las vorticistas vorticistas y nuestra incredulidad vorticista, más el impetu diavólico y

En 1923 (Número 25, de enero de 1923; en *Alfar*, 1989: Tomo I, 144), *Alfar* anuncia el trabajo de G. de Torre *Hélices (poemas 1918-1922)* como un “interesantísimo libro poético que marca un momento capital en la evolución de nuestra lírica más avanzada (...)”. Contiene el poema “*Aviograma*” (encabezado por unos versos de Marinetti) que nos brinda el último ejemplo de la estética ultra (De Torre, 1923):


*Zumbidos ápteros en la noche isotropa.*  
*La concavidad nocturnal polariza saturnalmente el enigma paranoíaco.*  
*Invisibles cables ultratelúricos, treman en un espasmo vocal. [...]*  
*Incendios + Aullidos + Muecas x Rascacielos – Gerifaltes = Acrobacias – Plesiosaurios: ¿Por qué? : ¡Oh, oh, oh! : Pyrógenos x Estrellas + Crisoberilos + Heliotropos + Nodos – Oceánidas = Ferrocarriles + Paradojas x Pulgas : Algolagnias : ¿Hacia dónde?*

### 2.3. La labor de Borges en la introducción del Expresionismo

De igual forma que Gómez de la Serna nos hace llegar el Futurismo y crea su propio “Ramonismo”; como Huidobro, que además de su Creacionismo, trae el Cubismo literario tras su paso por París; Borges, que milita en el Ultraísmo, apadrina la llegada del Expresionismo, y desarrolla una versión personal del mismo.

El argentino, que ha tenido el movimiento germano muy próximo en su estancia suiza, es considerado como su introductor en el ámbito hispánico. Entre 1919 y 1921, lee intensamente la poesía teutona, traduce sus poemas (tanto los de autores germanos, como los propios al alemán) y mantiene diferente correspondencia con algunas de sus principales figuras (diversos autores expresionistas colaboran en revistas ultras o son presentados como tales ante el lector español). Cuatro de los cinco artículos sobre el Expresionismo que aparecen en estos años están firmados por él (Maier, 1996: 98), y de sus contribuciones podemos inferir una poética del “ismo emocional” (en palabras de Calvo Carilla) entendida desde posiciones hispánicas, con reflejo en su creación.

El futuro escritor se interesa por esta Vanguardia durante su estancia en Ginebra. En una carta dirigida a un compañero de colegio, R. Godel (fecha el 4 de diciembre de 1917, según Vaccaro, 1996) confiesa, sin hacer referencia directa al movimiento, que:



*“He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones i revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos – Johannes R. Becher, Franz Pfemfert, Otto Ernst Hesse, Max Pulver, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Hasenclever i otros muchos, son tan enemigos del militarismo como tú i lo declaran abiertamente”* (sic).

La primera mención al Expresionismo la hallamos en una misiva destinada a M. Abramowicz, de 12 de enero de 1920 (cfr. Borges, 1999: 74), en la que compara los movimientos español, alemán y francés, y destaca a Whitman como su ascendente común:

*“Tout ce mouvement ultraïste Espagnol est proche parent de l’expressionnisme allemand et du futurisme italien. Pour moi le Maître est toujours Whitman...”*

En otra posterior, de 11 de junio de 1920, podemos leer: “Leo bastante (William James, Shaw, expresionistas...) y escribo correspondientemente poco”. Debemos tener en cuenta que, finalizada la guerra, el número de revistas expresionistas y su actividad en Alemania se encuentra en un punto álgido – 44 publicaciones en 1919 – aunque su fase lírica está llegando a su fin.

El Ultraísmo, gracias a su espíritu abierto, se convierte en vía de entrada del movimiento alemán y Borges en un “mediador entre ambas lenguas, ambas culturas, ambas corrientes literarias” (Gómez García, 2003: 3) por sus traducciones a lo largo de 1920 en *Cervantes* donde publica una antología de textos expresionistas, en *Grecia* con “*Lírica Expresionista: Wilhelm Klemm*”; o en *Ultra* en 1921 con “*La lírica de Die Aktion*”. De hecho, la llegada del Expresionismo alemán a España se adelanta un año a su recepción francesa por *L’Sprit Nouveau*. Además, no se limita a traducir los textos, sino que comenta su contenido desde un punto de vista crítico, y da muestras de identificación con su estética. De esta manera, Borges traza una poética expresionista a lo largo de sus críticas (Calvo Carilla, 2009: 11).

¿Cuál es su motivación? Para el argentino, se trata de un movimiento superior que canaliza la renovación literaria. Tal y como recoge Calvo Carilla (2009: 100-101) intenta “superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual”, y también cristalizar la visión del artista “por medio de los elementos tomados de la naturaleza, materializar la idea por medio de la idealización de la materia, comunicar los estados interiores al mundo sensible”. Por tanto, además de poner en conocimiento de los lectores españoles la poesía expresionista, Borges define los rasgos del movimiento y así los recepciona la esfera hispánica. Pero, ¿cómo define Borges el movimiento alemán? Su consideración se asienta en los siguientes conceptos.

La primera característica corresponde con su “ultrarrealidad espiritual”. Borges (Videla, 1963: 99, y a su vez de De Torre, 1925: 354) define el movimiento como:

*“La tentativa de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual. Su fuente la constituye esa visión cicolópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman, partiendo a su vez de Fichte y Hegel”.*

Borges les dedica en *Ultra* (núm. 16, 20 octubre de 1921) la antología expresionista “*Die Aktions-Lyrik, 1914-16, Berlín*”, y los define como “conscientes, duros, dolorosos, forjados en el fatalismo de las trincheras en Polonia, Rusia y Francia”.

El segundo rasgo queda asociado a su “visión ciclópea y atlética”. El cíclope Polifemo, de *La Odisea* de Homero, da nombre a un tipo de visión. Borges se definirá como “Soy el que es nadie”: así Odiseo engaña al cíclope (que habita en la “cóncava cueva”, en la “*Aventura con el Cíclope*”). Recordemos que un cíclope es un gigante de la mitología griega con un único ojo. Este ojo está relacionado con la visión del más allá, de forma extrasensorial.

Por otra parte, ¿a qué se refiere con su “visión atlética”? Un atleta es “el que compite por un premio”, y tiene sus primeros usos en *La Odisea* de Homero. En Grecia, un atleta también podía referirse a poetas que competían públicamente en un certamen. La visión atlética correspondería, en este caso, con la visión poética (igual que el “atlético apretón de manos” del texto remitido a Tzara).

El tercer elemento con el que relaciona el movimiento es el “pluriverso” de Walt Whitman. El poeta estadounidense le sirve de modelo por su vitalismo, humanismo y panteísmo (Dias, 1999: 13). Borges llega a él en Ginebra a través del alemán, hasta que se hace con una versión inglesa de *Leaves of Grass*. Lo sitúa como ascendente de las Vanguardias asociadas a Italia, Alemania y España: Futurismo, Expresionismo y Ultraísmo. En carta a su amigo Abramowicz fechada en Sevilla el 12 de enero de 1920, le otorga categoría de “Maestro” de los movimientos expresionista, futurista y ultraísta (cfr. Borges, 1999):

▼

*“Te mando un número de Grecia donde encontrarás algo mío: un himno escrito en Valldemosa. No es gran cosa, pero es ingenuo y entusiasta. Todo este movimiento ultraísta español es pariente cercano del expresionismo alemán y del futurismo italiano. Para mí, el Maestro sigue siendo Whitman”.*

Whitman se pone de moda en Francia en estos años (Calvo Carilla, 2009: 53), y en 1919 se celebra el centenario de su nacimiento. Borges aprecia la importancia de este referente común, la modernidad del americano que escribe en verso libre.

De la recepción e interpretación que el argentino realiza del Expresionismo, debemos destacar que no hay gritos de angustia, sino una visión “grave”. Introduce el

Expresionismo lírico último, coetáneo, que queda tras la I Guerra Mundial, y donde Klemm, que sobrevive a la guerra, sirve como modelo. Los conceptos de “ultrarrealidad espiritual” y “visión ciclópea y atlética” conectan su comprensión del movimiento germano con el Ultraísmo español, y Whitman es destacado como ascendente de las Vanguardias europeas. El acceso al interior persiste como elemento diferenciador, pero no brota un grito sino una nueva visión del mundo, una nueva forma de interpretar lo que le rodea. De acuerdo con Maier, (1996: 98-100) el optimismo que se vive en España impide la llegada del mensaje expresionista:

*“In his account of Literatura y tecnología: Las letras españolas ante la revolución industrial (1900), Juan Cano Ballesta explains that German Expressionism constituted a violent protest against and escape from bourgeois society and the modern, mechanized world. According to Cano Ballesta, the Spanish avant-garde, submerged in a mood of optimism and euphoria, was not initially prepared to receive this message of impending doom, and German Expressionism made no immediate impact there, though it prefigured later social critique, such as in Lorca's Poeta en Nueva York”.*

Videla (1963: 99-100) refiere a la relación entre ambos movimientos, e identifica a Borges como su introductor y como el ultraísta más influido. Se distingue del resto de Vanguardias por su gravedad, contenido ideológico y preocupación social. Según Calvo Carilla (2009: 98, 103-104) “para el Ultraísmo, el Expresionismo fue un ingrediente más en su estética de lo nuevo”. Borges, difusor y primer practicante, lo toma como pieza fundamental en la conformación de su literatura. Es “la base de su creación prosística y lírica” y se constituye en “el sustrato germinal y más productivo de su evolución literaria posterior” (cfr. Maier, 1996). De hecho, la prosa posmodernista de Borges tendría base expresionista (cfr. Lehman-Srinivasan, 1986, en Maier, 1996: 100).

Por último, cabe destacar que se considera un movimiento superior. Por ejemplo, en el artículo publicado por la revista *España* (número 299) “*El Expresionismo señala la nueva era*”, que reseña el volumen *Europas neue Kunst und Dichtung* de 1920 se podía leer que “nacía como el arte de la liquidación de la Europa decimonónica”. ¿El Expresionismo alemán enriquece al Ultraísmo o podemos advertir una vertiente española? A nuestro modo de ver, el propio Borges cultiva una concepción que conecta con lo que hemos denominado como Expresionismo internacional, y que particulariza a la esfera hispánica. En *Inquisiciones* (1925) podemos encontrar una “poética del Expresionismo”, que ya había desarrollado en artículos anteriores (Calvo Carilla, 2009:

101). En “*Acerca del Expresionismo*”, Borges caracteriza el movimiento de la siguiente forma:

*“Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el Expresionismo. Puede achacársele con justicia el no haber pergeñado obras perfectas. Entre los hombres que lo precedieron, resaltan tres – Karl Vollmoeller y los austríacos Rainer María Rilke y Hugo de Hofmannsthal – que han realizado esa proeza”.*

El último de los tres poemas con los que acompaña este texto corresponde a W. Klemm y se titula “*La batalla del Marne*”. Transcribimos según la traducción del argentino:

*“Poco a poco las piedras dan en hablar y en moverse.*

*Los pastos brillan como un verde metal. Las selvas,*

*talanqueras bajas y espesas, tragan columnas lejanas.*

*Encalado secreto, amaga estallar todo el cielo.*

*Dos horas infinitas van desplegando minutos.*

*Hinchado asciende el horizonte vacío.*

*Mi corazón es amplio como Alemania y Francia reunidas.*

*lo atraviesan todas las balas del mundo.*

*La batería levanta su voz de león.*

*Una y seis veces. Silencio.*

*En los lejos hierve la infantería.*

*Durante días. Durante semanas también”.*

Se da la circunstancia de que el argentino mantiene contacto con dos poetas expresionistas: Kart Heynicke y el señalado Wilhem Klemm. Les dedica artículos y traducciones, y les remite algunos de sus poemas traducidos al alemán, como “*Sudlicher Morgen*”. De los dos poetas, Klemm es el más importante para Borges. En agosto de

1920 publica el artículo “*Lírica expresionista. Síntesis*” (“*Grecia*” 47, 1-VIII-1920, en 2007: 52-54), en el que tras una introducción crítica, incluye poemas de ambos.

De hecho, Borges remite este trabajo a Heynicke hacia agosto-septiembre de 1920. Poco después, Borges le menciona en “*Réplica (Tribuna libre)*” (*Ultima Hora*, 19 de octubre de 1920), como uno de los integrantes del *Ultra*, para dar prestigio al movimiento entre los pocos informados acerca de las corrientes de Vanguardia europeas (contaba, además, con la germanofilia de los españoles, a la cual alude en carta sin fecha a M. Abramowicz, que se ha datado hacia el 6 de diciembre de 1919, cfr. García, 2004).

García (2004) los coloca en “bandos opuestos”, relacionando el primero con la revista *Die Aktion* de F. Pfemfert, y con *Der Sturm* de H. Walden. La diferencia con otros autores traducidos – como Ernst Stadler y August Stramm –, es que ambos sobreviven a la I Guerra Mundial. Borges traduce en total seis poemas y tres fragmentos de Klemm, siendo el autor al que más trabajo dedica. Desafortunadamente, de la correspondencia que mantuvo con los dos no nos queda nada de Klemm. Una misiva a Abramowicz (datada por García el 20 de octubre de 1920) nos confirma sus contactos:

“*T'ai-je raconté que Klemm et Heynicke ont répondu à mon envoi du numéro de Grecia contenant mes versions de leur poèmes, le premier avec une lettre style Whitman et un livre de poèmes avec dédicace, et l'autre par une lettre pleine aussi de l'huile de l'amitié et un portrait et la promesse de m'envoyer un sien drame expresioniste?*”

La importancia de W. Klemm para Borges es destacada por De Torre muy pronto (1925: 62). Lo señala – junto a L. Rubiner (1881-1920) – “entre los expresionistas germánicos cuyo impulso ha visto de cerca”. De Torre realiza un semblante de Borges en los siguientes términos:

“*Llegaba ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, secuento de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm*”.

Klemm es, entre los autores alemanes, el que más influye en su concepción estética. Borges destaca su visión en “*Lírica expresionista: Wilhelm Klemm*”, (*Grecia*, 1 de noviembre de 1920, en 2007: 51):

*“Ahora – ya evadido de la madeja carcelaria guerrera y aplaudida su obra poemática por la crítica de más agudos anteojos – esta actitud no impera totalmente en sus versos. Wilhelm Klemm es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde se atraviesan tiempo y espacio. Su mirada perfora el mundo real, y en su hiperestesia creatriz opone al traumatismo de los sufrimientos la visión goyesca y barroca de otro kosmos absurdo, de trayectoria fija por los rieles de un férreo fatalismo y delirantemente pleno de aquel método que traza las complejas espirales de la locura. (ya guillermo shakespeare lo dijo.)”.*

Después subraya su interés por:

*“Elegir el adjetivo ‘negro’, que une siempre a substantivos frescos y limpios, escamoteándole así su carácter enlutado y adusto y dándole un valor luminoso, semejante al de un cristal ahumado: ‘Los negros jardines de los olores se abre... Un negro arco iris atraviesa diagonalmente el cielo...’”.*

De su trabajo crítico acerca del Expresionismo alemán nace un particular enfoque ultraísta que aplicará en su producción y posición estética, y que deriva de su concepción de la obra del poeta alemán. El hecho de que Klemm sobreviva a la I Guerra Mundial debe ser destacado, puesto que el Expresionismo que más interesa a Borges es el coetáneo. Posterior a la I Guerra Mundial, se trata de una última fase marcada profundamente por los acontecimientos. Para Borges, más que la angustia vital que sufre la generación rupturista, el Expresionismo es grave y profundo. En el caso de Klemm, sus primeros poemas publicados en *Die Aktion* desde el frente datan de 1914.

Creemos que la influencia alemana en Borges se sustancia en la “prismatización goyesca de la realidad” tomada de Klemm. Nótese la diversificación de los ángulos de visión y la refracción de los datos sensoriales; la prismatización carnavalesca de la realidad; y la visión goyesca y barroca. El Expresionismo recepcionado por Borges no refleja la estética “del grito”, sino que su concepción del Ultra queda marcado por el Expresionismo tomado de Klemm (negro, goyesco), hecho muy significativo y no suficientemente destacado.

### 3. El Ultra “expresionista” de Borges

Vista la conformación del Ultraísmo y la introducción borgeana del Expresionismo, es necesario reconsiderar, a la luz del movimiento alemán, la concepción con la que el argentino define el Ultra.

A este respecto, hay que formular varias observaciones. En primer lugar, los trabajos de Borges acerca del Ultraísmo se conservan, pero falta una buena parte de la producción poética de esta época. En lo que tenemos, y particularmente en sus manifiestos, podemos apreciar las aportaciones que aproximan su fondo conceptual al de la Vanguardia alemana.

A diferencia del “Ultra”, de cuya militancia renegó, Borges considera el Expresionismo como el movimiento más importante de la Vanguardia y base de la literatura posterior más importante. En todo caso, se interesa por los autores que le son coetáneos y que forman parte del final del período lírico, a finales de la década de los diez. Como consecuencia, no podemos constatar similitudes con las formas germanas (la estética “del grito”), pero sí apreciar el esfuerzo por dotar su concepción artística con una nueva visión. Ésta da lugar a una estética “del prisma”, que se corresponde con el mismo fondo que sustenta el movimiento Expresionista internacional y que conforma la vertiente hispánica.

Los manifiestos en los que Borges define el Ultraísmo adquieren una nota peculiar que representa, a nuestro modo de ver, una primera muestra de un Expresionismo propio. Para explicarlo, partiremos de la descripción del Ultraísmo que lleva a cabo en 1921 para la revista *Nosotros*:

*“Esquemática, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen:*

- *Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.*
- *Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.*

- *Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.*
- *Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.*

*Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. ¡Y no creáis que tal procedimiento menoscabe la fuerza emocional!”*

En ese mismo artículo, resume:

*“La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales, y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos empeños atañe a la pintura o a la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es solo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo lo individual que lo ajeno. Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros... Superando esa inútil terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional”.*

Un año después Borges publica en esa misma revista una antología de poemas ultraístas. En este sentido, debe considerarse el fondo ultraísta de Borges que se conecta con el Expresionismo alemán, que bien podría haber sido definido como “la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional” con la que define al Ultra.

Se trata, por tanto, de un Ultraísmo renovado según claves expresionistas, en particular las definidas por Klemm. Borges determina la posición de *Ultra* (1921-1922) como “la absorción de todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista”, para añadir a continuación que “la renovación de la literatura actual era expresionista”. De acuerdo con Borges, el Creacionismo resulta fundamental en la fundación del Ultraísmo. A pesar

de que Borges fue contertulio de Huidobro en Madrid, nunca le menciona como promotor del Ultraísmo (Bajarlia, 1964: 31). En “*Al margen de la moderna estética*” (*Grecia*, número 39, enero de 1920, en 2007: 30-31) escribe:

*“El Ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abrumba a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace en cada segundo”.*

Para Bajarlia (1964: 31) representa la prelación del Creacionismo. Según este investigador, el hecho de que Borges no relacionara ambos movimientos supuso que en Hispanoamérica no se tratase el Ultraísmo como “el nombre hispánico del Creacionismo huidobriano”, tal y como defiende.

Junto a la paternidad de Huidobro, aparece Cansinos-Asséns como “padrino” del movimiento, y maestro del argentino. En los textos iniciales de Borges se manifiesta la admiración por Cansinos. En el ensayo “*Ultraísmo*”, publicado en la revista *Nosotros*, en diciembre de 1921, declara que “el Ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos-Asséns y en sus albores no fue más que una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares” (Borges, 2007: 156).

Gómez de la Serna también destaca entre los referentes. En “*Apuntaciones críticas, la metáfora*” (firmado en Buenos Aires el 27 de agosto de 1921, y aparecido en *Cosmópolis*, Madrid, nº 35, 1921) Borges defiende “la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna”, encarnada por Quevedo:

*“En apuntaciones sucesivas pienso ahondar ambos temas, y mostrar cómo últimamente en ciertas proezas líricas de Gerardo Diego y otros ultraístas, vemos realizadas íntegramente las intenciones huidobrianas contenidas, a su vez, en los postulados del Cubismo literario, y cómo la prosapia de la obra de Ramón es ilustre y engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo”.*

Nótese la línea marcada que “engarza” la obra de Ramón con “las visiones de Quevedo”, también con los ultraístas, el Cubismo y Huidobro.

Los planteamientos estéticos de Borges persiguen la definición de una nueva visión. Recordemos que según De Torre (1965a: 202): “con todo, quizá el Expresionismo, antes

que otra cosa, supone una mutación óptica, un cambio del modo de ver”. Por su parte, Maier (1996: 80) vincula la visión activa de los prismas borgeanos con el Creacionismo de Huidobro. En cuanto a F. de Quevedo (1580-1645), escritor conceptista del Siglo de Oro, aparece de forma recurrente como referente en nuestros protagonistas. Uno de los puntales de su propuesta, que sirve para definirla en su conjunto, es la “estética activa de los prismas”. En “*Anatomía de mi Ultra*” (*Ultra*, Madrid, núm. 11, 20 de mayo de 1921) dice:

*“La estética es el andamiaje de los argumentos edificados a posteriori para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. Esto, en lo referente al crítico. En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo. Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria – esencialmente expresionista – el Futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio...”*

*Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos.*

*Yo busco en ellos la sensación en sí, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de esta a los agentes que la causaron. Yo – y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas – anhele un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuye lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces.*

*Para esto – como para toda poesía – hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.*

*El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.*

*La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos – espirituales – el camino más breve”.*

Borges interpreta la literatura en torno a dos polos estéticos. Uno impresionista donde el individuo se abandona al ambiente; y otro expresionista, donde el ambiente es el instrumento del individuo. En consecuencia, hay “dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas”. La búsqueda de la “sensación en sí” y la “emoción desnuda” forman parte de la segunda, donde el grito de rabia caracteriza al artista moderno. Borges toma la estética deformada para interpretar la realidad por influencia del Ultraísmo, y éste del Cubismo. Firmado por Jacobo Sureda, Fortunio Bosanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges, el “*Manifiesto del Ultra*” de 1921 (*El diario español*, 23 de octubre de 1921) dice:

*“Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal.*

*Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva.*

*Por lo arriba expuesto habrá visto el lector que la orientación ultraica no es, ni puede ser nunca patrimonio —como se ha querido suponer— de un sector afanoso de arbitrariedades que encumbran malamente su estulticia. Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la vitalidad de las cosas. Sin ellos, seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros.*

*Es decir, desechamos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. La creación por la creación, puede ser nuestro lema. La poesía ultráica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad,*

*y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En ese punto radica una de sus más esenciales innovaciones: la sensibilidad, la sentimentalidad serán eternamente las mismas. Ni pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión. Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a los filisteos en nuestra contra, es precisamente la que nos enaltece. Toda gran afirmación necesita una negación, como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche... Nuevos poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas. Para esta obra de superación adicionamos nuestro esfuerzo al que realizan las revistas ultráicas Grecia, Cervantes, Reflector y Ultra”.*

El fondo sobre el que se erige el Ultra expresionista borgeano es compartido con el del Expresionismo alemán. En ese sentido, Borges señalaba un ascendente común: Whitman. En cambio, mientras el ismo alemán toma la forma del grito, el Ultra borgeano parte de una concepción visual particular, que entronca con una evolución hacia otra realidad del espíritu. Una carta de respuesta a Elvirio Sanz titulada “*Réplica*”, que aparece en *Última Hora* el 19 de octubre de 1920, nos brinda más detalles (Meneses, 1996: 87):

*“L’Aura de L’Illot, en las páginas de “L’Ignorancia”, ha intentado un artículo explicativo del arte ultraísta. La lógica del señor escoliasta es la siguiente:*

*1. Confesando que no ha entendido una sola palabra de los poetas ultraístas que ha leído, se propone ilustrar a los ignorantes sobre el sentido estético de estos mismos poemas.*

*2. Declara que los ultraístas son locos, pues escribe cosas que él no abarca.*

*3. Acto continuo pide uno de estos locos le formule su estética, prometiendo en ese caso rectificarse y declararse en verdadera nulidad.*

*Es decir, el señor desea ser anulado por un loco. Yo - que soy uno de esos locos que reclama el señor - voy a anularle.*

*Veamos la situación actual. Los literatos nos brindan el deplorable espectáculo de una cuadrilla de gimnastas ejecutando, con mayor o menor virtuosidad, la serie de trucos consagrados por el tiempo como más aptos para impresionar a su público. Estos trucos, (antítesis, frases de relumbrón, quincallería verbal...) son asumibles en cualquier retórica, y es hora de olvidarnos. Por eso, nosotros los ultraístas, convencidos de que lo único importante es la emoción desechos todo lo arquitectónico, es decir, todo lo ficticio que se*

*disfraza de belleza, y buscamos inéditas trayectorias. Despreciamos el lenocinio espiritual de aquellos poetas que ostentan su melancolía cómo un pordiosero ostenta una llaga, y la ecolalia de aquellos que trafican con las sempiternas baratijas de luna pálida, suspiros, ayes lastimeros, risa cristalina, dolor amargo...*

*Nuestro arte no es individualista. Nuestro arte no es autobiográfico. Nosotros no queremos reflejar la realidad tangible. Nos elevamos sobre ella hacia otra realidad del espíritu, siempre evolucionando: como ya demostró el poeta de vanguardia Jacobo Sureda.*

*He aquí pues el resumen de nuestra estética que se afirma audazmente en la revista "Grecia", que integramos Vando-Villar, del Valle, Garfias, Cansinos-Asséns, Cubero, Lipez-Parra, Diego, Comet, Rivas-Panedas, Claude, Gómez de la Serna, Heynicke, Torre, Salvat-Papasseit, Buendía, Luque... con la adhesión de Gabriel Alomar, de D. Ramón del Valle-Inclán, de Antonio Machado, y, en Italia, de F. T. Marinetti.*

*Jorge Luis Borges*

*Palma, 14-X-1920".*

Destacamos los adheridos al movimiento: Gómez de la Serna, Valle-Inclán o Marinetti. Y también: las "facetas insospechadas del universo" y la "visión desnuda de las cosas, auroral" (cfr. Barreda, 1957: 51-53).

Recordemos que Borges llega a Mallorca entre marzo y abril de 1920, acompañado por su madre y su hermana Norah, y permanece en la isla hasta enero de 1921. Publicaría en la revista *Baleares* dos poemas ("Catedral", nº 131. 15-II-1921, "Poema", 20-X-1920) y, junto con Juan Alomar, Fortunio Bonanova y Jacobo Sureda, un "Manifiesto Ultraísta" en la revista *Baleares*:

*"Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales: una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo (...). Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, irán aportado al mundo aspectos y extensiones nuevas A ellos debemos la existencia áe la evolución. que es la vitalidad de las cosas".*

Este manifiesto, de febrero de 1921, se produce cuando Borges ya ha publicado sus primeros poemas o las primeras traducciones expresionistas. De él destacaremos que el

Ultra “pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales: una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo”. La “visión desnuda”, “auroral” coincide con la visión adanista formulada por el Expresionismo. No hay duda de que Borges persigue un nuevo ángulo de visión. En “*Al margen de la moderna lírica*” (en *Grecia*, Sevilla, nº 39, 31 de enero de 1920) dice que la crítica no ha “advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse del espíritu, del nuevo ángulo de visión que la subraya”. Y añade:

*“Este ángulo de visión es diametralmente diferente al suyo. Por eso, toda advertencia cauta, toda burla, todo mohín desdén basados en los viejos idearios, no muestran más que una total incomprensión del verdadero espíritu del ultra”.*

Para ello, el Ultraísmo busca la visión inédita de algún fragmento de la vida. La definición del Ultra según Borges (*Nosotros*, diciembre de 1921), muy cercana al Expresionismo, incide en la importancia de la imagen, especialmente en la reducción a la metáfora; y en la búsqueda de una visión inédita de fragmentos de la vida, una nueva visión original y fragmentaria:

*“Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir. (...) Considerado como cosa viviente, capaz de forjar belleza nueva o de espolear entusiasmos, el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto.*

*Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba.*

(...)

*Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida”.*

Según hemos avanzado, entendemos que Borges cultiva un Expresionismo propio que responde a la búsqueda de una nueva visión. Encuentra en Klemm la mejor fórmula para hacerlo: la visión a través “del prisma” conforma una nueva estética.

Para ilustrar nuestro planteamiento analizaremos parte de su producción de estos años. En este sentido, debemos recordar que para Calvo Carilla, Borges funda, a su marcha a Buenos Aires, un nuevo Ultraísmo que se distancia del que había ayudado a establecer en sus estancias en Mallorca, Sevilla y Madrid (Prólogo de Calvo Carilla a De Torre, 2001: XLVII).

Comenzaremos con su producción poética. Una carta dirigida a Heynicke, desde el vapor que le lleva de vuelta a Argentina, nos permite confirmar que la mayor parte de su producción de esta época fue destruida. Se trataría del volumen lírico *Estrella de mil puntas* que iba a editar P. Garfias y que contendría “*Crucifixión del Sol*”. Se sumaría este volumen a *Los naipes del tahúr* y *Los ritmos rojos* o *Los salmos rojos*, también destruidos por el autor (Bujaldón de Esteves, 2001: 387-406). Aparte de la producción publicada, se han recuperado algunos poemas. Por ejemplo, Borges hace llegar por medio de esta carta su poema “*Mañana del sur*” que él mismo traduce como “*Sudlicher Morgen*”. Esta producción se reutiliza en *Fervor de Buenos Aires*.

¿Se trata de una producción en parte ultraísta y en parte expresionista? Maier (1996: 80-81) caracteriza estos trabajos por su “Expressionist Antithesis” y por reflejar la “estética activa de los prismas” conectando el Ultraísmo con el Creacionismo que busca la creación de una visión personal, de “ultra-realidad”. En su valoración de la lírica “expresionista” de Borges, Maier (1996: 98-100) alude a la posición de varios críticos. Mientras Ríos Patrón atribuye a la poesía borgeana la rigidez y falta de sonoridad expresionista (cfr. 1955), Gertel (cfr. 1969) conjetura que el estilo metafórico borgeano está influenciado por el movimiento germano. Por su parte, Sucre (cfr. 1967) considera la influencia de algunos de sus poemas iniciales, y finalmente, Videla en su trabajo acerca del Ultraísmo (cfr. 1963) lo designa como introductor del movimiento germano, y también reconoce la influencia en su obra.

Más recientemente, Villanueva (cfr. 2015) se ha referido a algunos “poemas expresionistas” de Borges de estos años. En nuestro caso, nos queremos referir a dos poemas que Borges en cuyo título se incluye el término “Prismas”. El primero, “*Prismas (Acordes – Medicantes – Ciudad – Pueblo)*”, aparece en *Ultra*, Año I, Madrid, 1 de marzo de 1921, Número 4, página 2; el segundo es “*Prismas: sala vacía*” aparecido en *Ultra*, número 15, enero 1922 (y en *Fervor de Buenos Aires*, 1923, con variantes).

Creemos que ambos trabajos expresan bien la visión que Borges perseguía ofrecer. Primero, porque “los poemas ultraicos constan pues de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida”. Segundo, porque “cada verso de nuestros poemas posee una vida intelectual i representa una visión inédita” (sic, en la proclama de *Prisma* firmada por G. de Torre, G. Juan, E. González Lanuza y J. L. Borges). En primer lugar, veamos “*Prismas (Acordes – Medicantes – Ciudad – Pueblo)*” de 1921, donde cabe destacar la “herida abierta” y la concavidad del “ciego aljibe” en un tono sobrio y grave:

*“Amanecen temblando las guitarras*

*Mi alma                      pájaro oscuro ante su cielo*

*Ya se murió la lámpara en la urna*

*Más todavía*

*Clama el silencio de las manos*

*Como una herida abierta*

*Por la noche blindada*

*Vamos abriendo como ramas las calles*

*En los ciegos aljibes*

*Se habían colmado de suicidio las manos*

*Las esquilas recogen la tristeza*

*Dispersa de las tardes      La luna nueva*

*Es una vocecita allá en el cielo”.*

El segundo de los poemas es “*Prismas: Sala vacía*”, en el que entabla diálogo con los antepasados, con el “tiempo detenido en un espejo” (cfr. Maier, 1996: 85-86). Borges dice:

*“Los muebles de caoba perpetúan*

*Entre la indecisión del brocado*

*Su tertulia de siempre.*

*Los daguerrotipos*

*Mienten su falsa cercanía*

*De tiempo detenido en un espejo*

*Y ante nuestro examen se pierden*

*Como fechas inútiles*

*De borrosos aniversarios.*

*Desde hace largo tiempo*

*Sus angustiadas voces nos buscan*

*Y ahora apenas están*

*En las mañanas iniciales de nuestra infancia.*

*La luz del día hoy*

*Exalta los cristales de la ventana*

*Desde la calle de clamor y de vértigo*

*Y arrincona y apaga la voz lacia*

*De los antepasados”.*

En segundo lugar, debemos referirnos a la revista mural *Prisma*, el más ambicioso ejemplo de la labor vanguardista de Borges y que lleva a cabo a su vuelta a Buenos Aires, en 1921. Hay que destacar que uno de los colaboradores de *Prisma* es Oliverio Girondo, que participa del movimiento con sus *20 poemas para ser leídos en el tranvía*. Por su parte, Borges publica sus poemas “*Aldea*” y “*Atardecer*”. *Prisma* es presentada como una “hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos”. En el número uno se redacta un manifiesto firmado por Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan Borges:

*“ULTRA.– Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas, queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer”.* (sic).

Su propósito era (Valcarcel, 2000: 118):

*“Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propone así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos, que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la textura decisiva de los marconigramas”.* (sic)

El texto exalta la estética ultraísta frente a la literatura actual; aquella representada por los rubenianos por un lado, quienes “sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales (...) que heredaron de Góngora”, y “los demás líricos que “ejercen un anecdotismo gárrulo, i (sic) fomentan penas rimables (...) barnizadas de visualidades”. A continuación mostramos una imagen de la primera portada, donde se puede apreciar la xilografía de Norah Borges o el uso de la “i” en vez de “y” en la “Proclama”, ¿un recuerdo de su paso por Mallorca? (Borges, 1921, en el Borges Center de la University of Pittsburg):





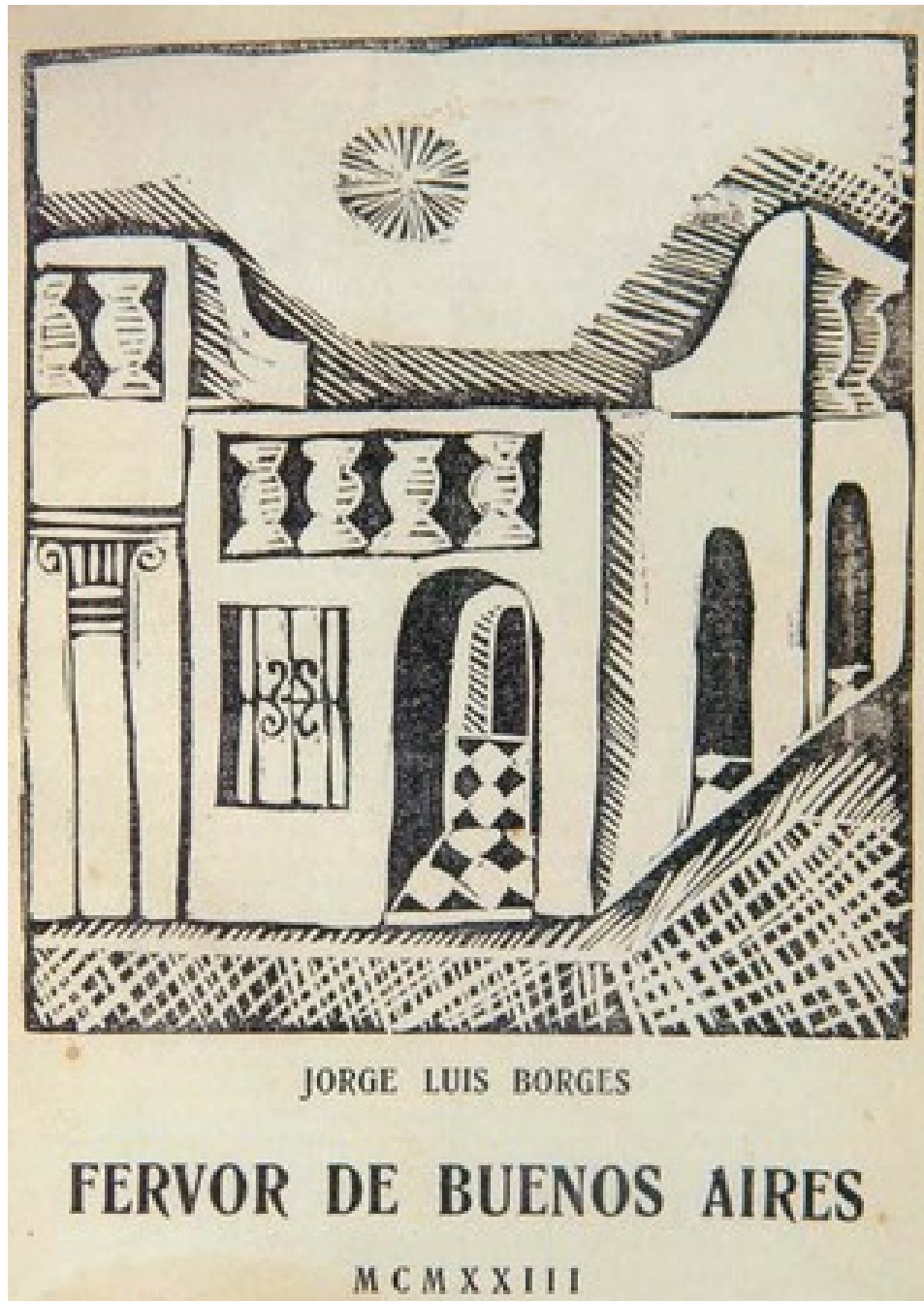
Ambas tendencias, señalan los autores, “en vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i (sic) total (...) escriben dramas i (sic) novelas abarrotadas de encrucijadas espirituales”, convirtiendo lo que debiera ser “ágil i (sic) brincador en un esfuerzo indigno i (sic) trabajoso”. Ante ello, el texto presenta los principios del ultraísmo: “desanquilosar el arte”; sintetizar la poesía “en su elemento primordial: la metáfora”; que cada verso y/o poema posea una vida individual brindando una visión inédita además de excluir “el despilfarro de palabras exóticas” de modo que los versos adquieran la “contextura (...) de los marconigramas”. Finalmente, la proclama afirma que es “para democratizar estas normas” por lo cual se ha lanzado *Prisma*.

La organización formal del texto tuvo como modelo el “*Manifiesto Vertical Ultraísta*” de Guillermo de Torre, el cual acompañó en forma de suplemento al último número de *Grecia*. Allí, cada apartado explicativo del programa literario propuesto por De Torre poseía un subtítulo, de igual modo que sucede en la “*Proclama*” de *Prisma*. Los “rubenianos” (término que aparece en el texto) refiere a los seguidores de la estética modernista finisecular, cuyo representante más importante es Rubén Darío (1867-1916).

De acuerdo con el argentino (recogido en Carter, 1968: 102), *Prisma* se definía como un “cartelón que ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona”. Acerca de *Proa*, indica que sus “tres hojas eran desplegadas como ese espejo triple que hace movediza y variada la gracia inmóvil de la mujer que refleja”. Por tanto, la definición prismática de su manifiesto ultra, en la que se refiere a “la visión activa de los prismas” es desarrollada en su práctica poética, y posteriormente con su revista mural. Pero, ¿cómo podemos definir lo “prismático”?

La concepción de “lo prismático” está presente en estos años. G. de Torre, en carta remitida a Gerardo Diego en mayo de 1923, le dice respecto a su libro *Hélices*: “yo respeto su juicio – infundamentado – pero lamento que usted no sepa o no haya querido ver que este es un libro prismático y multilateral” (García, 2004: 16). Esta concepción también estará presente en *Prismas* (1924) de Eduardo González Lanuza, y ha sido destacada en Eugenio Montes (cfr. Valcarcel, 1989).

A nuestro modo de ver, la estética “del prisma” responde a la búsqueda de una nueva visión activa, auroral e inédita y constituye la primera muestra del Expresionismo hispánico. La veta expresionista que Borges introduce en el Ultra y en su producción participa de la “visión ciclópea y atlética” con la que define el movimiento alemán, o la “visión prismática” con la que se refiere a Klemm. Alazraki (1984: 282) señala “el espejo como el modelo estructural del relato” de Borges. Considera “la literatura como espejo de la literatura, de la que nace la intertextualidad como gran instrumento”. En su primera etapa, toma el barroco español como un modelo. Para el poeta, lo más importante de la “equivocación ultraísta” es lo que aporta en su aprendizaje y la base que crea para su posterior producción. Para Alazraki, su “visión activa” pasada por un prisma con la tradición hispánica en la que se refleja, y que tendría su más antiguo antecedente en Quevedo (cfr. Matamoro, 2010). Por su parte, Marini (2007) se ocupa de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y lo pone en perspectiva con el interés del joven Borges por el Expresionismo alemán y el Ultraísmo hispánico. La portada fue ilustrada por su hermana Norah, situada entre el Ultraísmo y el Expresionismo (Borges, 1923):



En la nota autobiográfica para la *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, respecto de *Fervor de Buenos Aires*, dice Borges (1926: 453):

*“A fines del 21 regresé a la patria, hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, descubrimiento gozoso del alma y de paisajes. (En Fervor de Buenos Aires inventé la expresión lírica de ello)”.*

En “*La misa de herejes*” que forma parte de *Evaristo Carriego* (1930), considera la figura del “prisma” desde su acepción geométrica para definir el poema. Para Borges, un poema es como un “prisma” que resume el “arte de escribir”. El texto comienza así (Borges, 1984: 121):

*“Antes de considerar este libro, conviene repetir que todo escritor empieza por un concepto ingenuamente físico de lo que es arte. Un libro, para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un volumen, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en una cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un ex libris con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir.*”

De acuerdo con Marini, toda una poética deriva de esta concepción (2007: 2). El libro se filtra en el poema, como si actuase cual prisma, y en el poema se refractan los reflejos de la visión borgiana, con figuras como las metáforas – esencialmente visuales – y las hipálages. El investigador vincula esta poética con el Expresionismo alemán y el Ultraísmo, y considera que el lirismo cultivado a lo largo de su carrera responde a esta base.

## V. Renovación expresionista de la tradición española. El Esperpento (I)

### 1. Segundo afluyente del Expresionismo hispánico

Entre julio y octubre de 1920, R. del Valle-Inclán publica por entregas, en el semanario *España*, la pieza teatral *Luces de bohemia*. Cuatro años después edita de nuevo el texto, con algunas modificaciones notables. Se trata del primero de sus Esperpentos, que completan *Tirano Banderas* (1926), *El ruedo ibérico* (que comienza en 1927) o *Martes de Carnaval* (1930). Así arranca la obra en cuyo subtítulo aparece, por primera vez, el nombre del nuevo género (Valle-Inclán, 1920: 11):

ESPAÑA Núm. 274.—11.

LUCES DE BOHEMIA  
( ESPERPENTO )

por  
Don Ramón del Valle Inclán.

ESCENA PRIMERA

*H*ORA canicular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos, repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego, y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un poeta andaluz, borrachín y autor de cantares, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet.

MÁXIMO ESTRELLA.  
Vuelve a leerme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET.

Claudinita. Con cuatro perras de carbón, podemos hacer el viaje eterno.

MADAMA COLLET.  
No desesperes. Otra puerta se abrirá.

MÁXIMO ESTRELLA.  
¿En qué redacción me admiten ciego?

MADAMA COLLET.  
Escribes una novela.

MÁXIMO ESTRELLA.  
Y no hallo editor.

MADAMA COLLET.  
¡Oh! No te pongas a gatas, Max. Todos reconocen tu talento.

*m*osa barba con mechones de canas. Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los *Hermes*.

MÁXIMO ESTRELLA.  
¡Espera, Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veol! ¡Oh, cómo veol! ¡Magníficamente! ¡Está hermosa la Moncloa! ¡El único rincón francés en este páramo madrileño! ¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!

MADAMA COLLET.  
Estás alucinado, Max.

MÁXIMO ESTRELLA.  
¡Veol, y veo magníficamente!

MADAMA COLLET.  
¿Pero qué ves?

MÁXIMO ESTRELLA.  
¡El mundo!

MADAMA COLLET.  
A mí me ves.

MÁXIMO ESTRELLA.  
¡Las cosas que toco, para qué necesito

En estos momentos, el dramaturgo gallego es un autor maduro y el Esperpento su más importante creación. Miembro de la Generación del 98, ha vivido una etapa modernista en sentido rubeniano, y ha iniciado una segunda en la que conecta con el Modernismo internacional.

En una entrevista realizada por G. Martínez Sierra para el periódico *ABC* en 1928 detalla sus objetivos artísticos. Preguntado por su obra: “¿Cómo trabaja usted? ¿Cuál es su método y cuál es su meta? Dígame algo de lo que quisiera usted conseguir cuando escribe. ¿Por qué, para qué?”, Valle se detiene en el “transporte grotesco” de su estética, sujeta a normas definidas con “matemática perfecta” que aseguran la correcta recepción por el lector, y también en la mirada al mundo desde un “plano superior” como un demiurgo, “definitiva en Goya”, y que responde al giro vanguardista en la superación de la *μίμησις* aristotélica. Homero representa el primer modo, donde los personajes son vistos como “dioses, semidioses y héroes”; Shakespeare, el segundo, siendo estos de “la misma naturaleza humana”; pero en Cervantes y Quevedo, y por fin en Goya, son “inferiores al autor, con un punto de ironía”. Valle define así el Esperpento (Martínez Sierra, 1928: 3-4):

*“Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.*

*Cuando se mira de rodillas – y ésta es la posición más antigua en literatura –, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.*

*Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje el desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. (...) Los personajes en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos, que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.*

*Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de*

*ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, a manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno del hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes, se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.*

*Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los 'Esperpentos' (...).*

*El mundo de los Esperpentos – explica uno de los personajes en Luces de Bohemia – es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a Tirano Banderas y a El ruedo Ibérico”.*

La conclusión del entrevistador nos parece muy relevante, ya que subraya la verdad como “meta suprema” del arte. Como veremos, comparte este objetivo con el conjunto del Expresionismo, muy particularmente con su veta “hispanica”. Para Martínez Sierra, Valle permanece muy atento a su entorno, comprometido, y ha acertado a llegar a su entraña (Martínez Sierra, 1928: 4):

*“Hay el fuego de la hora y el soplo del instante. Valle-Inclán está, en apariencia, inmóvil. Pero no es ciego, ni se ha quedado sordo. Ha sabido atisbar la realidad, y se atreve a escribirla con despreocupación de artista verdadero, que está por encima de sí mismo y del mundo..., cerca de la verdad, meta suprema..., a la cual no llegamos nunca del todo”.*

El Esperpento responde a la nueva concepción del arte que trata de aplicar, a la nueva visión que comienza a buscar desde 1916 y que tiene en su pieza de 1920 la clara definición. En la escena XII de *Luces de bohemia*, que comentaremos con detalle más adelante, nos ofrece las claves de su nueva estética (1924: escena XII):

*Max.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato.*

(...)

*Max.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.*

Alonso Zamora Vicente, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *Asedio a Luces de bohemia* (1967), define el Esperpento como una “actitud artística” (Zamora Vicente, 1967: 12):

*“Palabra traída de una zona del habla cotidiana, familiar, que, de pronto, pasa a designar una actitud artística, una ladera de accidentados escarpes, y asciende a esa vaga comarca de los conceptos abstractos: Esperpento, una nueva maquinaria en la aventura artística”.*

El paso de dicha palabra desde el habla familiar a actitud artística o la elevación a “categoría” del término Esperpento – como señala Lorenzo Arribas (cfr. 2008) – supone en sí mismo una razón para adscribir el nuevo género al Expresionismo en el sentido en el que lo definíamos con anterioridad, y para comenzar su análisis. Partimos, por tanto, de la consideración de que el Esperpento es una nueva categoría estética, en la que opera una transformación similar a la experimentada por lo “Espressivo”.

En el momento de su creación, el alcance del término (cfr. Valle-Inclán, 2005: 189-190) se limita, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (1914: 440) en la edición entonces vigente, a una “persona rara y ridícula” y en su segunda acepción, “desatino, absurdo”. Pero es un hecho muy relevante que esta voz sea nueva, ya que en la edición 13<sup>a</sup>, de 1899, el término “Esperpento” no aparece, y que sus primeros usos se den en Galdós, como veremos más adelante con detalle.

Díaz-Plaja (1972: 148) distingue entre varias estéticas a lo largo de la obra de Valle-Inclán (visión mítica, irónica y degradadora) destacando su fase esperpéntica como logro principal. Lo más significativo, además de destacar el uso del espejo cóncavo como ejemplo de la degradación o de la deformación y reconociendo a Goya como precedente, es que cree que Valle parte de una tradición que se remonta a la pintura “del Bosco, Brueghel, Durero, Hogarth y Daumier”, es decir, de raíz europea.

Sus orígenes se nutren de “la parodia escénica, la caricatura política, la creación lingüística del sainete o las formas humorísticas de la poesía simbolista..”, utilizando

una mecánica descriptiva que sigue un estilo “de acotación escénica, la caleidoscópica dispersión de lo argumental, la caricatura sistemática o el clímax creado por la frase nominal” (Mainer, en Rico, 1979: 293).

Por su parte, Truxa (1991: 127) considera el Esperpento más que un género, como un “concepto estético” que “se aplica a varios géneros”. Para ilustrarlo, pone como ejemplo los diferentes nombres con los que Valle cataloga su obra para demostrar dicha concepción libre: *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* aparecen en 1924 como “novelas macabras”, mientras en 1927 se trata de un “melodrama para marionetas”; por su parte, *El terno del difunto* se subtitula “novela” en 1926, mientras que en 1930 se presenta como “Esperpento”.

A juicio de Swansey (2008: 26), el Esperpento se conforma por la suma de tres componentes. Primero, se puede identificar una mezcla de la tragedia y la comedia, con lo que recupera la “tragi-comedia”; segundo, se da una cosificación de la figura humana; y tercero, encontramos la transformación de lo sublime en ridículo para llegar a la farsa. De este modo, el Esperpento da cabida a las nuevas formas. Valle-Inclán dice que “un día nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías” (en Truxa, 1991: 127). Valle cree en la superación de las formas tradicionales como evolución de la literatura para adaptarse al nuevo tiempo.

En esta misma línea, el uso intensivo de las acotaciones muestra cómo se desvanecen los límites entre géneros. Valle-Inclán utiliza las acotaciones escénicas de la misma forma que los dramaturgos simbolistas de finales del XIX, a la manera difundida por Ibsen, tal y como señala Villanueva en su trabajo “*Valle Inclán y James Joyce: nuevo acercamiento a Luces de Bohemia*” (1991: 59). Este uso nos acerca a la notación musical en su esfuerzo por dar instrucciones precisas acerca del carácter con el que interpretar la obra, y de hecho el Expresionismo se ha caracterizado por este tipo de insistencia, por ser un arte autoexplicativo. Fernández Roca (cfr. 1997) se refiere a ellas para interpretar *Luces de bohemia* como una “novela dialogada” ya que superan un papel “referencial” y funcionan como prosa “narrativo-descriptiva”.

El siguiente pasaje de *Los cuernos de don Friolera* (obra por entregas de 1921, en un tomo en 1925 e incorporada a *Martes de carnaval* en 1930) describe los elementos

de superación y elevación asociados al nuevo género, introduciendo primero la mezcla entre “la risa y las lágrimas” y la “perspectiva de la otra ribera”. El arte nacería de ver la realidad desde el otro lado, la inmortalidad (cfr. Valle-Inclán, 1986):

*Don Manolito: Hay que amar, don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Ésa es mi estética y la de usted.*

*Don Estrafalario: La mía, no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos.*

*D. M.: ¿Y por qué sospecha usted que así sea el recordar de los muertos?*

*D. E.: Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.*

*D. M.: ¡Usted, don Estrafalario, quiere ser como Dios!*

*D. E.: Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: “Yo, difunto”.*

Este fragmento, que complementa la primera concepción aparecida en *Luces de bohemia*, demuestra que el Esperpento experimenta una evolución a lo largo del tiempo. Ruíz y Lyon (en Rico, 1994: 314) señalan que la crítica ha tratado de definir el concepto de forma genérica y analizar desde este enfoque global las cuatro obras que componen la serie, sin tener en cuenta las diferentes aplicaciones en cada una de ellas ni la evolución del concepto en sí. Aunque este hecho sea cierto, la evolución no implica un cambio en la estética, pero ¿nos permite identificar su esencia?

A nuestro modo de ver, su núcleo deriva de una reinterpretación de la tradición desde la óptica expresionista. La singularidad de esta propuesta reside en que opta por actualizar lo anterior, en vez de renegar con violencia. Es típico de la doble peculiaridad de la Vanguardia española que Mainer (cfr. 1975, en Jerez-Farrán, 1995: 573) ha definido como “innovación rigurosa, pero también reinterpretación de la tradición; cosmopolismo, pero también alto temperamento nacional”.

La nueva concepción artística que Valle-Inclán identifica en Goya – visión “desde el aire”, “con la perspectiva de la otra ribera” – forma parte de su búsqueda. Más que la

ruptura presente en otras formas expresionistas, evoluciona a partir de una tradición que enlaza con los elementos definatorios de la denominada como Escuela española para categorizar su hallazgo. Por tanto, la consideración como nuevo género conecta el Esperpento con la elevación a categoría estética de lo que antes era un accidente, tal y como hemos visto en el Expresionismo alemán, pero con la particularidad de hacerlo desde una posición renovadora. Valle funda, de este modo, el segundo – y más importante – afluente del Expresionismo hispánico.



## 2. Actualización de la tradición literaria

### 2.1. El Barroco y Quevedo

La crítica ha dado más importancia al ambiente cultural en el que escribió Valle que a sus deudas con la tradición literaria (Swansey, 2008: 11). Sin embargo, creemos que es necesario analizar las bases sobre las que el dramaturgo construye el nuevo género ya que le sirven como punto de partida para actualizar la tradición de acuerdo con los postulados expresionistas.

Los pilares sobre los que asienta dicha renovación son el Barroco y en especial la obra de Quevedo; los logros de Galdós y Unamuno; y el Modernismo hispánico de corte rubeniano, que Valle cultiva en una primera etapa. El Barroco español, y muy particularmente la obra de Quevedo, contiene los fundamentos primitivos del Esperpento. La introducción de lo grotesco en nuestra tradición literaria es la primera gran aportación que toma de esta etapa artística. Recordemos la notable ausencia del Barroco en el Expresionismo alemán y su importancia para Borges, especialmente a través de dos autores: Gracián y Quevedo.

El Barroco está unido, desde su definición canónica, a la deformación y lo grotesco. De acuerdo con la Real Academia Española, el término proviene del francés “Baroque”, que resulta de fundir el vocablo “Baroco” (figura de silogismo escolástico), con el portugués “Barroco” (“Berrueco” o “Barrôco”) que corresponde con “determinadas perlas de forma irregular”. El Barroco representa un punto de partida para la Vanguardia española porque su modernidad responde a la exigencia de una “mayor participación del receptor”. Estas técnicas responderían a su propósito por “desvelar el mundo aparental e iluminar la auténtica realidad” (Swansey, 2008: 11-12).

El punto del que parte Valle es unívocamente barroco y grotesco. Zahareas (en Rico, 1979: 315) entoca el Esperpento en la tradición de lo grotesco, que define por cualidades como la “distorsión de la apariencia externa”, la “fusión de lo animal con lo humano” y la mezcla de “la realidad con el sueño”. La palabra grotesco tiene su origen

en la voz italiana “Grottesco” – derivada de gruta – y que se incorpora al castellano en 1550. Tiene entrada por primera vez en el Diccionario de la Real Academia en su cuarta edición de 1803 como “adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes; llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito”; en 1843 incorpora la acepción de “Extravagante en el traje o en los modales” (Gil, 2015: 200-201; Pérez de Ayala, en Rico, 1979: 231). Kronik (2003: 2), vistos los estudios clásicos de M. Bajtin (1940) y W. Kayser (1957), define lo grotesco como:

*“Una concepción plástica del arte literario; la yuxtaposición de componentes que el lector percibe como incompatibles; una sensación de incomodidad ante un orden desplazado; una distorsión de formas más exagerada y más problemática que una simple caricatura; y un estímulo a la risa en la cual se siente algo inquietante”.*

La conformación de la estética de lo grotesco proviene de atrás, y fue asociada a la sátira contra el modelo de Horacio (65 A.C.-8 A.C.) que nos explica en el siguiente pasaje (Horacio, 2008: 383):

*“Si un pintor quiere unirle a una cabeza humana la cerviz de un caballo y ponerle plumas diversas a un amasijo de miembros de vario arreo, de modo que remate en horrible pez negro lo que es por arriba una hermosa mujer, invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos míos, la risa?”*

Uno de sus primeros maestros fue Séneca (4 a.C.-65 d.C.). Pérez de Ayala, al tratar de la tragedia grotesca nos remite a su estoicismo, cuya insensibilidad hereda la picaresca española (Pérez de Ayala, en Rico, 1979: 230-238). Se trata de un rasgo presente en la tradición hispánica desde el siglo XV y que sirve a autores como Clarín, Larra, Galdós, Valle – o Cela más tarde – para atacar estructuras morales y sociales, reflejando la deformidad que, por naturaleza, conforma la realidad (Kronik, 2003: 4).

El segundo elemento a destacar es la adopción de una visión elevada, común entre los pintores de la época. Esta perspectiva, conocida como “*ex sede elevata*”, está presente en lienzos como *La defensa de Cádiz* (1634, de Zurbarán), *La rendición de Breda* (1634-1635, de Velázquez), *La caza real del jabalí* (1638, de Velázquez) o *Vista de Zaragoza* (1647, de Martínez del Mazo), ya que en la época este punto de vista se consideraba necesario para captar convenientemente la naturaleza. Este enfoque permite

“lograr una suerte de simultaneidad”, cuestión fundamental para Valle y que practica en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (cfr. Villanueva, 1991; y Swansey, 2008: 32), tal y como veremos.

El uso de esta técnica conlleva tres consecuencias. Primera, que se genera distancia con el contenido, de manera que se prima la actitud estética sobre la ética. Segunda, que se pueden recoger situaciones simultáneas. Tercera y última, que la primera persona desaparece progresivamente como voz narrativa (Swansey, 2008: 39). Con la mirada aérea se aprecia la totalidad y el arte se torna más social. El individuo tiene escasa importancia y los personajes son tratados como tipos, algo común en el Barroco. En 1913, Valle afirma que no se preocupa por los personajes: “la fábula no me interesa. No me importa. Busco el tipo” (Dougherty, 1983: 49). De esto se extraen dos consecuencias relacionadas: primera, que Valle construye caracteres; y segunda, que sus caracteres no componen personajes sino arquetipos. No es propio de la época de Valle, pero sí representa una característica del Expresionismo (Swansey, 2008: 14, 26, 48).

El llamado “arte nuevo” conecta directamente con el estilo teatral del Barroco, ya que trata de romper los moldes clásicos para ganar mayor plasticidad y dinamismo (Sánchez y Porqueras, 1965: 39, en Swansey, 2008: 28). La mezcla de géneros surge como consecuencia de la nueva visión adoptada, y también es un fenómeno común en el Barroco. De Torre (1965a: 5) advierte de la elasticidad de géneros en nuestra tradición, y cita para ello varios ejemplos: *La Celestina* funde la tragedia con la comedia y prefigura la novela; la “acción en prosa” surge con *La Dorotea*, y prosigue con *Realidad*, *La Incógnita* o *La loca de la casa*, de Galdós, después en *La casa de Aizgorri*, de Baroja, y finalmente “irrumpe triunfalmente con los Esperpentos escénico-narrativos de Valle-Inclán”.

En este mismo sentido, no debemos olvidar la importancia de los géneros populares en la conformación del Esperpento. Zamora Vicente (1969: 25) lo conecta con el muy popular género chico, que ensalza “la burla, la broma, coloca ante un imaginario espejo cóncavo otras obras de cierta importancia”. También tiene cerca el guiñol o el oficio de los titiriteros y bululúes (repárese en el origen gallego de los últimos), de quienes suele tomar la traza de sus personajes o el dinamismo de sus movimientos, y siempre el uso de la máscara (Fernández Montesinos, en Rico, 1979: 300).

Entre las figuras más importantes del Barroco, debemos abordar la importancia que Quevedo tiene para Valle, y en general para toda nuestra corriente expresionista por su conexión con Goya. El propio Valle indica sus deudas en 1927, no limitándose a la adopción de su misma perspectiva sino incluyéndose en una trayectoria que llega hasta él. En Quevedo, su actitud es la de “quien se divierte contemplando un espectáculo grotesco”, adoptando una distancia imprescindible para que un escritor satírico pueda enjuiciar la sociedad. Quevedo adopta una posición distante ante los desastres de la nación y sus avatares personales sin pretender hacer de su creación un correctivo moral. Las creaciones idiomáticas del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* nos brindan un curioso ejemplo en esta obra incompleta del mundo al revés (cfr. Quevedo, 1626):

*“No bien la reina del Catay famosa*

*Había dejado el gran palacio, cuando*

*Malgesí, con la lengua venenosa,*

*Todo el infierno está claviculando;*

*Todo demonichucho y diabliposa*

*En torno de su libro está volando;*

*Hasta los cachidiablos llamó a gritos*

*Con todo el arrabal de los precitos”.*

Valle se vuelve a referir a Quevedo en 1928 a propósito de la sátira, esencial para su nuevo género y con gran tradición. La comparación se hace posible porque utilizan lo grotesco como *modus operandi*. Ambos entienden la labor artística como creación y la deformación como herramienta expresiva; utilizan figuras retóricas con tal propósito y ejercen una “mirada anamórfica”. Sin embargo, la sátira en Quevedo se emplea con el propósito de erradicar los vicios, mientras Valle no muestra propósitos éticos. En todo caso, “los Esperpentos son una deformación (...) cuyo objetivo es recuperar una claridad de visión empañada por la costumbre” (Swansey, 2008: 17, 22-23, 29).

Finalmente, y aunque daremos buena cuenta de ello más adelante, no podemos dejar de señalar la conexión directa de Quevedo con Goya. P. Salinas, en “Significación

del Esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, había considerado con clarividencia la cadena Quevedo-Goya como conformadora de la “prehistoria” del Esperpento (Salinas, 1970: 86-114). En esta misma línea encontramos a Mainer (en Rico, 1979: 295), que sitúa su obra dentro del “Realismo nacional español” merced a las invocaciones de Quevedo y Goya, más las concomitancias con la farsa y la sátira.



## 2.2. Galdós y Unamuno

Vista la base barroca y quevedesca del Esperpento, debemos hacer referencia a la obra de dos coetáneos de Valle para seguir entendiendo la conformación de su estética. Se trata del canario Benito Pérez Galdós y del vasco Miguel de Unamuno; el primero considerado como su maestro (era veintitrés años mayor), y el segundo compañero de generación (dos años mayor que Valle).

De Galdós, nos interesa destacar su introducción del término Esperpento así como la creación del nuevo género de “novela dialogada” a través de la condensación, que le permite conectar con las composiciones más modernas. Ya hemos adelantado que Valle otorga un nuevo sentido al término “Esperpento”, que supera al que se venía utilizando en la época y cuyo uso podemos apreciar en diferentes obras del canario. El *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español* (CNDHE, versión 3.1) nos permite rastrear sus primeras apariciones:

- 1872, en *Rosalía*: “Pues verás qué Esperpento es el tal indiano. Lo he de traer aquí para que lo veas. Espera a que tenga confianza”.
- 1873, en *Trafalgar*: “– Dejémonos de fiestas – le contestaba su esposa –. Buen par de Esperpentos estáis las dos”.
- 1884, en *La de Bringas*: “Es como salida de esa cabeza de corcho. Sólo tú, grandísimo tonto, haces tales Esperpentos, y sólo a mi mujer le gustan... Sois el uno para el otro”.
- 1884, en *La de Bringas*: “¡Ah!, ella tiene la culpa, con sus obras de pelo. ¡Qué Esperpento de mujer!”
- 1885, en *Fortunata y Jacinta*: “Mira, mira qué Esperpento de árbol. ¿Será el de los higos chumbos?”; “El demonio eres tú – replicó la fiera, que parecía ya, por lo exaltada, irresponsable de los disparates que decía –. Facha, mamarracho, Esperpento”; y “Como ni Izquierdo ni la criada respondieran, quiso llamar al Esperpento aquel que en el cuarto se paseaba”.

- 1888, en *Miau*: “Vete a vivir con los Esperpentos que te protegen. ¿De qué te sirve esta familia pobre y desgraciada?”; y “La partida salió, y Vilaamil, calculando con rápida inspiración, se dijo: ‘Me meto entre ellos, y si aún está el Esperpento ahí, me escabullo mezclado con estos galanes y estas señoras’”.
- 1889, en *Realidad. Novela en cinco jornadas*: “Torquemada, para pagarle mil reales que le debía mi pollancón maldecido, y me dijo aquel Esperpento que ya no te da más prórrogas, que si hoy no le pagas te echa al juez”; y “No quieren comprender que estos prendidos Directorio y Primer Imperio, hoy tan en boga, exigen un corte de busto muy airoso, y las que no tienen arte para saber adaptarse las modas, se ponen hechas unos Esperpentos”.
- 1892, en *Tristana*: “No, no te ruborices... ¡Si pensarás que eres un Esperpento!”
- 1904, en *O’Donnell*: “Empecemos desde hoy a desenmascarar este Esperpento”.
- 1908, en *España sin rey*: “(...) primeras medidas debe ser el establecimiento de la censura para poner coto a los mil Esperpentos que se publican”.

Además de los usos registrados en este corpus, encontramos los siguientes (cfr. Amor, 2005; Lorenzo, 2008):

- B. Pérez Galdós, en *La desheredada* (1881): “Quita allá, quita, Esperpento. ¡Contenta me tienes!..”.
- Á. Grassi, en *El copo de nieve* (1876): “Más singular era el contraste para quien sabía que aquellos hermosos ramilletes salían de las manos trémulas y descarnadas de la tía Ojazos, viejo Esperpento calvo, sin dientes, apergaminado y andrajoso”.
- Juan Valera, en un escrito de 1891, y varios usos a principios del XX por Eugenio Noel, Ramiro de Maeztu, Carlos Arniches, Fernando Villalón.
- Carlos Arniches, en *La señorita de Trévez* (1916): “Nolo ¡Qué Esperpento!”.
- José Ortega y Gasset en uno de sus artículos (1917): “Sólo que hacer eso – teorías, programas y Esperpentos cubistas o de otra índole – es hacer lo más que hoy cabe hacer”.

De la Nuez Torres (2009: 371) califica como “notable” el empleo que Galdós hace de la palabra. A nuestro modo de ver, su uso es fundamental a la hora de entender el cambio que Valle opera para introducir su nueva concepción estética. Como decíamos, el sentido del término está íntimamente relacionado con lo grotesco en una clara conexión Quevedo-Goya-Galdós que Valle eleva a categoría.

Tampoco debemos olvidar el vínculo con Cervantes en cuanto a lo grotesco (Artiles, 2005: 212), y de hecho Galdós construye muchos de sus personajes con ese perfil utilizando recursos cervantinos. Algunos de estos seres, como Don José Relimpio, Don José Ido del Sagrario, Don Pito, Don Pío Coronado, personajes de la “tragedia grotesca” que tanto debe a Cervantes, son “patéticamente inútiles, chiflados, desequilibrados, enloquecidos por las circunstancias que viven” (Fernández Montesinos, en Rico, 1979: 302).

Dentro de las mismas coordenadas, Valle-Inclán utiliza la técnica de la “caricaturización” como lo hace Galdós, quien define su posición sobre la caricatura en una de sus primeras novelas, donde hace mención explícita de Goya (cfr. Pérez Galdós, 1871):

*“El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra”.*

Galdós se apoya en Quevedo para caracterizar el estilo hispánico, enfatizando su cercanía con la “verdad humana” de más fácil acceso gracias a la “máscara burlesca” de Quevedo (cfr. Pérez Galdós, 1871):

*“Pero, al fin, consolémonos de nuestro aislamiento en el rincón occidental, reconociendo en familia que nuestro arte de la naturalidad, con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico, responde mejor que el francés a la verdad humana; que las crudezas descriptivas pierden toda repugnancia bajo la máscara burlesca empleada por Quevedo”.*

Esta posición concilia el sentido descriptivo del arte hispánico con un componente realista, sin que la deformación caricaturesca pierda exactitud o veracidad en lo retratado. En gran medida, la deformación permite una aportación singular del artista (cfr. Baquero Goyanes, 2011). La caricatura es un “refuerzo expresivo del Realismo”.

Para explicar la deformación, Baquero Goyanes se apoya en una carta en la que Van Gogh se refiere al creador del puntillismo, G. P. Seurat (1859-1891), que recogemos por su importancia en nuestro planteamiento. El pintor proto-expresionista otorga a la deformación un mayor valor que a la copia literal, ya que permite asir ciertos elementos de la realidad de otra forma inaprensibles. En todo caso, estos elementos ficticios son comprendidos por el lector (citado por Baquero Goyanes, 2011):

*“Di a Seurat que yo estaría perdido si mis figuras fueran correctas. Dile que si toma una fotografía de un hombre cavando, en mi opinión, él tiene la seguridad de verlo como si no estuviera haciendo eso. Dile que creo que las figuras de Miguel Ángel son magníficas, aún cuando, ciertamente, las piernas son demasiado largas y los huesos de la pelvis y de la cadera son demasiado anchos... Dile que es mi más ferviente deseo saber cómo se pueden realizar esas desviaciones de la realidad, esas inexactitudes y transfiguraciones que suceden por acaso. Bien, si tú quieres, son mentiras, pero son más valiosas que los valores reales”.*

Pero, ¿cómo trata Galdós la realidad? En *El caballero encantado*, “cuento real... inverosímil” (1909) encontramos una mezcla de “realidad y fantasía”, en la que se observa “la realidad de las cosas y no las cosas de la realidad”. Galdós nos ofrece las propiedades mágicas del espejo en este pasaje (cfr. Pérez Galdós, 2006):

*“El cristal, que era de una limpidez asombrosa, no copiaba la imaginación frente a él colocada. En vez de verse a sí mismo, Tarsis vio en el cristal, como asomándose a él, la propia y exacta imagen de la damita sudamericana de quien estaba ciegamente enamorado”.*

Para Gutiérrez Puértolas (Pérez Galdós, 2006: 43), “el paso de la frontera ‘realista’” se lleva a cabo a través de este misterioso espejo, “donde uno se miraba y no se veía”. El héroe se transforma y accede así a la realidad fantástica; el Realismo no está reñido con esta circunstancia. Según recoge Fischer (1973: 126-127, 181):

*“Las brujas de Shakespeare y Goya son más reales que los campesinos y los artesanos idealizados de tantas pinturas convencionales. Don Quijote y Sancho Panza son más reales hoy que centenares de personajes claros y prosaicos de las novelas ‘extraídas de la vida’. El arte consiste en dar forma, y sólo la forma convierte un producto en obra de arte. La forma de ésta no es algo accidental (...). La forma es experiencia social solidificada”.*

Como consecuencia de este particular enfoque, Galdós lleva a cabo una profunda renovación de géneros, con la novela dialogada como referente inmediato del Esperpento de Valle (Rodríguez Puértolas en Pérez Galdós, 2006: 36-39). En este sentido, *Realidad. Novela en cinco jornadas* (1889) es la primera novela totalmente dialogada de Galdós, que inicia su carrera teatral con una versión escénica de esta obra (1892). Le siguen *El abuelo* (1897, convertida en pieza teatral en 1904) y *Casandra* (1905, adaptada en 1910).

En el prólogo a *Casandra*, Galdós declara sus intenciones al proponer una fusión entre teatro y novela. Por su parte, *El abuelo* sería un ensayo apropiado a la época. Tenemos por tanto una evolución desde los géneros tradicionales. A este respecto hay que considerar que la búsqueda de géneros “internos” (como “Nivola”, Greguería y Esperpento) o la mezcla de estilos y géneros, representa la falta de subordinación del artista, elemento fundamental en la modernidad (Rodríguez Puértolas, 2006: 36-37, y éste de Zavala, 1990: 40-81).

Por último, debemos abordar la que se ha definido como “teoría de la condensación”. En este sentido, se ha considerado que Galdós abre la Modernidad, ya que *Casandra* inicia un camino – que termina en *El caballero encantado* – por el que los personajes se transforman, desde la cotidianeidad, en figuras mitológicas. Así, se libera del corsé del tiempo y penetra en “el sentido de los hechos” (Casalduero, 1989: 11, 171). Galdós dice en el prólogo de *El abuelo* (Pérez Galdós, 1897):

*“En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El teatro no es más que condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres (...). La novela dialogada es muy apropiada a nuestra época, tan gustosa de lo sintético y ejecutivo”.*

En el prólogo de *Casandra* afirma (Pérez Galdós, 1905):

*“Los tiempos piden al Teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico y a la Novela que (...) se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico”.*

La mitificación y la condensación se deben poner en perspectiva para poder apreciar su modernidad (Rodríguez Puértolas, 2006: 39). El uso del “método mítico frente al método narrativo” es considerado por T. S. Eliot en 1923 para explicar cómo J.

Joyce “hace posible el mundo moderno para el arte” (Eliot, 1923: 483). En su teoría de la condensación (citado por Matthiessen, 1959: 40), Eliot elimina todo lo superfluo para “llevar la poesía a la vida real” y “dar expresión a la variedad”.

Tanto la novela dialogada de Galdós, como la “Nivola” de Unamuno y el *Esperpento* de Valle-Inclán incluyen lo que Eliot llama “condensación”. A este respecto, tenemos que recordar que Pío Baroja también firma una narración dialogada, *La Casa de Aizgorri* (1911). Por su parte, Unamuno dice, referido a su “Nivola”, que “inventó el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!”, puesto que “todo lo que en extensión parece ganarse, piérdese en intensidad” (en Rodríguez Puértolas, 2006: 38-40).

Por tanto, Galdós experimenta – como A. Machado o Valle – una evolución hacia lo moderno (Rodríguez Puértolas, 2006: 7) donde su principal aportación es la “novela dialogada”, nuevo género que tiene su máximo desarrollo en *El caballero encantado* de 1909, pero que antes ha apuntado en *El amigo Manso* de 1882 (sin la que no se podría explicar *Niebla* de Unamuno después), *Nazarín* (1895), *Misericordia* (1897) o *Electra* (1901).

Llegamos así a Miguel de Unamuno, compañero del 98, y que también contribuye a conformar la nueva estética, con lo bufo-trágico y lo tragi-cómico por un lado, y con la preocupación por el momento – tan propio de su generación y que Valle retoma – por otro. Además de Unamuno y Valle, la Generación del 98, a la que ya nos hemos referido, está formada por figuras como Azorín, R. de Maeztu, P. Baroja, los hermanos Machado y los pintores I. Zuloaga y R. Baroja, o los músicos I. Albéniz y E. Granados, entre otros. El cuadro que mejor capta esta generación es el inacabado *Mis amigos* (pintado entre 1920-1936), de I. Zuloaga. El pintor vasco retrata al conjunto de miembros entre los que no se cuenta Unamuno, por encontrarse exiliado en París. Valle está de pie en la derecha, inconfundible, bajo las figuras de El Greco. El propio pintor se encuentra a la izquierda, y sentados tenemos a Baroja y Ortega, entre otros:



Nuestro punto de partida corresponde con la coincidencia entre las propuestas estéticas de Unamuno y Valle. Bergamín (2005: 83) sitúa la “Nivola” y el Esperpento (además de la Greguería de Gómez de la Serna) bajo una consideración común muy goyesca: el “disparate”. Los principios teóricos sobre los que se asienta la teoría “nivolesca” han sido examinados por Vilanova (1989: 189-209). Unamuno define su género del “bufo-trágico” en el prólogo de *Niebla* (publicada en 1914 pero escrita en 1907) a través del personaje Víctor Goti. De acuerdo con Vilanova (1989: 189) se trata de una “humorada trágica” que iguala “lo trascendente al nivel de lo grotesco”. En el prólogo que firma el personaje, dice (citado por Vilanova, 1989: 189):

*“Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno. Y como yo le hiciese observar que eso no es sino el más desenfrenado romanticismo, me contestó: ‘No lo niego, pero con poner motes a las cosas no se resuelve nada. A pesar de mis más de veinte años de profesar la enseñanza de los clásicos, el*

*clasicismo que se opone al romanticismo no me ha entrado. Dicen que lo helénico es distinguir, definir, separar; pues lo mío es indefinir, confundir”*’.

Esta aproximación parte de diferentes referencias, que explicamos a continuación. Unamuno se identifica con las teorías de la estética moderna, particularmente con el concepto de humor que encontramos en J. P. Richter (1763-1825), en su *Vorschule der Ästhetik (Introducción a la estética, de 1804)* como “lo cómico romántico”. Se suman las ideas de Schopenhauer (“concepción desesperanzada y amarga de la vida como una tragedia bufa”), las teorías de V. Hugo (sobre lo grotesco) y las ideas estéticas de Baudelaire (“lo cómico feroz, cruel y sangriento”).

El concepto moderno del humor tiene su punto de partida en la afirmación de Richter de que el humorismo es “como el reverso de lo sublime, lo sublime al revés”. Para Richter, lo grotesco es hacer grande lo pequeño y pequeño lo grande. Vilanova (1989: 191) recoge el siguiente pasaje:

*“Cuando el hombre, como los teólogos de antaño, contempla el mundo terrenal desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y vanidad; cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, provoca esa risa en la que vienen a mezclarse la grandeza y el dolor. Por esto, así como la poesía griega, a diferencia de la poesía moderna, inspiraba serenidad, el humor, a diferencia de la burla antigua, inspira sobre todo seriedad”*.

En cuanto a Schopenhauer (junto con Hegel, el que mayor influencia le genera) está presente desde sus primeras obras. Este autor define lo bufo como “una de las variedades o especies de lo cómico”. El efecto de lo grotesco nacido del juego de engaños, disonancias y contraste forma parte de lo bufo-cómico (Vilanova, 1989: 191-196). Nótese el paralelismo entre disonancia y distorsión, ambos respecto al equilibrio y la realidad.

La fuente del bufo-trágico unamuniano está en la teoría de lo grotesco formulada por Víctor Hugo (1802-1885) en el prefacio de *Cromwell* (1827). Hugo define el drama romántico como el máximo exponente del arte moderno, por ser capaz de dar cabida a todos los géneros modernos y por ser el resultado de la fusión entre lo sublime y lo grotesco. La estética de lo feo iniciada por el Romanticismo obedece a la orientación

hacia la verdad que la poesía adopta desde la llegada del cristianismo. Esta nueva visión se contrapone al concepto de belleza clásico (Hugo, 1827):

*“Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l’artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur; si c’est à l’homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l’art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l’homme, la vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort; si, enfin, c’est le moyen d’être harmonieux que d’être incomplet”.*

Desde ese momento, la poesía “empezará a hacer las cosas como las hace la naturaleza, y mezclará en sus creaciones, sin llegar a confundirlos, las tinieblas con la luz, lo grotesco con lo sublime, el alma con el cuerpo, el espíritu con la bestia” (citado por Vilanova, 1989: 197). Surge entonces una nueva categoría estética, lo grotesco, como reverso a lo sublime y que es capital para las letras modernas ya que de la unión grotesco y sublime, “nace el genio moderno”, y constituye “la más rica fuente de inspiración que la naturaleza puede proporcionarle al arte”. Ofrece “un tiempo de descanso” para el hombre cansado de belleza y un “término de comparación” desde el que poderse “elevar hacia lo bello”. Según Hugo, el primero en reconocer la dualidad sublime/grotesco fue Shakespeare. *Macbeth* (Shakespeare, 1616) es, para Bloom “el primer drama expresionista” (Bloom, 2001: 535). El propio Bloom señala la siguiente intervención en *The King Lear* (Shakespeare, 1605) como el pasaje más grotesco de la obra de Shakespeare (Bloom, 2001: 512):

*“Let it be so;*

*Thy truth then be thy dower:*

*For, by the sacred radiance of the sun,*

*The mysteries of Hecate and the night,*

*By all the operation of the orbs*

*From whom we exist and cease to be,*

*Here I disclaim all my paternal care,  
Propinquity and property of blood,  
And as stranger to my heart and me  
Holds thee from this for ever.  
The barbarous Seythian,  
Or he that makes his generation messes  
To gorge his appetite,  
Shall to my bosom  
Be as well neighbour'd, pitied, and reliev'd,  
As thou my sometime daughter”.*

Otro ejemplo de lo grotesco es el siguiente momento de *The Tempest* (Shakespeare, 1611) donde el “esclavo salvaje y deforme” Calibán jura por la botella frente a Stephano como se hace por la Biblia (Shakespeare, 1611):

*“Caliban.- I’ll swear upon that bottle, to be thy true subject; for the liquor is not earthly.  
Stephano.- Here: swear then, how thou escapedst.  
Trinculo.- Swam ashore, man, like a duck: I can swim like a duck, I’ll be sworn.  
Stephano.- Here, kiss the book [gives Trinculo drink]”.*

Recordemos que Calibán tampoco se veía en el espejo según interpretaciones posteriores. O. Wilde (1854-1900), en el prólogo a su novela *The Picture of Dorian Gray*, se refiere a la rabia de Calibán por no poder ver su cara reflejada en el espejo (Wilde, 1890):

*“The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass. The nineteenth century dislike of romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass”.*

Esta cita es adaptada por Joyce en el primer capítulo de *Ulysses*, cuando M. Mulligan compara a S. Dedalus con Calibán (Joyce, 1922):

*“The rage of Caliban at not seeing his face in a mirror, he said. If Wilde were only alive to see you!”*

Unamuno, en su texto “*Malhumorismo*” (publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 25 de diciembre, 1910) dice que la sátira española, “nuestro sarcasmo”, es más semejante al “humour” inglés que a la ironía francesa. Para Vilanova (1989: 202), Unamuno traslada estos principios a la concepción del bufo-trágico según su definición en el prólogo de *Niebla*, y también estarían presentes en su inspiración de *Amor y pedagogía* (cfr. Unamuno, 1902). En carta a J. Ilundain (Salamanca, 19/10/1900) dice que “es una novela entre trágica y grotesca, en la que casi todos los personajes son caricaturescos”.

Pero, ¿cómo se relaciona lo grotesco y la caricatura? En *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* publicado en 1855, Baudelaire desarrolla una teoría de la risa que explica la existencia de la caricatura. Parte de la idea de que la risa está relacionada con la “caída de nuestros primeros padres y lo cómico (es) un elemento condenable y de origen diabólico” (Vilanova, 1989: 203).

Dentro de las diferentes clases de risa, tenemos en el hombre la posibilidad de reírse de sí mismo. En cuanto a la risa que produce lo grotesco, Baudelaire lo asocia a la creación, contra lo cómico que es mera imitación. La risa es una muestra de la superioridad del hombre sobre la naturaleza (Baudelaire, 1855):

*“Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature”.*

Baudelaire enfrenta lo grotesco como “lo cómico absoluto”, a lo “cómico ordinario”. Lo grotesco es una elevación feroz. En *Quelques caricaturistes français* (1857) parte “del axioma estético según el cual “las caricaturas son, a menudo, el más

fiel espejo de la vida”. En este ensayo, acuña el concepto de lo bufo, que utilizará posteriormente Rubén Darío en lo “bufo trágico” y después Unamuno.

Tal y como apunta Vilanova (1989: 205) este ensayo sobre los caricaturistas habría impresionado a Valle-Inclán, que extrajo de estas páginas algunas ideas fundamentales para su Esperpento. En particular, lo relativo a la degradación y deformación de los héroes clásicos que ya había aparecido en una serie de caricaturas de Daumier. Baudelaire se refiere a la “fealdad bufa” con la que se muestran Aquiles, Ulises o Penélope en sus obras (Baudelaire, 1857):

*“L’Histoire ancienne me paraît une chose importante, parce que c’est pour ainsi dire la meilleure paraphrase du vers célèbre : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? Daumier s’est abattu brutalement sur l’antiquité, sur la fausse antiquité, — car nul ne sent mieux que lui les grandeurs anciennes, — il a craché dessus ; et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène qui perdit Troie, et tous enfin nous apparaissent dans une laideur bouffonne qui rappelle ces vieilles carcasses d’acteurs tragiques prenant une prise de tabac dans les coulisses. Ce fut un blasphème très-amusant, et qui eut son utilité”.*

El poeta francés, en su libro *Curiosités Esthétiques* publicado en 1868 y que recopila sus artículos de crítica artística, recoge la esencia de lo cómico, lo ridículo y lo grotesco, una definición que resulta fundamental para entender la conformación de esta concepción. La risa de lo grotesco es definida como “una creación mezclada con una cierta facultad imitadora de elementos preexistentes en la naturaleza” (cfr. Baudelaire, 1868).

Vilanova (1989: 190) afirma que lo grotesco en Hugo o en Baudelaire es la fuente común “de la concepción unamuniana del bufo trágico y de la teoría del Esperpento de Valle-Inclán” pero, ¿cómo llega a España? El concepto de lo bufo trágico fue acuñado por R. Darío en *España contemporánea* (1901). Lo utiliza por primera vez al aludir al Carnaval en Madrid (Darío, 1907: 70-71):

*“La mascarada en cuestión era de un pintoresco bufo-trágico indiscutible: la caricatura de los políticos del desastre, las ollas del presupuesto por incensarios; Meco camino del cementerio tras la fúnebre mojiganga, una murga trompeteando a todo pulmón la marcha de Cádiz. Decid si no es un modo de divertirse con lívidos reflejos a lo Poe, y si*

*en este carnaval no ha habido, si no la mascarada muerte roja, la mascarada muerte negra”.*

Y en otro capítulo, sobre “*La novela americana en España*”, dice al respecto, mencionando también a Goya (citado por Vilanova, 1989: 210-211):

*“Y esa pintura que hace resaltar que estamos en un país en que aún flota el espíritu de Goya, es un comentario mejor que cualquier otro del estado moral que aquí se impone en estos momentos. Ese capricho dice la verdad de una manera risueñamente sombría”.*

Las obras posteriores de Valle acentúan esta tendencia en el tratamiento de lo trágico. En *Los cuernos de don Friolera* la tragedia se mofa “del dilema trágico del protagonista”, cuya angustia parodia sin reflejar mayor patetismo. El dilema trágico se reduce a una “ilusión retórica”, contemplada por el artista “desde la otra ribera” (Ruíz y Lyon, en Rico, 1994: 318).

El segundo elemento corresponde con lo tragi-cómico, que también podemos identificar como ingrediente básico en la “Nivola” unamuniana *Niebla*. Para algunos investigadores, se trata de “la novela expresionista más densa de España” (Díez, 1976: 95, en Calvo Carilla, 2009: 126). En el prólogo firmado por Victor Goti, “buen amigo” del protagonista, destaca los “disparates” con los que tilda la acción “en un flujo de conceptismo” por parte de “personajes grotescos”. En este sentido, Calvo Carilla (2009: 128) señala que “el personaje exterioriza a través de modernos monólogos mentales próximos a los joycianos” (Unamuno, 1914):

*“Es la presente novela una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo. Diríase que el autor no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio”.*

Algunos de sus elementos ya están presentes en *Amor y pedagogía*, de 1902, en la que hay muestras de “alegorismo abstracto, por su espíritu de provocación y por el alto grado de subjetividad”, que han llevado a considerarla “un verdadero manifiesto expresionista” (Díez, 1976: 95, en Calvo Carilla, 2009: 126).

Una cuestión a tener en cuenta es la germanofilia de esta generación, y que tendría que ver con la base del pensamiento de Unamuno. De hecho, *La Gaceta Literaria* da cuenta de las conexiones entre los alemanes y Unamuno en artículos como en “*La intelectualidad de Alemania y Unamuno*” (Nº 78, 1930). Otro ejemplo lo encontramos cuando, a su regreso en Hendaya, Unamuno recibe el apoyo de diferentes autores expresionistas, como Heinrich Mann, Alfred Döblin, Leonard Frank (1882-1961), Arnold Zweig (1887-1968), Erns Toller (1893-1939) o Alfred Kerr (Calvo Carilla, 2009: 129). En el artículo publicado en *La Gaceta Literaria* bajo el título “*La nueva literatura alemana. Apuntes*” (Núm. 33, 1928), se indica cómo Unamuno y Valle guardan paralelismos con autores como Rilke, Hofmannsthal, Thomas y Heinrich Mann, Stefan George y otros nombres del Expresionismo alemán (Calvo Carilla, 2009: 129); en similares términos se refiere Ernesto Giménez Caballero, en su artículo “*12.302 kms. Literatura. La etapa alemana*” (*La Gaceta Literaria*, Núm. 42).

El último elemento común con Unamuno es el compromiso – con el momento y la existencia, con la verdad, con España –, cuestión que preocupa a toda su generación. Para P. Salinas (cfr. 1970), Valle se convierte en “hijo pródigo del 98”. De haber representado la mejor muestra del “arte por el arte”, Valle ha pasado a encarnar el compromiso literario con su tiempo (Mainer, en Rico, 1979: 288).

Las primeras muestras se encuentran en sus obras publicadas en 1909, particularmente en *Una tertulia de antaño* que adelanta el ciclo *El ruedo ibérico*, y en la primera redacción de *Farsa y licencia de la reina castiza*, claro precedente del *Esperpento* (cfr. Mainer, en Rico, 1979: 292; y Zahareas, en Rico, 1979: 329). Pero es con el nuevo género donde la preocupación por su realidad se hace ingrediente fundamental de su obra. Pacheco (1992: 165) señala que Valle toma la noción del “sentimiento trágico de la vida” de Unamuno, y se compromete con la idea generacional de los novenatayochistas. Para este investigador, Valle se convierte en un gran moralista y pone el *Esperpento* al servicio de la idea generacional del 98. Muy particularmente, en la redacción de 1924, Valle acentúa los rasgos de denuncia social y política, y logra reflejar un mundo marginal (Mainer, en Rico, 1979: 293).

Su tratamiento de la condición humana se lleva a cabo en términos existencialistas, considerando la vida como parte de “una aventura azarosa”. De esta manera, el *Esperpento* refleja los problemas del siglo XX, esto es, “la perplejidad acongojada de la

condición humana producida por la ausencia de restricciones válidas y por la amplitud de las libertades existentes”. Situándose en los mismos términos que el posterior “teatro del absurdo”, hace uso de la risa y utiliza el extrañamiento como técnica (Zahareas, en Rico, 1979: 319).

Cuando Max se refiere a que “el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” Ruíz y Lyon (en Rico, 1994: 317-319) interpretan que lo trágico se basa en lo grotesco. En este sentido, recuerdan que Buero Vallejo había dicho que, aunque lo grotesco no es sistemático en *Luces*, lo cómico persigue anular el concepto del héroe trágico para dar cabida a una “emoción trágica más humana”. Para Ruíz y Lyon se da una continua tensión entre lo patético y lo grotesco, que es lo que otorga a la obra su particular tono. Con *Las galas del difunto* el Esperpento se convierte en una crítica general a la sociedad, tendencia que se acentúa con *La hija del capitán*. El mundo de “enanos y patizambos” que encontramos ya no está a “la altura de las circunstancias trágicas”.

Si hay un elemento que hereda de las preocupaciones del 98 es la verdad. En este sentido A. Ganivet (1865-1898) muestra cómo la búsqueda e la verdad vital que explica la existencia llega a una solución negativa que conduce a la angustia. Por su parte, Unamuno ilustra en *San Manuel Bueno, mártir* (1931) cómo la verdad es “antivital”. El análisis que Ganivet lleva a cabo explica bien la conexión entre 98 y Romanticismo, que poco antes había proclamado esta concepción negativa de la verdad que podemos encontrar como “fatal truth” en Byron, “infausta verità” en Leopardi o “verdad amarga” en Espronceda. Este modelo desesperanzado es heredado por el 98, que sufre del mismo dilema reforzado por la profundidad filosófica de Kant y Schopenhauer (Shaw, en Rico, 1979: 122).

En cuanto al tratamiento de la ciudad, los noventayochistas habrían adoptado un sistema de valores próximo al expresionista. Tierno Galván dice en *Costa y el regeneracionismo* que las primeras descripciones de Madrid como cosmópolis se encuentran en Pardo Bazán y Galdós, y no adquieren sentido hasta Baroja. Por su parte, el Bilbao industrial de Unamuno o el Madrid de Azorín o Baroja nos muestran la parte negativa de la metrópoli y la angustia en la que viven sus gentes más desfavorecidas (Calvo Carilla, 2009: 75-77). Este tratamiento de la ciudad, próximo al Madrid de Valle, también lo encontraríamos en *Sobre los Ángeles* (1927-1928) de R. Alberti, en *Poeta en*

*Nueva York* (1929-1930) de Lorca y en los *Libros de Madrid* (1929-1936) de Juan Ramón Jiménez (Calvo Carilla, 2009: 28-29). En el caso de estos autores, no solamente estarían cerca del tratamiento expresionista de la ciudad, sino que podríamos encontrar un precedente de ello en nuestra Generación del 98.



### 2.3. El Modernismo hispánico y la vida bohemia

El último de los fundamentos del Esperpento que queremos destacar es el aportado por el Modernismo, en el que Valle milita al comienzo de su carrera literaria. En este sentido, queremos señalar que la crítica ha superado una concepción por la que había reducido la producción de Valle a dos etapas, una primera modernista y la segunda esperpéntica. La compleja trayectoria estética del escritor se había simplificado y producido lo que Dougherty denomina “esperpincentrismo” (1991: 18) por el que toda su trayectoria acaba en el nuevo género (Aznar Soler, en Rico, 1994: 262; cfr. Gabriele, “Breve trazado de la historia crítica valleinclanesca”, en Gabriele, 1992: 15-22). En todo caso, es indudable que su fase modernista resulta muy importante para la conformación del Esperpento.

El Modernismo debe su nacimiento al poeta Rubén Darío (1867-1916). El “Vate de Nicaragua” llega a España en 1898 como corresponsal del periódico argentino *La nación* para cubrir la situación de la antigua metrópoli tras los desastres del 98. Permanece varios años con estancias en Madrid y París, y ostenta cargos diplomáticos. El Modernismo se inicia con *Azul...*, obra de 1888; en 1896, publica en Buenos Aires *Prosas profanas y otros poemas*; y en 1905 publica *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, editado por Juan Ramón Jiménez. Veamos la primera parte del poema que cierra su primer libro, “*Ἀνάγκη*” para apreciar la esencia de la nueva corriente (Darío, 1905):

“Y dijo la paloma:

*Yo soy feliz. Bajo el inmenso cielo,*

*En el árbol en flor, junto a la poma*

*Llena de miel, junto al retoño suave*

*Y húmedo por las gotas de rocío,*

*Tengo mi hogar. Y vuelo*

*Con mis anhelos de ave,  
Del amado árbol mío  
Hasta el bosque lejano,  
Cuando, al himno jocundo  
Del despertar de Oriente,  
Sale el alba desnuda y muestra al mundo  
El pudor de la luz sobre su frente.  
Mi ala es blanca y sedosa;  
La luz la dora y baña  
Y céfiro la peina.  
Son mis pies como pétalos de rosa.  
Yo soy la dulca reina  
Que arrulla a su palomo en la montaña.  
En el fondo del bosque pintoresco  
Está el alerce en que formé mi nido;  
Y tengo allí, bajo el follaje fresco  
Un polluelo sin par, recién nacido”.*

Este movimiento, desarrollado principalmente en el ámbito de la poesía, se nutre del Parnasianismo y del Simbolismo (el prólogo de *Azul...* está encabezado por la frase de Victor Hugo: “L’art c’est l’azur”, en Darío, 1888) y se caracteriza por cierto refinamiento narcisista y culturalismo cosmopolita. Acomete una profunda renovación del lenguaje y la métrica con una gran influencia en el ámbito hispánico; anhela la perfección formal y gusta de los temas exóticos; busca efectos rítmicos y la musicalidad; recupera metros clásicos y cultiva imágenes de gran plasticidad con cierto propósito hacia la fusión de las artes.

La presencia de Darío no pasa inadvertida y muchos jóvenes españoles entre los que figuran Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente, Francisco Villaespesa, Mariano Miguel de Val, Emilio Carrere y Ramón María del Valle-Inclán, le veneran. Para ilustrar su entusiasmo, veamos el siguiente pasaje de J. R. Jiménez (1961: 230) cuando es invitado, en 1900, por F. Villaespesa y el propio Rubén Darío a unirse por la “lucha modernista” en Madrid:

*“Un día... recibí una tarjeta postal de Villaespesa en la que me llamaba hermano y me invitaba a ir a Madrid a luchar con él por el Modernismo. Y la tarjeta venía firmada también por Rubén Darío. ¡Rubén Darío! Mi casa moguerense, blanca y verde, se llenó toda, tan grande, de extraños espejismos y ecos mágicos. El patio de mármol, el de las flores, los corrales, las escaleras, la azotea, el mirador, el largo balcón de quince metros, todo vibraba con el nombre de Rubén Darío. ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso!”.*

La primera cuestión que queremos destacar de este pasado modernista es la búsqueda de la belleza. Sobejano (en Rico, 1979: 36-41) apunta hacia la idea de Nietzsche, presente en los modernistas, que lleva a la revolución moral y a la “trasmutación de los valores éticos”, siendo Darío y Valle quienes más lejos llevan el propósito de sustitución del bien por la belleza. No hay en los modernistas negación de Dios y tampoco comparten sus puntos de vista sociales y políticos (recuérdese la importancia del filósofo para los expresionistas alemanes). Sin embargo, su vitalismo les lleva a perseguir una belleza no identificada con el bien, sino con “la fuerza, la nobleza, el valor, la perfección de la forma”. Además, no termina con el mero placer, sino que quiere ser superior. Determinados personajes en Benavente y en Valle se sitúan por encima de tradiciones, convenciones y límites.

Este primer Modernismo tiene un fondo esotérico, que acompañará siempre a Valle. Las fuentes de las que se nutre son diversas, e incluye las religiones orientales, el pitagorismo, los textos gnósticos, la Cábala, etc. De acuerdo con Valle, la modernista es una estética cuyos misterios son sólo accesibles para los iniciados (Gullón, en Rico, 1979: 72):

*“El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender”.*

La posición de Valle en este sentido es la de un nuevo valor, y de hecho Pardo Bazán le incluye en 1904 en *La nueva generación de novelistas y cuentistas en España* (Inman Fox y Cacho Viu, en Rico, 1994: 17).

La vida bohemia está unida al Modernismo hispánico, y al fondo histórico tratado por *Luces de bohemia*. Alejandro Sawa (1862-1909), figura histórica sobre la que Valle construye al poeta andaluz Máximo Estrella, representa este “Modernismo romántico” (cfr. Mainer, 1975). Este autor, que también inspira a Pío Baroja para *El árbol de la ciencia*, es considerado como el mayor bohemio español. Amigo de R. Darío, malvivió de la literatura y falleció pasando grandes apuros. Representa el Madrid bohemio, coetáneo a París, o Kristania, donde también podemos encontrar a E. Munch.

Como fenómeno sociológico (Aznar Soler, en Rico, 1979: 75-82), la bohemia se vincula a la sociedad romántica francesa. Se desarrolla en París, particularmente en el Barrio Latino adonde se dirigen quienes quieren vivir de la pasión por el Arte. De hecho, para H. Murger (*Escenas de la vida bohemia*, 1847-1849), es “el aprendizaje de la vida artística”. Recordemos que París representa el foco de irradiación cultural donde se dan cita los grandes movimientos literarios y artísticos como el Naturalismo, el Simbolismo o el Impresionismo (Hinterhäuser, en Rico, 1994: 77). A su concepción del “arte por el arte”, se une una actitud de protesta romántica, individualismo, anticapitalismo y rechazo a la clase burguesa. Una primera bohemia “heroica” (“bohemia a la antigua”, dice Rubén Darío), que simboliza Sawa, da paso a una “golfante”, acomodada y parasitaria. En este sentido debemos interpretar el momento en el que en *Luces* el personaje Rubén Darío aconseja a Max abandonar una bohemia contaminada de escritores “golfantes”: “Max, es preciso huir de la bohemia”. *Luces de bohemia* es el epitafio del fenómeno, que ha perdido todo su sentido en un mundo que ya ha pasado por la I Guerra Mundial.

### 3. Nuevos horizontes artísticos

El giro artístico dado por Valle comienza con la búsqueda de una estética diferente a la simbolista, años antes de ofrecer el *Esperpento* como respuesta. La primera obra en la que adopta una nueva visión corresponde a *La media noche. Visión estelar de un día de guerra* (1916), donde ya se trasluce el irreversible cambio en su posición.

Valle parte el 27 de abril de 1916 hacia Francia, donde permanece dos meses. Lleva a cabo diferentes viajes al frente con estancias intermitentes en París (cfr. la edición facsímil de Santos Zás, Valle-Inclán: 2016). Se ha especulado acerca de la posibilidad de que no hubiese planeado hacer sólo este viaje. En este sentido, queremos destacar que hay constancia de que Zuloaga sí fue invitado por Valle. El pintor, que residía en ese momento en París, mantuvo correspondencia y mutua admiración con su compañero de generación. En carta fechada el 15 de junio de 1916 y conservada por el Museo Zuloaga de Zumaya, el pintor dice que “fue imposible arreglar el asunto”, y que “recibiré emociones que, en el frente, hubieran pasado desapercibidas por mí” en referencia a lo escrito por Valle (Gómez de Caso, 2010):

*54 rue Caulaincourt*

*París, 15 Jun 16*

*Sr. Valle-Inclán:*

*Mi distinguido amigo: Desgraciadamente no pude ir con Vds. Fue imposible arreglar el asunto. Nos acordamos tarde. Qué lástima!*

*En fin; gracias a que me queda la esperanza de ver todo eso descrito, por su gran talento, y así recibiré seguramente emociones que, en el frente, hubieran pasado desapercibidas por mí.*

*El domingo marché a nuestra querida y sin igual hermosa tierra.*

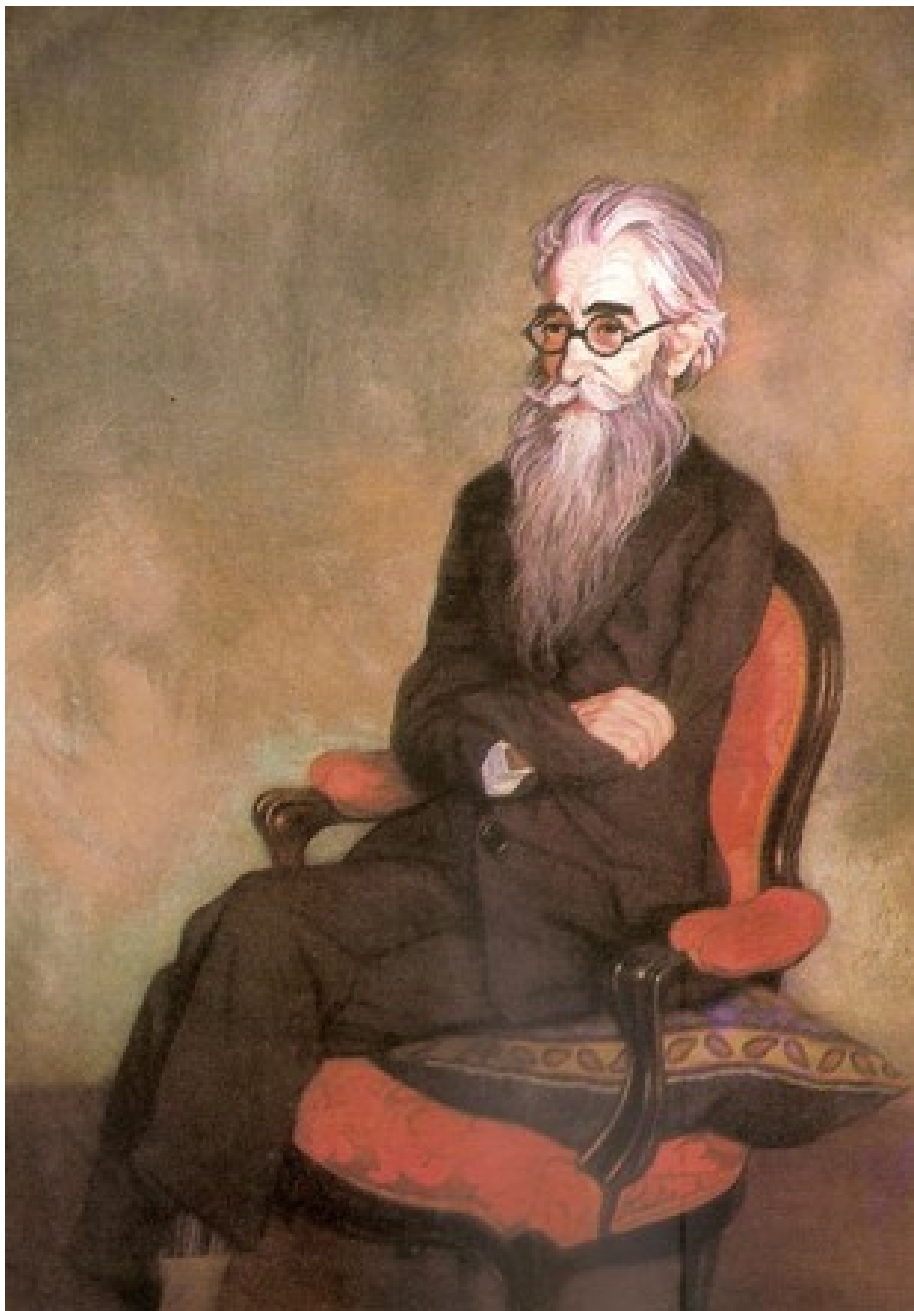
*Voy a trabajar por Castilla y La Rioja, pero en Zumaya también estaré, y allí tiene siempre su casa, un amigo y un admirador.*

*Ignacio Zuloaga*

*Me he permitido mandarle a Vd. dos reproducciones de cuadros míos. El uno sé que no le disgusta “Agustina la gitana”. El otro es “El castillo de Cuéllar” donde Espronceda estuvo desterrado. ¿Le gustará? Ojalá.*

*¡Cuánto me gustaría pintar su retrato! ¿Pero cuándo podría ser? ¿Y en dónde?*

El trabajo de Zuloaga ha sido destacado por su “Realismo expresionista”, y nos ofrece una conexión entre nuestros protagonistas. El retrato aludido fue pintado por Zuloaga años después, en 1931, y ha quedado como una de las más recordadas imágenes del gallego:



La visita de Valle tiene la particularidad de que sucede desde un aeroplano de reconocimiento francés. Su trabajo es publicado en nueve entregas en el otoño de 1916 en *Los Lunes*, del periódico *El Imparcial*, como “*Un día de guerra. Visión estelar*”, y editadas como conjunto en 1917 bajo el título *La media noche. Visión estelar de un día de guerra*. Una segunda serie de cuatro entregas titulada “*En la luz del día*” aparece en el periódico a lo largo de 1917 (cfr. Villanueva, 2014), pero no forma parte del libro. Se trata, por tanto, de un proyecto parcialmente fallido, hecho que no debe ocultar las innovaciones que introduce. La “Breve noticia” que lo encabeza da cuenta de la sensación incompleta del autor, que fía a un segundo intento la consecución de su ambicioso propósito (Valle-Inclán, 1917: 5):

“Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga indica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un balbuceo del ideal soñado. Volveré a Francia y al frente de batalla para acendrar mi emoción, y quién sabe si aun podré realizar aquel orgulloso propósito de escribir las visiones y las emociones de Un día de guerra”.

Su tratamiento de la guerra cuenta con una conexión evidente con la serie de los *Desastres*, inspiradores de una temática de expresión fragmentaria como los *Caprichos* o los *Disparates* (Villanueva, 1991: 306-339). La perspectiva aérea le permite adoptar una “mirada omnímoda” que trata de superar las barreras del tiempo y del espacio (Swansey, 2008: 41) y que se repite en *La lámpara maravillosa*, (también de 1916) con una “visión de altura” producida por el hachís (cfr. Schiavo, 1980). Para Valcácel (1995: 12, siguiendo a Villanueva, 1991), Valle incorpora la técnica del simultaneísmo, cuyo origen se encuentra en el Cubismo, y que implica la reducción del tiempo. Posteriormente, el Ultraísmo hará uso de esta técnica.

Esta obra ha sido vinculada con el Expresionismo, por tratarse de un texto a mitad de camino entre la crónica y la novela, que incluye una serie de “imágenes fragmentarias” (Calvo Carilla, 2009: 130). En opinión de Calvo Carilla (2009: 212-217), el Expresionismo es la nota dominante y transversal en Valle a partir de *La media noche*, “consecuencia del programa de conocimiento espiritual” expuesto en *La lámpara maravillosa*.

En las notas del académico D. Villanueva leídas el 19 de mayo de 2014 en la Real Academia Española, con motivo de la sesión de “Cómicos de la lengua”, *Valle-Inclán: Visión estelar de un momento de guerra* (Villanueva, 2014: 4), la perspectiva totalizadora queda resumida como sigue:

“*En síntesis, la visión estelar comporta el protagonismo múltiple, la multiplicidad de focos espaciales y el fragmentarismo compositivo, así como la reducción o ‘angostura del tiempo’ – como Valle la denominaba – y la simultaneidad temporal*”.

Queremos destacar la “multiplicidad de focos” a la que alude Villanueva, ya que el foco es un denominador común a la estética del Expresionismo hispánico, tal y como veremos. En este sentido, cabría considerar también el *Guernika* de Picasso y la conexión entre ambas obras.

De acuerdo con este planteamiento, Valle adopta una nueva perspectiva que caracteriza su modernidad y que está presente en obras posteriores como *Tirano Banderas* o *El Ruedo Ibérico*. La innovación que supone para la novela permite adscribirla “de pleno derecho al Modernismo literario internacional”, en la medida en la que la condensación del tiempo caracteriza otras obras de este tipo, como el *Ulysses* de Joyce (Villanueva, 2014: 5-6). Como consecuencia de la perspectiva aérea, obtenemos no sólo el simultaneismo sino el carácter demiúrgico del artista. Esta perspectiva también está presente en sus siguientes trabajos (Swansey, 2008: 47).

La nueva visión que busca tiene en dos obras que preceden al *Esperpento* un importante adelanto: *La lámpara maravillosa* (1916) y *La pipa de Kif* (1919). En ellas, hallamos un elemento fundamental en la conformación del nuevo género: la identificación del componente grotesco con la modernidad (cfr. González Gil, 2015). En cuanto a *La lámpara maravillosa*, podemos destacar los elementos esotéricos (cfr. Barros, 2007) y muy especialmente su concepción por la que “son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo” (cfr. Maier, 1983). Esta obra ha sido considerada cercana a la poética de “camino de perfección”, por la que se ha comparado a Valle con el alemán Novalis (G. Von Gardenberg, 1772-1801, en Comellas Aguirrezábal, 2002). En cuanto a *La pipa de Kif*, De Torre (1965a: 10) destaca a Valle-Inclán por su receptividad al momento y recuerda sus versos para ilustrar su “deslumbramiento” y “dehiscencia”:

*“Mis sentidos tornan a ser infantiles,  
 Tiene el mundo una gracia matinal,  
 Mis sentidos como gayos tamboriles  
 Cantan en la entraña del azul cristal”.*

El análisis de esta obra por González López (cfr. 1973) la sitúa muy cerca del Expresionismo. Para este estudioso, aunque *La Pipa de Kif* se publica un año antes que *El pasajero* (1920) forma parte de un arte más avanzado en el que el Expresionismo convive con el Simbolismo, aunque éste ocupa un papel secundario ya que el autor busca nuevos horizontes estéticos. Si bien *La Pipa de Kif* es sólo en parte expresionista, hay diferentes elementos que la acercan al movimiento alemán. Entre ellos, destaca la presentación de personajes caricaturescos y el empleo de lo grotesco como primera aproximación a una nueva estética que trata de superar el Simbolismo. Además, la temática avanza hacia un existencialismo también cercano al Expresionismo (González López, 1973: 69, 80-81). Para ilustrar cómo Valle incorpora el componente grotesco como primer paso hacia el Expresionismo, podemos considerar el siguiente fragmento (citado por González López, 1973: 80):

*“Acaso esta musa grotesca  
 – Ya no digo funambulesca –  
 Que con sus gritos espasmódicos  
 Irrita a los viejos retóricos,  
 Y salta luciendo pierna,  
 ¿no será la musa moderna?”*

A juicio del investigador, la visión violenta y desgarrada de *La pipa de Kif* anuncia la ruptura (González López, 1973: 69-71). Si en *Aromas de Leyenda* (1907) el tratamiento de lo religioso es “expresión del mundo legendario tradicional de su tierra”, *La Pipa de Kif* es “una de las expresiones más felices de la poesía expresionista española”. En ella, lo grotesco es una forma catártica de mostrar la “miseria de la vida” endulzando su crudeza. De hecho, los expresionistas españoles destacaron determinados

rasgos del carácter nacional, como el carpeto-vetónico (González López, 1973: 5-6, 73, 78). Y por eso *La Pipa de Kif* incluye el mundo castellano, madrileño y del Norte de España. Cuenta con un “fondo humano trágico y hosco, de fuertes contrastes, de raíces populares, caracteres todos ellos del nuevo arte expresionista”. González López considera *Luces de bohemia* dentro de una fase expresionista, junto a *Farsa y licencia de la reina castiza* (1910).

También se ha destacado la influencia del Ultraísmo. Zamora Vicente (1979: 134) plantea este hecho, al menos “como estímulo y ejemplo”:

*“Con la óptica confundida que lamentablemente es usual aplicar a fenómenos literarios recientes, algunos podrían conjeturar que el Valle-Inclán de La pipa de Kif influyó sobre la modalidad española de aquellos ismos en el “decenio del veinte”, sobre el Ultraísmo. ¿Sería quizá más ajustado a la realidad histórica afirmar resueltamente lo contrario? Tampoco, y, sin embargo, ateniéndonos a reminiscencias, a las fechas y a los lugares en que se publicaron inicialmente las poesías de La pipa de Kif no resultaría muy aventurado sostener cómo influyó en Valle-Inclán tal escuela; al menos por modo difuso o como estímulo y ejemplo”.*

Por su parte, Valcácel (1993-1994) propone la evolución desde esta obra, en un proceso de transformación que “pasando de los códigos estéticos del Modernismo a la desnuda y comprometida representación de carácter expresionista, del mundo rural gallego, *La pipa de Kif*, adopta una estética de transición entre estas dos estéticas tan alejadas”. Este proceso, vinculado con la estética de Gutiérrez Solana y Goya, tiene en la definición de la “musa moderna” su más claro exponente. Los nuevos horizontes artísticos buscados por Valle en la segunda década de los diez tienen la fortuna de dar con una fórmula que no solamente marca su producción de los veinte, sino que nos permite dar por iniciado el Expresionismo hispánico.

## VI. Renovación expresionista de la tradición española. El Esperpento (II)

### 1. Un logro expresionista

La respuesta definitiva a la búsqueda de nuevas perspectivas estéticas la encontramos en la creación del Esperpento, un nuevo género que ha sido considerado como representante del Expresionismo en España desde fechas muy tempranas. Tal y como hemos señalado con anterioridad, Pérez Minik (1953: 130, en Grabielle, 1992: 254) nos advierte de forma reveladora de la diferencia respecto al germano:

*“Su teatro, el que nos ocupa esencialmente [el Esperpento] ha sido también una manifestación, la única en nuestro país, del Expresionismo dramático, si bien de signo contrario al alemán”.*

En esta misma línea, considerando el género como fruto de una tradición propia, se sitúa Sastre (1961: 4, en Gabriele, 1992: 254) para quien representa un “descubrimiento autóctono, español, del Expresionismo teatral”. Por su parte, Foster (1973: 43) señala “la distorsión lingüística, las técnicas escénicas, la estructura narrativa, el uso autónomo del color” que le lleva a considerar la obra valleinclanesca “como un reflejo singular del Expresionismo europeo de las primeras décadas de este siglo”.

Desde una posición similar ha sido analizado por Jerez Farrán (cfr. 1989, 1990 y 2012). A su juicio (1989: 265), el Esperpento es “la principal contribución española al Expresionismo literario europeo”, y la primera razón que esgrime para ello se deriva de su ascendente común, Goya. Jerez Farrán explica este vínculo por el dramatismo asociado a la pintura del aragonés y la “fuerza dramática” que le lleva a distorsionar las formas, elemento fundamental por el que es considerado precursor del Expresionismo.

Sus aguafuertes reflejan la fuerza visual de las máscaras, que el pintor no utiliza por su teatralidad sino en metamorfosis con el ser humano (Jerez Farrán, 1989: 18, 79-81).

El Esperpento emparenta con lo “mórbido, lo feo y lo macabro”, y lo hace con un sentido estético, para superar “las vacías prolongaciones del academismo y del arte aburguesado”. De acuerdo con el investigador (1989: 82), el Esperpento – que es “una culminación del desarrollo de un estilo” – emparenta con el Expresionismo por “compartir el intento de llegar a la esencia humana”. La conexión más clara es el “carácter de distorsión de la estética del Esperpento que tiene como propósito exteriorizar la realidad interna del ser”. Ésta queda externalizada a través de la animalización: Santos Banderas como “una rata fisgona”, Mister Contum como “un loro rubio” o Doña Tadea como “una cabeza de lechuza”. Este mecanismo está emparentado directamente con Goya, pero está presente también en James Ensor, Max Beckman o George Grosz.

En un trabajo posterior, Jerez Farrán (1990: 574) incide en que es la distorsión utilizada como recurso para revelar “la realidad oculta del ser” la que nos permite hablar de Expresionismo aplicado al Esperpento. El “arte nuevo” tiene como propósito engendrar la realidad, no aplicar la mimesis. El Expresionismo de Valle sirve “para objetivar por medio de la forma la visión metafísica que se tiene de la realidad diagnosticada”. Representa el significado de las cosas y no su apariencia, como el Naturalismo o el Realismo. Según Jerez Farrán (1990: 575), gracias a este recurso “al distorsionar la forma humana, al desrealizarla, en este aleteo de su aniquilamiento se vislumbra la esencia del ser, la condición ontológica de cosas o personas”. Goya es el referente principal, influencia en el movimiento y modelo de renovación por “hacer visible la inmoralidad y la desfiguración del ser moderno”. En Valle, “yace un propósito ético que tiene como objetivo corregir las debilidades del hombre” (Jerez Ferrán, 2012: 570).

Jerez Farrán (1989: 265) destaca su compromiso ya que considera el arte como un reflejo de las circunstancias sociales y problemas existentes. Además de estar comprometido socialmente (“contra el clero, la burguesía, los militares y políticos”), tiene un interés por lo primitivo que se identifica con la Galicia rural (Jerez Farrán, 1990: 573). Por otra parte, la religión es capaz de rehabilitar una sociedad en declive. En palabras de Jerez Farrán (1990: 573), “el tema de la religión comprometida es otra

concomitancia que nos permite hablar del Esperpento como una variante española del Expresionismo alemán”. Valle apuesta por un “cambio de orientación a la vida moderna”, asociado a la religión. Esta conexión entre Expresionismo y Esperpento respondería al “humanismo fervoroso de Dostoievski que tanto arraigo había tomado en la vertiente más religiosa de algunos autores expresionistas y en Valle-Inclán” (Jerez Farrán, 1990: 574).

Estas afinidades no son atribuibles a influencias directas sino a “concomitancias” que se explican por el conocimiento que de las corrientes europeas tenía Valle. Ya desde *La pipa de Kif*, “anticipa el viraje que su propia estética iba a experimentar con el Esperpento” (Jerez Farrán, 1990: 569). Para Jerez Farrán (1990: 575-576) aunque Valle no supiese alemán ni se haya constatado su contacto con el ismo germano:

*“No se quiere decir con todo ello que el Expresionismo influyera directamente en Valle-Inclán. Más convincente sería decir que la nueva modalidad artística formaba parte de ese aire del tiempo que va de país en país, ventolando semillas e influyendo en el panorama cultural del momento sin que se supiera a ciencia cierta en qué consistía esa fragancia revitalizadora. Valle-Inclán, tan dado a reflejar el clima artístico del momento como ningún otro autor de su tiempo, capta la fragancia refrescante que supone el nuevo arte y le imprime un sello inconfundiblemente personal.*

*No sólo se limita a cuestiones estéticas sino que se hace portavoz del malestar político y social que transmite una época de gran inquietud humana como fue la que afligió a la España de los noventayochistas y la de la Primera Guerra Mundial al resto de Europa. Esta desintegración social que vive Valle-Inclán y que reproduce con la técnica deformadora del Esperpento es lo que vincula su arte al Expresionismo, los cuales hicieron de la distorsión formal la característica más representativa de su estética”.*

Valle demuestra su interés por los movimientos en sus diferentes composiciones. Así, se refiere a la “La triste sinfonía de las cosas / tiene en la tarde un grito futurista: / de una nueva emoción y nuevas glosas / estéticas se anuncia la conquista”, o a la “visión cubista” del Circo Harris, si bien Jerez Farrán (1990: 570) descarta la filiación de Valle con el Futurismo, con el Cubismo – como ya hiciera J. Casaldueiro – y con el Ultraísmo, por su falta de compromiso.

Para otros investigadores, el Cubismo representa más que una muestra de su interés por los nuevos avances estéticos. Truxa (1991: 30) considera el Esperpento como “una

fusión de diferentes elementos” y se decanta por considerarlo dentro de la Vanguardia, pero no bajo el Expresionismo. A juicio de Truxa y aunque coincide en diferentes cuestiones con el movimiento alemán, Valle deja atrás el patetismo y hace dominar lo grotesco. La adscripción exclusiva al Expresionismo excluiría otros elementos importantes que sí alcanza el “Vanguardismo”.

De acuerdo con Schmolzer (cfr. 1997), ya se pueden advertir rasgos cubistas en *Luces de bohemia*, pero son más evidentes en *Tirano Banderas*. Según Pirraglia (2002: 92-93), entre estos rasgos se encuentra “su expresiva economía verbal” donde lo expresionista sólo es superficial. Y es más evidente porque nace de la ruptura con “el viejo lenguaje renacentista” donde el autor “intenta producir una imagen desde el interior hacia el exterior”. Para este investigador, en el Expresionismo “no se observa la realidad desde fuera, sino desde dentro, y por lo tanto se deforma: no son las imágenes cóncavas o convexas del Esperpento las que definen el Expresionismo”. Como gran objetivo, “el Expresionismo siempre intenta expresar un mundo interior, cuyas conexiones con la realidad lo deforman y ofrece así una imagen de la realidad transformada del mundo interior. Observar una deformidad, como en el caso del Esperpento, no es necesariamente una actitud expresionista, sino un lenguaje dramático”.

A juicio de Pirraglia (2002: 94) el deseo de Valle es “el de captar el mayor número de ángulos o perspectivas de la realidad de un modo simultáneo” tal y como comienza a hacer desde *La media noche* para evitar verse sometido a las leyes del tiempo y del espacio, una suma de perspectivas que corresponde con la cubista. Añadido a su extrañamiento y distanciamiento (emparentado también con la obra de L. Pirandello *Sei personaggi in cerca di autore*, 1921) se “impide la simpatía emocional con los personajes y la trama de la obra”.

Valle lleva a cabo una sistemática degradación – consistente en “destacar unos pocos rasgos y repetirlos hasta que nos quedan grabados y esquematizados, como sucede con la caricatura y, entre otras técnicas de Vanguardia, con la pintura expresionista” – que los redujo a fantoches, figurones y títeres de guiñol. Incluso el énfasis en las gesticulaciones de los en apariencia tan mayestáticos personajes contribuye a esta presentación ridícula y caricaturesca”. *Tirano Banderas* sería el mejor representante del Esperpento, “especialmente por su simultaneísmo temporal y la

atomización de la acción según los principios del ‘drama de estaciones’”. Por su parte, *El ruedo ibérico* comparte “la perspectiva satírica y la lente deformante” de *Luces de bohemia*. El distanciamiento del narrador (visión sintética, calidoscópica o “estelar”) permite una interpretación subjetiva de la realidad (Calvo Carilla, 2009: 216).

Como gran colofón en la valoración de la aportación de Valle, la crítica ha conectado el Esperpento con las obras que mejor representan el Modernismo internacional. En este punto es donde el gallego está al nivel de otros grandes europeos, como J. Joyce (1882-1941), T. Mann (1875-1955) o B. Brecht (1898-1956).

Grace (1989: 4) considera el Expresionismo como un fenómeno internacional y como un impulso del Modernismo. El Esperpento de Valle-Inclán no solamente destaca por su filiación expresionista, sino que representa un paso más en su contribución al Modernismo internacional. ¿Cómo entender este Modernismo diferente al hispánico, al que nos hemos referido en la primera etapa de Valle? De acuerdo con O. Paz (en Rico, 1979: 65) el Modernismo se entiende a partir de la búsqueda iniciada por Baudelaire, que se preguntó en su obra *Le Peintre de la vie moderne* (1863): “Il court, il cherche. Que cherche-t-il?”. Pero ante esa pregunta su respuesta fue incompleta: “il cherche quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité”. Según Paz, Baudelaire no ofrece una definición de esa “inasible modernidad” y sólo nos indica que se trata de “l’element particulier de chaque beauté” (citado por Paz, en Rico, 1979: 66).

Para Paz (en Rico, 1979: 68), sólo Valle – entre los poetas españoles – es sensible a lo que constituye la “verdadera y secreta originalidad” del Modernismo, que se caracteriza por una “visión analógica” que hereda de los Románticos y los Simbolistas. J. R. Jiménez (en Rico, 1979: 62) señala que el origen del movimiento modernista se sitúa en Alemania a mitad del siglo XIX, y se acentúa mucho a fines del siglo XIX. Afirma que el Modernismo se caracteriza por ser un “movimiento envolvente”, conformado por diferentes escuelas como el Parnasianismo, Simbolismo, Dadaísmo, Cubismo o Impresionismo. De acuerdo con Jiménez, “todo cae dentro del Modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro”.

En esta cercanía, el primer vínculo claro es trazado con la renovación teatral europea. Sastre (1961: 4, en Gabriele, 1992: 254) indica que Valle adelanta la técnica de la “distanciación”, que más tarde utiliza y explica Brecht. La conexión con Brecht es

consecuencia de su visión elevada, que implica diferentes consecuencias. De acuerdo con Swansey (2008: 40), Valle – al contrario que la corriente mayoritaria del teatro coetáneo – se aleja del sentimentalismo, que impide la identificación entre público y personajes.

Por su parte, Edwards (1985: 36) trata de mostrar que el teatro de Valle-Inclán “is a theatre which corresponds in many respects to the most significant advances in the European theatre of our times and (...) may be profitably examined in relation to Symbolism, Expressionism and the Theatre of the Absurd”. Para Ruíz y León (en Rico, 1994: 320), “dentro de la historia de las formas dramáticas del teatro europeo del siglo XX, todas ellas – desde Jarry a Brecht y de Artaud a Ionesco o Beckett – surgidas como respuesta a la necesidad de ruptura con las dramaturgias “de la apariencia” o “de la ilusión” del llamado Realismo burgués. A juicio de Calvo Carilla (2009: 210), tanto *Tirano Banderas* como *El ruedo ibérico* son “novelas-Esperpento” que se relacionan con los paradigmas de la dramaturgia europea.

Los trabajos de Villanueva (cfr. 1991, 1994, 2005) sitúan de forma definitiva su obra, que queda emparentada con la renovación europea que marca la producción de Joyce o Mann. Para Villanueva (1991: 296) la modernidad de Valle corresponde con la modernidad de la novela europea. En este sentido, la obra *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* contiene “el fundamento de la poética narrativa posterior del escritor gallego”, ya que representa “el tránsito hacia un segundo Valle-Inclán, y su integración en el proceso renovador de la narrativa y, consecuentemente, en el nuevo ‘Modernism’”. Por su parte, *La lámpara maravillosa* figura como “recapitulación teórica de la primera etapa valleinclaniana”.

Valle había abordado dos cuestiones fundamentales relacionadas con la renovación novelística: “la de la perspectiva de la narración y las coordenadas espacio-temporales”. Con el vuelo en el caza francés, adopta “una visión estructural, no atomística, de un acontecimiento tal radicalmente colectivo como es una gran batalla, gracias a la combinación de un pluriperspectivismo narrativo con la simultaneidad temporal de un relato desarrollado en múltiples espacios pero en un mismo tiempo”. Conecta, según Villanueva, con la visión de águila referida en *La lámpara maravillosa* (“*El quietismo estético*”, glosa VI).

También cobra importancia el protagonismo colectivo. Aquí relaciona su técnica con El Greco, al comparar su concepto de “angostura del tiempo” con el uso del espacio del pintor tal y como Valle apunta en una carta publicada por la revista *España* en 1924 (Villanueva, 1991: 297). En este sentido debemos entender los elementos temporales del *Tirano Banderas* relacionados “con la angostura, la anacronía o retrospección y la simultaneidad” (Villanueva, 1991: 299).

Villanueva compara la estructuración del *Tirano Banderas* (el propósito de Valle por “llenar el tiempo como El Greco en espacio”) con *La montaña mágica* (1924) de Mann, donde el autor implícito expresa en el “Paseo sobre la arena”: “Hemos planteado la cuestión de saber si es posible narrar el tiempo, únicamente para confesar que esa era precisamente nuestra intención en la historia en curso” (Villanueva, 1991: 298). La conexión con *La montaña mágica* con la que comparte el “tiempo fluyente, trascendido a eternidad” (1991: 300) no debe ser pasada por alto, en la medida en la que T. Mann es un autor próximo al Expresionismo. A juicio de Villanueva (1991: 300) la clave está en la superación del tiempo fluyente, cuestión compartida por los grandes renovadores de la literatura europea y entre los que hay que citar, además de a Mann, al *Ulysses* y *Finnegans Wake* de Joyce.

Llegamos así al segundo autor con el que compartiría protagonismo internacional, el irlandés James Joyce. En este sentido, debemos destacar las analogías encontradas por Villanueva entre el *Ulysses* y *Lucas*, y en particular por su reminiscencia de las figuras de Quijote y Sancho en estas obras. Para Villanueva (1994: 2-3), Valle sintoniza con las transformaciones de la época y logra una renovación profunda. En este sentido, cita a Juan Ramón Jiménez, que en un artículo necrológico publicado en *El Sol* (26 de enero de 1936) bajo el título “*Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)*” define las conexiones celtas entre ambos (Jiménez, 1936):

*“Ramón del Valle-Inclán era, es un celta auténtico. Como sus contemporáneos los mejores escritores celtas de Irlanda, George Moore, A. E. Synge, Yeats (Bernard Shaw es otro asunto), empieza influido por el simbolismo universal (...). En Inglaterra se ha comparado a Valle-Inclán con George Moore, pero no se le parece mucho y es muy superior a él. A quienes se parece de veras (...) es a Synge y a Yeats, a Yeats en el verso, a Synge en la prosa (...). Esta semejanza se ve en todo, alma y carne.*

*Galicia e Irlanda siguen siendo gemelas. Y, como Irlanda a Yeats, y a Synge sobre todo, Galicia libró a Valle-Inclán del Modernismo exotista, que pasó pronto en él, por fortuna para todos, y del castellanista, de tan lamentables y duraderos resultados en algunos”.*

Las conexiones entre Valle y los autores representativos del Modernismo internacional son de diferente índole (Villanueva, 1994: 16). La “entraña artística” de Valle o Joyce coincide con Proust, Mann, Brecht, Gide, Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, V. Woolf, Hauptmann o Jarry. En ellos hay elementos como simbiosis entre Simbolismo y Naturalismo, producción autoconsciente, espíritu relativista, “distorsión estética de la realidad”, búsqueda de la totalidad, fragmentarismo y “manipulación de la literatura del pasado”.

Las concomitancias entre Joyce y Valle, y de estos con el Expresionismo, nos permiten trazar nuevos lazos. Recuérdese en este sentido que Borges (citado en Ferrari, 2005: 82) afirma que:

*“Podría decirse que la obra máxima del Expresionismo fue la obra de Joyce, aunque nunca perteneció a ese movimiento (...)”.*

Joyce fue para Borges el mayor expresionista, y Valle y Joyce son equiparados como los mayores renovadores de la literatura de la Modernidad. El Expresionismo puede verse – considérese que Jiménez sitúa el nacimiento del Modernismo en Alemania a mitad del XIX – como un nexo de unión más. Valle actualiza la tradición y forma parte de la corriente renovadora de la literatura europea. El Expresionismo alemán es, en este sentido, una base común – desarrollo del Modernismo germano – y juega un papel relevante en la conformación de la modernidad internacional.


## 2. Estética “del espejo cóncavo”

### 2.1. Claves en la escena XII de *Luces de bohemia*

Una sólo página de *Luces de bohemia*, en la escena XII, concentra todos los elementos en torno a los que podemos analizar la aportación del Esperpento al Expresionismo hispánico: cómo eleva el nuevo género a categoría estética y en qué fundamenta este ascenso a través de dos claves, “lo cóncavo” y su invención goyesca (Valle-Inclán, 1924: escena XII).

A nuestro modo de ver, las líneas que marcan esta filiación son: primero, la superación del pasado modernista, la ruptura con el mundo de la bohemia e incluso el distanciamiento respecto al Ultraísmo; segundo, la renovación espiritual que propugna, donde un mesianismo particular permite dar una salida al “sentimiento trágico de la vida”; y tercero, la nueva estética de “lo cóncavo” que inaugura, donde Goya figura como “inventor” de los nuevos planteamientos artísticos que marcan la modernidad.

El pasaje al que nos referimos se encuentra en un momento culminante de la obra. En un delirio fruto de la embriaguez, define por vez primera en qué consiste el Esperpento a lo largo de una escena fundamental cuya interpretación acometemos tras escuchar a los personajes:



*Max.- ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!*

*Don Latino.- Una tragedia, Max.*

*Max.- La tragedia nuestra no es tragedia.*

*Don Latino.- ¡Pues algo será!*

*Max.- El Esperpento.*

R. Darío, en el prólogo a la obra de A. Sawa titulada *Iluminaciones en la sombra* (1910), se refiere a éste como “gran bohemio”. Sawa, figura de la bohemia madrileña,

es Max Estrella. Se sirve de una figura histórica con la que coincidió y que le permite denunciar, con su propia deriva, un destino histórico desafortunado.

Valle lo hace acompañar de un no muy fiel escudero, el “grotesco personaje” Don Latino, para dar un dúo moderno. Este personaje, “de Sevilla”, caricaturiza la falsa sabiduría (frente a la popular castellana de Sancho), con una erudición de los clásicos que no sirve.

El diálogo aborda la mezcla de géneros que desembocan en uno nuevo: el Esperpento, propio de la España en la que viven. Max ofrece inmortalizar en una novela (¿quijotesca?) a su amigo, y éste le replica que para ser inmortalizado se requiere de una tragedia. A su juicio, la tragedia no es propia de los tiempos por lo que Max le ofrece una opción más apropiada. Es la primera referencia al nuevo género que subtitula la obra, tal y como hemos visto.

*Max.- Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muje, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le tocaremos.*

El Madrid de la época está presente en toda la obra, tanto el Callejón del Gato (dedicado al poeta Juan Álvarez de Gato, 1440-1509) en el que existen los espejos aludidos, como el Buey Apis: ambas son notas entre castizas y simbólicas. Lo importante es cómo refleja la ciudad, y la crítica subyacente a la realidad social. Max aparece convertido en el nuevo Mesías, un tema muy expresionista (Calvo Carilla, 2009: 53). El cuadro, en suma, evoca la anunciación. Primero se calienta con el aliento, y en un giro carnavalesco, se convierte en torero.

*Max.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato.*

Para Max, los “ultraístas son unos farsantes”. ¿Por qué? Valle-Inclán se había mostrado próximo al movimiento y había publicado diferentes composiciones en sus revistas. Es señalado en manifiestos y escritos como simpatizante, aunque en otros como el pasado al que superar. Según nuestra interpretación, Valle-Inclán pretende aclarar que el esperpentismo no es una innovación que puedan arrogarse los ultraístas (ni por extensión la Vanguardia) sino que lo inventó Goya, enlazando así con la tradición anterior. El nexos con la escuela española (superando también la clásica) queda

señalado, huyendo del yugo que impone todo “lo nuevo”. Su renovación actualiza la tradición.

*Max.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.*

Para Max, los valores occidentales están presentes en la modernidad de forma deformada. Los dos, que se encuentran reflejados en un espejo curvo, ya no pueden ser héroes trágicos (como quería Don Latino). De esta frase se derivan dos elementos muy importantes: la estética de los “espejos cóncavos” que compone el Esperpento y, en segundo lugar, “el sentido trágico de la vida española” que conecta con Unamuno y con una de las mayores preocupaciones de la generación.

*Don Latino.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!*

*Max.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.*

*Don Latino.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.*

*Max.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.*

Advierte el escudero que se contagia Max y tampoco podrá ser un héroe clásico, y apela a la farsa y a la falta de altura para encontrarse en una tragedia de héroes clásicos. Enfatiza así la deformación española respecto a la civilización europea. Don Latino se animaliza, esta vez en felino, aceptando el nuevo destino con un maullido muy galdosiano a partir del nombre del poeta al que se dedica la calle.

Como colofón, la frase inmortal donde lo bello se torna absurdo por acción y reflejo en el espejo curvo:

*Don Latino.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.*

*Max.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.*

Su estética: “transformar con matemática de espejo cóncavo”, cuestión fundamental para entender su recepción, porque el juego aparente (la plasticidad de los personajes jugando a la deformación visual) se convierte en transformación: el juego no es tal, porque está sujeto a las matemáticas de la norma clásica. Así define su estética Max, eligiendo los espejos cóncavos (también los había convexos) que eran los que respondían a su visión:

*Don Latino.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!*

*Max.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.*

*Don Latino.-Nos mudaremos al callejón del Gato.*

Hipérbole muy grotesca que recuerda a la ausencia de cráneo de Goya al inhumar sus restos, o también a la escena de *Hamlet* en la que éste se dirige a la calavera de Yorik, una referencia más a Shakespeare.

Por otra parte, su estética: “deformar la expresión”... ¿es casual? ¿Puede haber una referencia al Expresionismo en estas palabras similar a las realizadas con el Cubismo o Ultraísmo? Parece poco probable, lo que sí quedó claro es el mecanismo de la deformación como vía de conocimiento. Finalmente, Don Latino concluye su intervención aceptando la estética propuesta por Max: morar donde se ubican estos espejos capaces de reflejar la realidad de la vida.

## 2.2. Conformación de “lo cóncavo”

Nuestra interpretación trata de sumar un nuevo punto de vista a la que podríamos denominar como “Teoría del Esperpento”, una suerte de construcción de la crítica para explicar la nueva propuesta artística y que, partiendo de las afirmaciones de Valle en sus obras o conferencias, define su aportación a la Vanguardia.

A nuestro modo de ver, “lo cóncavo” es el elemento en el que se concreta su concepción artística, canalizando las claves desarrolladas en la escena referida de *Luces de bohemia* y en obras posteriores. Esta estética conjuga la tradición española (una línea que conecta con Quevedo y Galdós) y su relectura goyesca, con la superación vanguardista (marcada por la aportación cubista de la visión fragmentada). Responde a la nueva perspectiva buscada por Valle a partir de su “visión estelar”.

Como hemos indicado anteriormente, advertimos en la elevación a categoría estética de lo “Esperpéntico” un fenómeno similar al que se produce con lo “Espressivo” en Schoenberg. Si en el caso del compositor permite dar por iniciado el movimiento histórico por la liberación en la expresión artística, en el caso del dramaturgo supone una superación de la función del arte como mera representación, para dar paso a un objetivo basado en la imitación de la verdad. Para lograrlo, creemos que se sustenta en dos elementos: el enfoque en “lo cóncavo” y su paternidad goyesca, con quien comparte la misma “Analogie de la vision”.

Comenzaremos con el primer elemento, al que nos referiremos como estética de “lo cóncavo” y que analizamos a través de los tres componentes enunciados por Valle: matemática (sujeto a leyes de recepción) del espejo (herramienta de representación) cóncavo (propiedad convergente):

- Sujección a leyes matemáticas

Valle califica su nueva estética de una transformación con “matemática perfecta”. ¿Cómo interpretarlo? En una carta de Azorín de 26 de abril de 1961 a G. de Torre, lo valora de la siguiente forma (Zamora Vicente, 1969: 145):

*“En el libro se habla de esperpentismo; se dice que el Esperpento es deformación. Pero deformación no es transformación. Los espejos de la calle del Gato, deforman; pero no transforman”.*

Es un punto de partida fundamental para entender el sentido de Valle. La deformación es clave en su estética, pero no transforma porque no cambia las proporciones. Vilanova (1989: 205) dice que la deformación grotesca tomada de Baudelaire coincide con la doctrina de don Fulgencio Entrambosmares de *Amor y pedagogía* (Unamuno, 1902):

*“Si hubiera dioses y tuvieran que vivir con los hombres, nos resultarían los seres más grotescos”.*

Vilanova (1989: 206) no señala a Baudelaire como inspirador del pasaje de Valle, pero sí reconoce un paralelismo claro entre lo “monstruoso verosímil” cuyas proporciones “viables y armónicas” permiten lo “absurdo posible”, y la “deformación grotesca” cuya “matemática perfecta” hace que no sean absurdas. El investigador enfatiza el hecho de que Valle parta de la idea unamuniana del “sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”, que correspondería con el “desorden sistemáticamente organizado” de Baudelaire, y de unos cuadros “deformados por procedimientos ópticos”.

Torres Nebrera (2012: 194, 213) afirma que la imagen resultante del espejo responde a “leyes de configuración definidas y constantes”, por lo que el proceso esperpéntico se enmarca “dentro de unas reglas”. Torres Nebrera encuentra la respuesta a estas reglas dentro de las formas de ver el mundo artísticamente y que Valle describe en la entrevista a Martínez Sierra de 1928: “de rodillas, de pie o levantado en el aire”. Apela así a un efecto bien definido: “transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico”.

El recurso de la anamorfosis utilizado por Quevedo en sus imágenes grotescas, es el “antecedente de los espejos cóncavos y convexos del Esperpento” a juicio de Swansey (2008: 159). De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, la “anamorfosis” se define como una “pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire”.

Para Ruíz y Lyon (en Rico, 1994: 315-316), “al exponer las bases del Esperpento, Valle-Inclán, por boca de Max, nos habla sobre todo del fenómeno de la *metamorfosis*”. Estos críticos lo interpretan de la siguiente forma: “(...) por bella que sea una imagen en sí misma, ésta queda forzosamente deformada si es observada dentro de un contexto inadecuado”. En *Luces de bohemia* el personaje heroico parece ridículo frente a los valores de una “sociedad comercializada y aburguesada”, y Max reconoce que “resulta absurdo hacer un papel heroico en tales circunstancias” (aunque no reajuste sus valores). La autenticidad queda salvada gracias a “un humorismo corrosivo”. En *Los cuernos de don Friolera* el personaje se ve manipulado por la sociedad y se ha convertido en un títere sin valores propios que anteponer al resto. De hecho, Valle ya no nos habla de reflejos en espejos deformantes, sino de teatro de títeres.

Un elemento importante en cuanto a la deformación es su referencia a la civilización europea. El compromiso con la realidad, la denuncia, es una cuestión muy presente. En este caso, baste señalar todo lo referido al 98, o bien las palabras de Galdós. El espejo también es capaz de reflejar la realidad de España; en 1903, dice el canario (en Rodríguez Puértolas, 2006: 45):

*“El país se ha mirado en el espejo de su conciencia, horrorizándose de verse compuesto de un rebaño de analfabetos conducidos por otro rebaño de abogados”.*

Y más tarde (*El País*, 6/4/1907, citado por Rodríguez Puértolas, 2006: 10):

*“Es ya una vergüenza no ser europeos más que por la geografía, por la ópera italiana y por el uso desenfrenado de los automóviles”.*

Se trata de un arte comprometido que no tiene por qué renunciar a la forma para ser arte. Valle afirma en una entrevista realizada por Rivas Cherif y aparecida por *La Internacional* el 3 de septiembre de 1920 que (citado por Aznar Soler, 1992: 27):

*“No debemos hacer arte ahora porque jugar con los tiempos que corren es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social”.*

Debemos considerar otro punto de vista para entender bien este elemento. El hecho de que no haya deformación arbitraria, ya que transforma con “matemática de espejo cóncavo”, implica que la interpretación activa del autor requiera de una decodificación a partir de unos elementos determinados. El cultivo de esta estética exige una visión

activa de la realidad, presentada al lector por sus claves estéticas y por sus accidentes. El autor debe conectar con el receptor a través de un lenguaje consensuado entre ambos.

En este sentido, la Pragmática cobra gran importancia ya que esta parte de la Semiótica, definida por Morris como “la relación de los signos con sus intérpretes” (Villanueva, 1994: 38) nos enseña que debe haber unas claves. Un espejo esférico, de carácter cóncavo, es capaz de reflejar la realidad española a juicio de Max Estrella. ¿A qué matemática perfecta está sujeto? ¿El lector sólo puede ver el resultado final? ¿Dónde están las claves para interpretarlo? Conectado al principio de mimesis, encontramos el Realismo como constante básica de la literatura (Villanueva, 1990: 177-199). En las conclusiones a las *Teorías del Realismo literario*, Villanueva (2004: 203-204) define el concepto de Realismo como:

*“El Realismo literario reside en una intencionalidad compartida por el autor y por el lector cómplice. No se trata, pues, de un problema de génesis, ni tampoco, exclusivamente, de lenguaje o forma literaria. Lo fundamental descansa en la posibilidad, más o menos plausible, de un lector o una lectura intencionalmente realista”.*

Esta aproximación nos sirve para enfatizar el papel del lector. En particular, nos lleva a preguntarnos con mayor interés, si cabe, por los mecanismos que Valle aporta al receptor para que sea capaz de interpretar sus palabras. En particular, el “espejo cóncavo” o la “visión activa” responden a una “matemática perfecta” que deberemos interpretar a través de la Pragmática. Para eso nos advierte el Realismo intencional y la Hermenéutica de que autor y lector deben coincidir en la intención de la obra. Por eso lo grotesco frente a lo sublime no es comprendido como la visión monstruosa. Se trata del accidente que nos permite acceder a la verdad. Y por este motivo, los espejos de Goya reflejan el interior cuando lo aparente es otra cosa. El juego que Valle propone al lector es de gran fuerza artística, adelantando muchos ejercicios que tendrán lugar en la literatura posterior.

- El espejo en el arte

En 1920, Valle respondía a la pregunta de Rivas Cherif “¿Qué es el arte?” con una afirmación contundente: “el supremo juego”. R. Cherif ampliaba la respuesta (Rivas Cherif, 1920: 4):

*“Don Ramón considera que en cuanto el Arte se propone fines utilitarios, inmediatos, prácticos, en fin, pierde su excelencia. El arte es un juego y sus normas están dictadas por numérico capricho, en el cual reside su gracia particular. Catorce versos dicen que es soneto, y el Arte, por lo tanto, forma”.*

El arte es juego y también es “espejo”. La concepción clásica del espejo tiene su punto de partida en el reflejo de Dionisos en un espejo fabricado por Hefastos, que extendió su mundo creativo a las artes. Según Plinio, la mitología vincula el origen de la pintura al reflejo en el agua de Narciso. Para Aristóteles, la mimesis es el fin esencial del arte, y la imitación está vinculada al deleite experimentado por el aprendizaje.

En el arte, el espejo ha sido el instrumento más importante al servir como metáfora de la imitación. Gracias a la producción con vidrio desde el siglo XVI, el espejo nos ha permitido tener conciencia de nosotros mismos. Ya en el Barroco su uso comienza a cambiar, y comenzamos a encontrar los primeros juegos. Triunfa el trampantojo o las perspectivas imposibles en Velázquez.

En cuanto al trampantojo, Plinio el Viejo cuenta la célebre anécdota de su disputa con Parrasio durante la cual Zeuxis pintó unas uvas que engañaron a los pájaros, que acudieron a picotearlas. Según recoge Sexto Pompeyo Festo, Zeuxis murió de risa después de pintar de forma grotesca a una anciana. Por su parte, Pausón (siglo IV a.C.), mencionado por Aristóteles en la *Poética* y que representa la visión superior, se sirve de la caricatura y de los efectos visuales. Su mirada degradadora es la que Valle identifica en Goya, que tiene en Pausón su primer cultivador. ¿Indica el camino de lo grotesco? En su *Poética*, dice el estagirita (cfr. Aristóteles, 335 A. C.: capítulo II):

*“Los objetos que los imitadores representan son acciones efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores.*

*Así Polignoto representaba a sus personajes superiores a nosotros, Pausón, peores, y los de Dionisio eran tales como nosotros”.*

Pausón pintaba a sus personajes tal y como eran, caracterizándolos por algún rasgo específico a la manera de la caricatura (López Eire, 1980: 16). Según lo expuesto por Plutarco en *Sobre los oráculos de la Pitia* (Plutarco, 1987: 172):

*“Habiendo recibido el encargo, según parece, de pintar un caballo revolcándose, lo pintó galopando. Y como el cliente se irritaba, Pausón riendo invirtió el cuadro; y cuando la parte de abajo llegó a estar en la parte de arriba, el caballo ahora aparecía no galopando sino revolcándose”.*

Plutarco, que se sirve de esta anécdota para criticar los razonamientos mediocres (reversibles, como en los oráculos), apunta una importante característica que ya existía en época clásica. Las referencias clásicas vinculan la concepción sobre la que se apoya Valle, con la visión demiúrgica. El origen aristotélico de su estética vincula por tanto la perspectiva elevada con el impacto en la materia tratada, que se degrada. En una apostilla anota (Valle-Inclán, 1924: escena IX):

*“Un café que prolongan ampañados espejos... Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco”.*

Valle profundiza en una línea que había iniciado mucho antes. De acuerdo con Zamora Vicente (1969: 135) los elementos esperpénticos se avanzan en diferentes obras anteriores. Los seres de *Cuento de abril* (1910) o *La marquesa Rosalinda* (1912), así como el ambiente de carnaval y los reflejos de Solana y Goya, o lo americano en *“La tienda del herbolario”*, poema de *La pipa de Kif*.

En todo caso, la característica central del Esperpento es la teatralidad, ya que proyecta la miseria como un espectáculo – con la plasticidad de Goya – siguiendo los rituales del teatro tradicional más la fragmentación en el montaje del cine (Zahareas, en Rico, 1979: 319).


La aparición deforme y la ridiculez de los rasgos en la figura humana se convierten en una característica fundamental (Zahareas, en Rico, 1979: 316), así como la fealdad. En interpretación de Vilanova (1989: 204-205), la degradación de los héroes clásicos tiene un buen precedente en la ridiculización de los viejos actores clásicos presentes en Baudelaire, particularmente con su *“laideur bouffonne”* o bufonesca fealdad.

- El reflejo cóncavo

¿Qué caracteriza la estética de Valle? Sin duda, la visión cóncava que adopta, y que representa la respuesta a su búsqueda artística. Sus planteamientos estéticos, de una concepción totalizadora, se sustentan en un punto definitorio. Para representar su nuevo enfoque, Valle propone una herramienta fundamental en el arte que había servido hasta entonces como metáfora de su poder de representación. En este punto introduce lo novedoso, eligiendo uno curvo de forma cóncava y no convexa, mucho más utilizado anteriormente. Logra así condensar en un punto focal – de intensidad – todo su mundo.

Por tanto, el Esperpento es una manifestación del Expresionismo en su vertiente hispánica cuyo factor diferencial radica en la estética “de lo cóncavo”, puesto que en ella Valle sustancia una superación de la mimesis reinterpretando una herramienta fundamental para el arte – el espejo – desde una posición muy particular. Esta posición estética tiene como referencia a Goya. El autor propone un nuevo instrumento para descifrar una nueva realidad que se puede asociar con los elementos que configuran el Expresionismo hispánico: una nueva forma de ver – muy cubista –, más allá – muy ultraísta – y que aspira a reflejar la verdad, muy goyesca. Esta técnica determina su nueva estética: la visión desde arriba o desde el otro lado de la ribera.

Valle-Inclán escoge los espejos cóncavos y olvida los convexos porque recogen de manera precisa el concepto. De acuerdo con Gómez de la Serna (citado por Díaz-Plaja, 1972: 147):



*“En el callejón del Gato hubo hasta hace poco, calzados en la pared y del tamaño del transeúnte de estatura regular, dos espejos, uno cóncavo y otro convexo que deformaban en Don Quijote y Sancho a todo aquel que se miraba en ellos”.*

Valle, entre los dos, elige el cóncavo. Y cabe, frente a la imagen de Gómez de la Serna, una observación más: elige el idealismo de Don Quijote frente a la realidad de Sancho. Un dibujo de 1905 que refleja el Callejón del Gato nos permite apreciar la popularidad del juego de los espejos ([www.poetica2puntocero.com](http://www.poetica2puntocero.com)), por el que los transeúntes pueden ver arrancadas “las grotescas reproducciones de su figura”:

**Acompañémosles en una de esas tardes en que van con el diputado al popularísimo comercio de Canosa, visita obligada de todo forastero. Uno á uno fueron desfilando ante los espejos que en la calle del Gato tiene el acreditado establecimiento, Las carcejadas**



**que les arrancaron las grotescas reproducciones de su figura, se sucedían sin interrupción, como ocurre en las ventas de dicha casa. D. Isidro especialmente sentíase crecer ante una de las lunas. y no había medio**

Esta visión se centra en el interior. Ortega y Gasset, en su ensayo “*La deshumanización del arte*” de 1925 (2007: 28) considera que:

*“El Expresionismo, el Cubismo, etc., han sido en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos”.*

Díaz-Plaja aborda el concepto del espejo cóncavo como una visión degradadora (1972: 147-151). Destaca que la estética del Esperpento no es de exclusiva raíz nacional, sino que está presente en Europa. Se trata de “el culto a lo terrible y lo monstruoso”, presente – además de en Goya –, en El Bosco, Brueghel, Callot, Blake, Durer, Hogarth o Daumier. Indica que la influencia del pintor aragonés en R. Darío o Valle se da a través de su “actualización” por los poetas franceses, comenzando por Baudelaire, y que cita en el poema “*Les Phares*” de *Les fleurs du mal* (1861). Contra

esta idea de Díaz-Plaja podemos afirmar que se ha prestado más atención al monstruo o lo feo que a lo que representa, cuando el fondo de esta estética sólo se comprenderá si hallamos las claves de su “matemática perfecta”.

Por su parte Zahareas (en Rico, 1979: 315-316) parte de lo grotesco para definir la técnica del Esperpento “como un espejo cóncavo capta, distorsiona y ridiculiza la apariencia, así el dramaturgo refleja, en un entramado grotesco, una elaboración imaginaria de la realidad”.

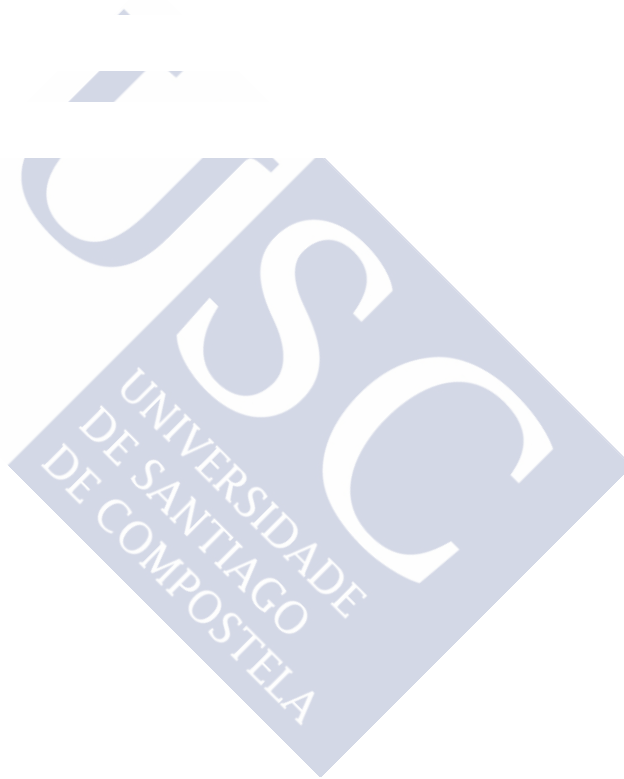
Queda así emparentado con procedimientos tradicionales, como la distorsión naturalista de los *Caprichos*. Comparado con lo coetáneo, Zahareas señala el *Guernika* de Picasso, las figuras de Giacometti, los cuartetos de Bartok, el humor dadá, las máscaras de Ghelderode, los clichés de Ionesco o películas como *Viridiana* de Buñuel. De la misma forma que Mann, Valle reconoce que el arte moderno considera la vida como una tragicomedia, siendo “lo grotesco el estilo más genuino”.

Se trata, por tanto, de una captación de la realidad y no de la apariencia, idea compartida por Cardona y Zahareas (cfr. 1982) que señalan cómo trata de reflejar las cosas en sí. Como metáfora en el arte tradicional, Platón escribe en *La República* que Sócrates afirma que el espejo capta la apariencia de las cosas y por eso el artista es un “creador de apariencias” (cfr. Platón, 380 A. C.). Frente a esta idea, Valle utiliza un espejo curvo que trata las cosas como lo que son, no su mera apariencia, aunque parezcan distorsionadas. Las implicaciones de este hecho son muchas, y conecta con la estética goyesca de “imitación de la verdad” en vez de imitación de la apariencia que veremos más adelante.

La interpretación de D. Ynduráin (2012) subraya que la mirada de Valle (“con ojos lenticulares”) se inspira en la visión “polar” de Balzac (según define Pardo Bazán) y que no altera la forma sino la proporción. El efecto que busca es el mismo que Goya: reflejar las cosas no “como debieran ser, sino corresponde”. Alude a “la lente del fondo del vaso” que modifica con “matemática perfecta” y le permite reflejar España “en sus verdaderas dimensiones”. Para Ynduráin, Valle no describe una realidad como haría el Realismo crítico o el Expresionismo, sino que ofrece unas líneas que permiten al lector, de acuerdo con ciertas convenciones, construir una imagen. En definitiva, se trata de una “parábola literaria” (cfr. Ynduráin, 2012):

*“Sin despreciar el componente estético, inevitable en cualquier obra literaria o, simplemente, artística, creo que Valle acepta y reproduce desde su perspectiva, en el ámbito o plano que le corresponde como autor, el sistema de los personajes, el planteamiento que las palabras y actitudes de estos van creando en relación con los hechos.*

*Quien, al leer o escuchar la obra se deje arrastrar por el halago sensorial, por la imaginación de la prosa valleinclanesca, cuando llegue al final, y si reflexiona, constatará cómo ha entrado y se ha dejado ganar por el mismo procedimiento que Valle denuncia en la obra y tan clara y distintamente se reprocha a los personajes de esta parábola literaria”.*



### 2.3. “Lo cóncavo” en la tradición

El uso del espejo en el arte está ampliamente estudiado. ¿Ocurre lo mismo con la propiedad de “lo cóncavo” referida por Valle? ¿Qué reinterpreta con este mecanismo? Examinemos algunos usos previos de “lo cóncavo” (en espejos, referido al cielo o al abismo, etc.) en un recorrido – no exhaustivo por razones obvias – que comienza en Homero y acaba en Joyce, con el propósito de identificar la carga referencial de este elemento. La conformación de “lo cóncavo” a lo largo de la tradición es un tema no tratado que exige de nuestra atención, y que demuestra en gran medida la profundidad y la fuerza de su uso como elemento definitorio de su nueva estética.

Arrancamos en la época clásica, entre el siglo VIII A. C. fecha en la que es datada la *Odisea*, donde Homero incluye el término en varias ocasiones referido al espacio o la geometría a lo largo e los cantos que componen el poema épico: “cóncava cueva”, “cóncavas naves”, “cóncava y cavernosa Lacedemonia”, “cóncava trampa”, “cóncava madera” (referido al Caballo de Troya), “cóncava roca, al abrigo del Bóreas”, “cóncava orilla” (referido a una playa); “cóncavo Puerto” o “cóncavo carcaj” (cfr. Homero, s. VIII A. C.). En griego κοῖλος es hueco, cóncavo o profundo, το κοῖλον es cavidad, profundidad, y κοιλώδης, cavernoso. La forma geométrica también se asocia a un espacio al revés, el destino de un largo viaje como la playa a la que llega Odiseo.

En el siglo III A. C., Arquímedes de Alejandría inventa el “espejo ustorio” para reflejar el rayo del sol de manera que se concentrase en las naves atacantes hasta, por efecto del calor, provocar que se incendien. Un espejo de forma cóncava se convierte en un instrumento de guerra (a este respecto, véase la página dedicada a Arquímedes por la Facultad de Matemáticas de la New York University, en [www.math.nyu.edu](http://www.math.nyu.edu)).

Nuestro término procede del latín “cum cavus”. Su etimología corresponde a “excavado en redondo”, en torno a una cavidad, “convergente en torno a un hueco”. Además, su plural neutro se refiere al abismo (etimológicamente, “sin fondo”). Incluso adquiere una falsa etimología que corresponde con “cielo” por confusión con “coelum”, uso que encontraremos después. En castellano, “cóncavo” se define como el interior de la esfera (Diccionario de la Real Academia: “cóncavo”).

Ya en el ámbito hispánico, en *“La Celestina”* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499) atribuida a F. de Rojas (1470-1541) debemos destacar la referencia a los “ojos de alinde”. Nuestro interior percibe el mundo a través de un espejo cóncavo, que es la pupila, con efecto “de alinde”, término que procede del árabe hispánico “Mirí min hind”: “espejo de acero” (Diccionario de la Real Academia: “alinde”).

Así se refiere Sempronio a Calixto para alertarle de cómo ve: “con ojos de alinde: con que lo poco parece mucho, e lo pequeno grande” (De Rojas, 1499: primer auto), donde alude al aumento que genera la superficie cóncava por concentración de lo que refleja. “Alinde” es una forma arcaica de acero, “de acero el espejo, porque de acero los había antaño”. Se trata de un “Azogue preparado que se pega detrás del cristal para hacer un espejo”. La locución de alinde, quiere decir: “de aumento, cristal, espejo, ojos de alinde” según la Real Academia.

En esta misma idea se apoya M. de Cervantes (1547-1616), quien en su obra *La Galatea* (1585: libro II) dice:

*“Y así, los ojos veen como por espejo de alinde, que todas las cosas se les hacen mayores: ora cresce la esperanza cuando son favorecidos, ora el temor cuando desechados; y así, sucede a muchos lo que a Timbrio ha sucedido, que, apareciéndoles a los principios altísimo el objecto a quien los ojos levantaron, pierden la esperanza de alcanzarle; pero no de manera que no les diga amor allá dentro en el alma: “¿Quién sabe? Podría ser...””.*

El *Quijote* (1605) es espejo que deforma, y así lo sostiene Antonio Machado en un discurso sobre la obra datado sobre 1926 (Machado, 1926):

*“No somos un espejo impasible a través de un camino, que retrata fielmente imágenes pasajeras, sino almas que al reflejarlas, las transfiguran y, en cierto modo, las crean. ¿Qué era don Quijote sino este maravilloso espejo creador, que deformaba en el sentido de su ideal, su mundo circundante?”.*

En el Capítulo XXI, “Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero” encontramos el más cóncavo de los objetos en la historia del *Quijote*, la “bacía de azofar” que debía otorgarle el don de la invencibilidad (Cervantes, 1605: Capítulo XXI):

*“Es, pues, el caso que el yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botica ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, sí; y, así, el barbero del mayor servía al menor, en el cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse, y otro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero y traía una bacía de azófar; y quiso la suerte que al tiempo que venía comenzó a llover, y porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza, y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba”.*

El espejo cobra gran relevancia en diferentes pasajes, con un lugar especial por el papel que desempeña en la obra el Caballero de los Espejos. Por otro lado, la reflexión llevada a cabo en torno a la comedia en la que defiende, que “las comedias que agora se usan” le despiertan un rencor igual al que tiene con los libros de caballerías. A su juicio (Cervantes, 1606: Capítulo XLVIII):

*“Habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia”.*

Alude a la rotura de las unidades clásicas de tiempo, y termina preguntándose (Cervantes, 1606: Capítulo XLVIII):

*“Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia ¿cómo es que satisfaga a ningún mediano entendimiento (...)?”.*

Esta reflexión acerca de la comedia (para Cervantes) pone de manifiesto las convenciones que deben respetar los autores para ser entendidos por su público. Se trata de un respeto a las leyes de las comedias que tienen como fin la recepción de una materia que imita a la naturaleza. La ruptura de esta ley (exclusiva en España) viene motivada por exigencias de los representantes, proponiendo para su regulación un tribunal que juzgue qué obras – comedias, libros de caballerías – cumplen con los parámetros necesarios.

Cervantes nos presenta una evolución de la comedia desde “espejo de la vida humana” cuando cumple las unidades clásicas, a “espejo de disparate” cuando se rompen, fenómeno que sólo tiene lugar en España a diferencia de Europa, y que nos parece muy oportuno señalar como precedente del Esperpento. Finalmente, también

debemos recordar las aventuras en la cueva de Montesinos, posible antecedente de las andanzas de Max Estrella (citado por Swansey, 2004: 383-406).

Siguiendo en el Siglo de Oro, podemos constatar diferentes usos en Lope de Vega (1562-1635) a lo largo de sus obras, que hemos dividido según el sentido ya que los ejemplos son muy numerosos (cfr. Lope de Vega, 1916). Los siguientes se apoyan en su sentido geométrico:

*“Del cóncavo de las peñas”;*

*“Que el cóncavo sonoro”;*

*“El cóncavo horizonte deja solo”;*

*“Fue el paladio cóncavo difusa”;*

*“Y en su argentado cóncavo la luna”;*

*“Armado de un arnes cóncavo y duro”;*

*“Al cóncavo enhiedrado de otra peña”.*

Muy importante es lo referido al abismo, de herencia latina:

*“Y es solo en este cóncavo profundo”;*

*“El rasgado peñón, y esconde abierto*

*Cóncavo tal, que á la tartárea estancia*

*Por las entrañas del abismo alcanza”*

Y también al contrario, referido al cielo:

*“Todo el cóncavo cielo de corona”.*

En el Renacimiento flamenco o italiano se han identificado diferentes trabajos en los que la perspectiva se logra con la utilización de espejos curvos, pero es en el Barroco donde encontramos el más importante número de ejemplos por su querencia a la deformación. De hecho, para W. Benjamín, “lo cóncavo” es la estética propia del Barroco español (en Jarque, 1992: 122):

*“La criatura es el espejo en cuyo marco, y sólo en él, se revela en el Barroco el mundo moral. Un espejo cóncavo; pues esto únicamente era posible con distorsiones”.*

En cuanto al estilo de Baltasar Gracián (1601-1658), Blecua dice que “estos retratos responden a una visión del mundo característico del Barroco. La realidad se deforma como en un espejo cóncavo, dando origen a un mundo ilusionista” (Blecua, 1945: 17).

Los rasgos que expresan la deformación son la brevedad, la intensión, o recursos como la antítesis, la elipsis, la anfibología o el zeugma. En la segunda parte de *El criticón* el héroe requiere tener (Gracián, 1653):

*“Ojos en los mismos ojos para mirar cómo miran”.*

Quevedo aporta usos relacionados con la forma, como “de frágil leño el cóncavo navío”, o “con velas cóncavas” en el “*Sermón estoico de censura moral*” (Quevedo, 1613):

*“De roble endurecido*

*Y de redoble acero*

*Tuvo ceñido en torno el pecho frío*

*Quien al embravecido*

*Mar entregó primero*

*De frágil leño el cóncavo navio (...)*”.

Y también:

*“De metal fue el primero*

*Que descubrió en el mar muerte sonora;*

*Con tres cercos de acero*

*El corazón humano desmentía.*

*Este, con velas cóncavas, con remos,*

*¡Oh muerte, oh mercancía! (...)*”.

Por su parte, desde el culteranismo de L. de Góngora (1561-1627) encontramos en su *Fábula de Polifemo y Galatea* (Góngora, 1612: estrofa XXXIX):

*“Lo cóncavo hacía de una peña  
A un fresco sitial dosel umbroso,  
Y verdes celosías unas yedras,  
Trepando troncos y abrazando piedras”.*

También encontramos la visión deformada, en este caso una “roca de cristal” que actúa, a juicio de Canicelli (2012: 115) como un espejo prismático:

*“Ninfa, de Doris hija, la más bella,  
Adora que vio el reino de la espuma.  
Galatea es su nombre y dulce en ella  
El terno Venus de sus Gracias suma.  
Son una y otra luminosa estrella  
Lucientes ojos de su blanca pluma:  
Si roca de cristal no es de Neptuno,  
Pavón de Venus es, cisne de Juno”.*

También P. Calderón de la Barca (1600-1681) hace diferentes usos en sus comedias, como el referido al cielo en el “*Cóncavo palacio de la luna*” de *La hija del aire* (Calderón de la Barca, 1664). En su comedia *El príncipe constante*, la mano es convexa cuna y la cóncava se convierte en sepulcro, según se ponga hacia arriba o hacia abajo (Calderón de la Barca, 1636: jornada III):

*“El mundo cuando nacemos,  
En señal de que nos busca,  
En la cuna nos recibe,  
Y en ella nos asegura*

*Boca arriba; pero cuando*

*O con desdén o con furia*

*Quiere arrojarnos de sí,*

*Vuelve las manos que junta,*

*Y aquel instrumento mismo*

*Forma esta materia muda:*

*Pues fue cuna boca arriba*

*lo que boca abajo es tumba”.*

Llegamos al Romanticismo, donde José de Espronceda (1808-1842) nos ofrece usos relacionados con un cielo definido como un “espejo célico”, es decir “celestial” (adj. Perteneiente o relativo al cielo – “mansión eterna de los bienaventurados”, según la Real Academia Española – pero también poet. Perfecto, delicioso). En *El estudiante de Salamanca* dice (Espronceda, 1840):

*“Y elevando sus áridas manos,*

*Resonando cual lúgubre eco,*

*Levantóse en su cóncavo hueco*

*Semejante a un aullido una voz*

*Pavorosa, monótona, informe,*

*Que pronuncia sin lengua su boca,*

*Cual la voz que del áspera roca*

*En los senos del viento formó”.*

Galdós, en *El teatro nuevo*, hace uso del “espacio cóncavo”, que antes era cielo para referirse al espacio teatral (Pérez Galdós, 1901):

*“Así dijera y súbito, su rostro seco*

*Y pálido tiñóse con la púrpura*  
*Del encendido gánigo,*  
*Y en los espacios célicos corrió con vuelo rápido,*  
*Pronunciando los últimos esdrújulos tiránicos,*  
*Que en el espacio cóncavo*  
*Repite el eco lánguido,*  
*Diciendo en voz lacónica*  
*¡Qué bárbaros, qué bárbaros!*”

El uruguayo Herrera y Reissig (1875-1910) utiliza la imagen en su búsqueda del interior, aportando un buen antecedente al uso de Valle. En el poema “*La torre de las esfinges*”, que forma parte de su obra *Los peregrinos de piedra* (1909), ya en la segunda sección la propia interioridad había sido propuesta como proyecto de exploración poética: “¡y hosco persigo mi sombra / mi propia identidad que huye!”; en la tercera sección vuelve a insistir en esta orientación temática (Pimentel, 1993-1994: 10-11):

*“En la abstracción de un espejo*  
*Introspectivo me copio*  
*Y me reitero en mí propio*  
*Como en un cóncavo espejo...”*.

De vuelta a España, E. Pardo Bazán (1851-1921) hace diferentes usos. En *El castillo de la Fada*, alude a los “cóncavos ojos, y pálidos huesos” (Pardo Bazán, 1868). Y también en el relato “*El peregrino*” (Pardo Bazán, 1891) donde dice:

*“Era un hombre como de treinta a treinta y cinco años, de cara larga, cóncavos ojos y barba muy crecida”*.

Lo volvemos a encontrar “en el cóncavo del vaso”, “cóncava frente”, “el cóncavo de una oreja inteligente”.

De acuerdo con D. Ynduráin (2012), “para captar el alcance y significado de esta nueva estética hay que enfrentarla con la norma a la que se opone”, que según él está recogida por Pardo Bazán, en *La cuestión palpitante* (una serie de artículos publicados conjuntamente en 1892), con respecto a Balzac (Pardo Bazán, 1892):

*“Flaubert se diferencia de Balzac como un hombre de un gigante. El autor de La Comedia humana hizo épica la realidad; el autor de Madame Bovary nos la presenta cómica dramática. Hay escritores que ven el mundo como reflejado en un espejo convexo, y, por consiguiente, desfigurado. Balzac lo miró con ojos lenticulares, que sin alterar la forma, aumentan sus proporciones”.*

En el Modernismo americano encontramos un interesante caso en el mexicano S. Díaz Mirón (1853-1928), según recoge Díaz-Plaja (1972: 150). Su “*Epístola joco-seria al editor*”, parte de su poemario *Lascas* (1901: 16), representa un importante antecedente del concepto valleinclanesco:

*“¿Qué cristal el que filtra y altera?*

*Pues mi humor peculiar, mi manera,*

*Para mí, por virtud de objetivo*

*Todo existe según lo percibo”.*

Y más adelante:

*“¡Ah, las cosas en sí quedan lejos!*

*Sólo dan al sensorio reflejos.*

*En mí el Cosmos intima señales*

*Y es un haz de impresiones mentales.*

*Pero cunde a través de una lente*

*Comba y tinta, y jamás indolente,*

*Que perfuma en la imagen virgínea*

*El matiz, el color y la línea”.*

Por su parte, Unamuno nos ofrece ejemplos de su uso relacionados con el espacio, la vida y muerte (Unamuno, 2006: 42):

*“Tú me levantas, tierra de Castilla,  
En la rugosa palma de tu mano,  
Al cielo que te enciende y te refresca,  
Al cielo, tu amo.  
Tierra nervuda, enjuta, despejada,  
Madre de corazones y de brazos,  
Toma el presente en ti viejos colores  
Del noble antaño.  
Con la pradera cóncava del cielo  
Lindan en torno tus desnudos campos,  
Tiene en ti cuna el Sol y en ti sepulcro  
Y en ti santuario”.*

Según indica Vauthier (2004: 176), C. Lizárraga concluye respecto a la figura de Don Fulgencio que está sometido a un autorretrato en “un espejo deformante hasta alcanzar tintes caricaturescos”. El personaje sería la caricatura de su propio autor. El espejo (unamuniano) hace surgir la apariencia, el simulacro; el verse dentro de uno mismo equivale a un exterior que no abarca la totalidad. El espejo sólo ofrece material para la objetivación propia; se está frente al espejo pero no dentro de él (nos recuerda Bajtin, 1985: 36-37).

No es menor el uso que Unamuno y Ganivet llevan a cabo en su trabajo *El porvenir de España* de 1912 (Unamuno y Ganivet, 1912: 138-139):

*“Pero hay también programas independientes que sirven para formar la opinión, que son como espejos en que esta opinión se reconoce, salvo si la luna del espejo hace aguas. Tales programas están al alcance de todas las personas sinceras, y en España son muy*

*necesarios, porque la opinión sólo tiene para mirarse el espejo cóncavo de su profunda ignorancia, y hace tiempo que no se mira de miedo de verse tan fea”.*

En el Creacionismo, Huidobro nos ofrece otro ejemplo referido al espacio interior de una ola en su poema “*Depart*”, de *El espejo del agua* (1916) al que hemos hecho referencia (Huidobro, 1916):

*“La barca se alejaba*

*Sobre las olas cóncavas*

*De qué garganta sin plumas*

*Brotaban las canciones”.*

Finalizamos con un interesante empleo por parte de J. Joyce y que nos ofrece otro punto de unión entre ambos reforzando las concomitancias analizadas por Villanueva y otros investigadores. En el episodio 15 del *Ulysses* titulado “*Circe*” Joyce experimenta con una técnica que ha sido denominada como “hallucination” (cfr. Coates y Gerken, 2016).

Se trata de un capítulo marcado por la deformación y la animalización, con una estructura marcadamente dramática. En este pasaje, en el que a veces es difícil diferenciar fantasía de realidad, se personifican los objetos. La intoxicación etílica de Blomm y Stephen llega a desorientar al lector. La aparición en escena de Bloom es relatada como sigue (Joyce, 1922: episodio 15):

*“Bloom appears... From Gillen’s hairdresser’s window a composite portrait shows him gallant Nelson’s image. A concave mirror at the side presents to him lovelorn longlost lugubru Booloohoom”.*

La comparación entre este pasaje y la escena XII de *Luces de bohemia* ofrece concomitancias extraordinarias. Pero además, el “concave mirror” de Joyce se place de incidir en el lenguaje de la narración, accidente que no encontramos en la tradición hispánica y que abriría una interesante vía de trabajo para un Expresionismo “anglosajón” que no podemos abordar, pero sí destacar por la importancia de su filiación expresionista, particularmente por la clara conexión con Valle. Se trata de una

deformación idiomática. Aquí, donde hay una larga tradición deformante, no se ve el lenguaje alterado en sus palabras pero sí en su forma.



### 3. Goya, “inventor” del Esperpento

El Esperpento es la respuesta a las indagaciones estéticas del autor y el proceso artístico por el que desemboca en una nueva aproximación literaria para la captación de la verdad. Valle reinventa un elemento fundamental del arte, el espejo, adoptando para ello su forma curva, cóncava, como instrumento para la superación de la mimesis tradicional que utilizaba la superficie plana. Partiendo de la totalización demiúrgica, converge en un punto de intensión, utilizando la deformación grotesca para acceder a la esencia.

Ésta, que es nuestra visión del Esperpento y de cómo el componente vanguardista aportado por el Expresionismo incide como segundo afluente para la conformación de una veta hispánica tiene en Goya, por designación de Valle, su referente estético al adoptar la misma analogía en la visión. Es la segunda clave identificada en el pasaje referido de *Luces de bohemia*.

El primer ámbito en el que vamos a analizar esta designación es en la propia obra de Valle. El pintor aragonés está presente a lo largo de sus trabajos, comenzando por sus *Sonatas* (1902-1905). Speratti Piñero (cfr. 1957), Zamora Vicente (cfr. 1969) o Lloréns (cfr. 1975) lo atestiguan desde fechas tempranas. En particular, se refieren al proceso de animalización que sufren los personajes de los Esperpentos, presente en los dibujos goyescos donde el uso del espejo es, en palabras de Zamora Vicente (1969: 17) “una coincidencia y, como siempre, el resultado intelectual de una visión interior del artista”.

El mismo Zamora Vicente (1969: 152-153) señala la plasticidad y la fuerza visual de sus obras. En este sentido, añade el color y la actitud estética apuntada por Pérez de Ayala, que evoluciona hacia una visión detallista de El Bosco y después del Goya de los *Disparates* o de la máscara del coetáneo J. Gutiérrez Solana (1886-1945), y no sólo la pintada sino la escrita en *La España negra* (1920) o *Madrid callejero* (1923).

Además de la mención explícita en *Luces de bohemia*, al llegar a *Los cuernos de don Friolera* (1925), el Esperpento convertido en bufo se asocia en su prólogo a “un cuadro muy malo con la emoción de Goya y del Greco”, donde dice don Estrafalario:

“Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera...”. Y en este punto, los muñecos grotescos son para Zamora Vicente (1969: 154-155) propios de “los cuadros de pesadilla” de Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso*. En una acotación de la escena cuarta dice de Don Friolera que “en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico” (1995: 95). En cuanto a las referencias con El Greco cabría diferenciar entre lo que le aportan uno y otro. De este pintor, parece asumir la “angostura del tiempo” (cfr. Villanueva, 1991) mientras que de Goya adopta la concepción del arte en masas de colores (cfr. Lloréns, 1975).

En segundo lugar, cabe destacar las diferentes referencias que Valle realiza a lo largo de sus conferencias. En un artículo escrito en 1892 y dedicado a Enrique Mérida (1838-1892), Valle diferencia dos escuelas pictóricas en España: la sevillana presidida por Mérida y la madrileña, por Goya (Sánchez-Colomer, 2002: 308). *La comunión de las monjas* (ca. 1891) es buen ejemplo de la sevillana:



En todo caso, las menciones que realiza el escritor se multiplican en la segunda mitad de los veinte. Y es que en los círculos literarios, como veremos después, se reaviva la pugna entre culteranos y conceptistas: Góngora frente a Quevedo, y por azar en los centenarios, Goya. En una conferencia celebrada en Burgos en octubre de 1925,

Valle indica que “la novela marcha siempre ligada al estado social de los pueblos”. Después opone dos formas de novelar (decimonónica y actual), y el modo en el que el autor se enfrenta a sus personajes: de rodillas, en pie y con una perspectiva demiúrgica (Sánchez-Colomer, 2002: 180). Enlaza y finaliza su argumentación afirmando que “el Esperpento creo yo que es la manera de representar la España de nuestra hora”.

En cuanto a la vinculación estética de Goya, en una conferencia en Málaga (según lo recogido en “*El señor Valle-Inclán en el Círculo Mercantil. Una conferencia interesantísima*” aparecido en el periódico *El Cronista*, el 29 de octubre de 1926), aborda la relación entre novela y teatro. Tilda a una como protestante y al otro como católico, y nombra a varios autores que han armonizado diferentes características, en particular Cervantes, Velázquez, Shakespeare y Goya (Sánchez-Colomer, 2002: 187). A este último lo define como “un verdadero maestro de la literatura contemporánea”, y lo vincula a “la técnica y la estética de lo que yo llamo ‘Esperpento’” (Sánchez-Colomer, 2002: 428). Así, Goya es un referente para Valle por ser capaz de conjugar diferentes géneros en una misma obra, tratando el contenido artístico desde arriba.

En esta misma conferencia malagueña, alude al punto de vista demiúrgico que preside la obra de Goya, Cervantes, Quevedo o Velázquez, y cómo saben armonizar los opuestos: real y ejemplar, crueldad y risa, trágico y cómico, sublime y grotesco (Sánchez-Colomer, 2002: 453). De Goya, dice además que “existe una triple armonía” al incluir rasgos líricos, trágicos y cómicos (Sánchez-Colomer, 2002: 357-358):

*“Lo lírico de este pintor, lo que encontrado en su colorido; lo dramático, en la violencia que imprime a las violencias por él recogidas, y lo regocijado, en sus célebres Caprichos”.*

La Junta del Centenario de Aragón, que organizaba la efemérides de 1928, pretendía convocar a diferentes escritores, como Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset o Valle-Inclán (Sánchez-Colomer, 2002: 188). En el caso particular de Valle, su conferencia se iba a titular “*Goya y los materiales que ha ofrecido a los escritores*”. Desafortunadamente, no fue pronunciada ni se conoce borrador alguno del escrito, aunque por su título podemos comprobar que Valle era sensible a la inspiración que el pintor había generado en el campo literario.

El tercer y último ámbito es la indagación en la propia obra de Goya. El uso del espejo, particularmente en su serie de “Espejos mágicos”, aporta la base sobre la que Valle construye su estética “del espejo cóncavo”. En *La realidad esperpéntica*, Zamora Vicente (1969: 17) conecta el proceso de animalización que siguen los personajes de *Luces de bohemia* con la serie de “Espejos mágicos” de Goya. Por su parte, Speratti Piñero (cfr. 1968, citado por Rubio, 2006: 45) asocia los espejos deformantes con la animalización de los *Caprichos* 31 a 33:

*“Desde las Sonatas el humor de Valle-Inclán se ha oscurecido y se ha convertido poco a poco en desencanto, angustia, desesperanza, acritud. Con el humor han cambiado también los modelos pictóricos, que influían sobre su expresión delicadamente visual. Valle abandona los modelos de los años juveniles y la lección que recoge ahora está de acuerdo con el estado de ánimo. Cuando Max Estrella dice que ‘el esperpentismo lo ha inventado Goya’ es más verdadero y preciso de lo que puede suponerse. Recorramos las salas que el Museo del Prado dedica a los Esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán especialmente interesantes y aleccionadores (Sala XCVII, núms. 31-33). En ellos el espejo es el elemento fundamental. Un petimetre los contempla y la imagen devuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes rizados y mirada tentadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales?”.*

Vilanova (1989: 205) identifica su origen en las palabras dedicadas por Baudelaire al pintor. En *Quelques caricaturistes étrangers (Curiosités esthétiques, de 1868)* los *Caprichos* de Goya son analizados como una mezcla de “lo cómico feroz y lo cómico absoluto con la nueva categoría de lo cómico fantástico”:

*“Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n’a osé plus que lui dans le sens de l’absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d’humanité. Même au point de vue particulier de l’histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être ; en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir ; c’est une frontière vague que l’analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l’art est à la fois transcendant et naturel”.*

Añade Rubio (2006: 46) el estudiante cuya figura es transformada en rana. Gassier, que denomina estas obras como “Espejos mágicos”, señala que son “pantallas” y no espejos. Recordemos, en este punto, lo que Valle había apuntado en *La Lámpara Maravillosa*: “Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo”.

Rubio (2006: 49) recuerda los espejos fantasmagóricos de Pardo Bazán en el cuento *La Pecera*. Siguiendo a J. Paredes, tras describir un café “como lugar de encuentro y lucimiento”, el lugar se convierte en una escena grotesca:

*“Apenas principiaban a exaltarse los ánimos, fijaba la vista en la pared de espejos, donde se reflejaba el grupo de contendientes, observando algo fantástico, al menos para mí. Al copiarse en las lunas no sólo el grupo, sino la imagen del mismo grupo devuelta por las lunas de enfrente, parecía como si discutiese una innumerable muchedumbre en una galería larguísima, a la cual no se le veía el fin. Recreo de ilusionismo barato, que me causaba una especie de extravío imaginativo bastante curioso. Había dado en figurarme que las imágenes reflejadas en los espejos eran sombras, espectros y caricaturas morales de los disputadores vivos. Sus actitudes y movimientos, que reproducían las lunas, me parecían irónicas, lúgubres y mofadoras”.*

El segundo afluente expresionista – actualizador y no rupturista – comparte la misma visión con el primero. No encontramos la estética “del grito”, pero sí su propósito de llegar a la esencia de lo que le rodea y no del interior del artista. Al situar a Goya como inventor del nuevo género, la figura del pintor es erigida como la de referente de la estética más moderna y vanguardista: una “analogía en la visión” similar a la que desempeña Munch en la vertiente alemana.

Si nuestro Munch es Goya, su “grito” son los “Espejos mágicos”.



## VII. Por qué Goya

### 1. Arranque de la modernidad

Valle-Inclán no sólo designa a Goya como “inventor” del Esperpento. El pintor aragonés representa, en la actualización expresionista que experimenta la tradición española, el principal referente artístico al adoptar la misma “analogía en la visión”. Valle es clave en esta renovación, y por lo tanto también lo son sus referentes.

El papel que desempeña el pintor para esta corriente sólo se puede entender desde la recepción y asunción de su estética “de la verdad”. El Expresionismo hispánico toma su base artística, que distorsiona la apariencia para mostrar la esencia. Se trata del mismo afán que persigue el Expresionismo internacional, pero sustanciado de una forma peculiar. En palabras de Goya, su pintura se distingue por servir como “testimonio”; más que la mimesis, lo que trata es de “imitar la verdad”. Por encima de otros logros del aragonés, la mejor exégesis de esta concepción estética la representa su serie de “Espejos mágicos”. Así ha sido señalado para Valle y así lo podemos afirmar para el conjunto del movimiento.

A. Malraux, en su ensayo *Saturno* (cfr. 1948), considera al pintor como el primer artista moderno y afirma que “después de Goya, empieza la pintura moderna”. Al examinar la recepción de la obra del aragonés durante los diferentes momentos hasta llegar al Expresionismo, podemos comprobar por qué se ha afirmado que en él se anuncian los movimientos de la modernidad: porque todos ellos – Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Expresionismo – se inspiran de alguna forma en sus logros. Después, el Surrealismo, y muchos ecos hasta llegar a la actualidad, donde la obra del pintor pervive y crece sin límite.

En el ámbito literario, ha sido un referente constante (cfr. Romero Tobar, 2016). La incorporación del adjetivo “goyesco” a nuestra literatura es una buena muestra de cómo

se asumen sus postulados estéticos. El *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español* refiere, para el lema “goyesco”, las siguientes entradas:

- 1835, en *El Crítico*. Número Primero de Bartolomé Gallardo, el primer uso: “saqué una copia en limpio del cuadro goyesco”;
- 1897, en *El niño de Guzmán*, de E. Pardo Bazán: “acentuado tipo español, cabeza goyesca, de manolo de 1808”.
- 1905, en *La quimera*, de E. Pardo Bazán: “por orden mía muy lento, del desvencijado alquilón, los ángeles goyescos asoman, flotan, como formados de neblina y de claridad lunar”.

Antes de su llegada a España, R. Darío le dedica el poema “*A Goya*”. Está datado en 1892, aparece publicado por primera vez en *El Mundo* de México el 23 de mayo de 1897 (cfr. Darío, 2016) y forma parte del poemario *Cantos de vida y esperanza* que aparece en Madrid en 1905. Darío destaca el aprecio que los poetas sienten por el pintor, siendo su interés por parte de los escritores una idea central para entender su recepción. El gran modernista le sitúa – por “visionario”, por su “paleta (...) brusca” – como referente obligado de “todo poeta” (Darío, 1905: poema XXVIII):

*“Poderoso visionario,*

*Raro ingenio temerario,*

*Por ti enciendo mi incensario.*

*Por ti, cuya gran paleta,*

*Caprichosa, brusca, inquieta,*

*Debe amar todo poeta (...).”*

Las razones por las que es considerado el “primer pintor moderno”, y un “pintor de escritores” son de distinto tipo. A nuestro modo de ver, tras haber realizado un análisis entre la bibliografía disponible, las hemos reducido a tres grandes ideas. Primero, construye una carrera paralela a su profesión de pintor oficial, en la que como “autor” hace uso del arte para expresar sus inquietudes más personales. Segundo, ensalza lo grotesco en contraposición a lo sublime, como característica definitiva del arte

moderno. Por último, su pintura excede el ámbito del arte, y llega a ser considerado como “filósofo” por el sistema vital que recrea. A continuación consideramos cada uno de estos elementos con mayor detalle, comenzando por cómo inicia una carrera paralela.

Este hecho ha sido ampliamente destacado (cfr. Todorov, 2011), porque es el primero en crear por necesidad, al margen de su producción oficial, dándose absoluta libertad creativa. Sus *Caprichos* representan el primer gran logro de su desarrollo personal. Se dice que sólo los aragoneses son capaces de entender completamente a Goya, por lo que comenzamos escuchando a B. Jarnés (nacido en Codo, en el Campo de Belchite, 1888-1945). En una conferencia con motivo del aniversario de Goya organizada por la Asociación de Alumnos de Bellas Artes (apareció publicada en la *Hoja Oficial del Lunes de Madrid*, 20 de abril de 1936), Jarnés comienza aludiendo a su origen común (Jarnés, 1998: 5):

*“Hay en Aragón enormes extensiones donde apenas crece sino un poco de esparto. En una de ellas, a distancia de unos pocos kilómetros y de algo más de un siglo, nació Goya y nací yo. Él, en Fuendetodos, y yo, en Codo. Como Goya, fui a Zaragoza, y como Goya, caí después en Madrid. Uno, a pintar muy bien, y otro, a escribir como se puede. Me gustaría desterrarme también por algo y morir, como él, en Burdeos o China”.*

Prosigue Jarnés afirmando que su obra cobra vida (1998: 21):

*“Porque su obra de arte debe ser ante todo un organismo, jamás un ente arbitrario. Con sus proporciones, sus fines, sus alusiones, su carácter general, su médula y su atmósfera. Goya puebla un mundo delirante con individuos de perfecta anatomía artística. También en el mundo de los Caprichos rige un severo código”.*

Al optar por no vender los *Desastres* cambia el estatus de estas imágenes ya que le sirven para entender al mundo mientras vende otras piezas. Es la demostración de la doble vida a la que hacía referencia Todorov, ya que sus dibujos tienen estatus autónomo. Las concesiones en su estética que realizaba antes para que sus obras fueran bien acogidas – con un fin de comunicación social – se eliminan. Su comunicación no tiene objetivo inmediato. Respecto a su forma de pintar, Gullón (1972: 24) afirma que el Goya pintor es extensión del Goya hombre, y que consigue el desdoblamiento gracias a la distancia.

El segundo punto es la adopción de un sistema estético que podemos considerar como moderno por la presencia central de lo grotesco. Para Helman (1983: 10), le dota de gran originalidad. Un artículo anónimo de 1817 atribuido a Ceán Bermúdez (1749-1829) concluye de él que es un “pintor original”. Ortega también ha dicho que “es un prototipo del extraño fenómeno que es la originalidad”. El pintor “de capricho” se identifica como el pintor original que Goya quiso ser, frente al pintor “de oficio”.

Gautier aprecia lo grotesco en combinación con lo sublime. La contribución de Goya en este aspecto se considera al mismo nivel que la de Callot, el “Miguel Ángel de lo grotesco”, como le denominaba Victor Hugo (Glendinning, 1982: 95). Wolfgang Kayser, en el prefacio de su ensayo *The Grottesque in Art and Literature* (1957), declara que éste fue inspirado por una visita al Prado en torno a 1942 (Calvo Serraller, 2013: 92) al contemplar la obra de Goya.

Goya crea un mundo de “graciosos muñecos” (Jarnés, 1998: 12). Según Jarnés (1998: 21), tomando como base una idea de Gómez de la Serna, se trata del primer humorista y el primer romántico, revitalizando el crudo Realismo español con aires de elegancia y aristocracia espiritual. Jarnés (1998: 20) añade que “hubiera sido del gusto de Voltaire”. Siguiendo a Baudelaire, dice que su gran mérito es la creación de monstruos verosímiles llenos de humanidad situados entre lo real y lo fantástico, entre lo natural y la transcendencia. Por último, considera que es un gran constructor.

Todorov (2011: 11) define a Goya como “un artista culto y conceptual heredero de las ideas conceptistas del Barroco, pero sobre todo como el mejor intérprete artístico de la cultura europea de su época”. Junto con el Marqués de Sade, representa la subversión del final de la Ilustración, sin olvidar sus aportaciones en el Carnaval, tal y como Bajtin destaca (Bajtin, 1940, en Stoichita, 2000: 9-22; cfr. Bajtin, 1989).

De los aspectos que marcan su modernidad, lo grotesco encarna una de las diferencias fundamentales con respecto al Expresionismo alemán: lo que en la esfera germana es contorsión, en la hispánica es distorsión grotesca. La idea clásica de belleza y lo sublime se enfrenta a lo grotesco como elemento fundamental del arte moderno en su ámbito más mediterráneo. Willet (cfr. 1970) señala que el Expresionismo alemán está libre de este elemento. A nuestro modo de ver, lo grotesco es el factor diferencial que

fundamenta el desarrollo de la veta hispánica, y se convierte en una de las razones por las que Goya es elegido como su referente.

En cualquier caso, Goya no sólo es lo grotesco, lo carnavalesco o la denuncia social. Estos elementos, que lo hacen perfectamente reconocible, son el resultado de una concepción del arte moderno: una libertad creadora que se expresa en diferentes esferas y que necesita, para transmitir los sentimientos del artista, de una deformación de la realidad que en gran medida el canon clásico había desechado (cfr. con lo dicho sobre el *Lacoonte y sus hijos*). Por este motivo, pinta el mundo como lo ve – masas de colores, no hay líneas – y gracias a su libertad puede acceder a lo invisible (Stoichita, 2000: 166).

Pero, ¿cómo se conforma lo grotesco en Goya? Para Bozal (1994: 51), a finales del siglo XVIII lo cómico da paso a lo grotesco, dejando su propósito reformador y censor en un segundo plano. Aunque había obras de gran originalidad como los “pensamientos” de Clavijo, lo cómico clasicista continuaba su hegemonía. Sólo con los *Caprichos* y la recepción de sus estampas se produce el cambio a lo moderno.

Bozal (1994: 100) considera lo grotesco como un tipo de deformación fundada en una actitud o perspectiva ante las cosas, por la que el artista logra ofrecer su verdadera condición. La deformación es una técnica para llegar a lo más perfecto a partir de este momento, cuando antes (incluyendo el Barroco) servía para corregir, como en la picaresca o como en los “gritos” de A. Carracci. El giro de lo satírico a lo grotesco se produce por un conjunto de factores que socaban, en ese momento, la confianza en el canon. Lo grotesco es un elemento fundamental pero no exclusivo de la Modernidad. Para Bozal, permite mostrar lo real como el “Espejo mágico”. Lo grotesco, presente en los *Caprichos*, se expresa de forma más radical en los *Disparates* (Bozal, 1994: 101-102). Al abordar sus fuentes, Bozal (1994: 107, 132-133) alude a G. M. Mitelli, autor de “gritos”. Los *Caprichos* están planteados como una obra de conjunto unidos por lo nocturno.

La tercera razón que queremos señalar es la creación de un sistema de pensamiento completo. Para Gullón (1972: 28) su imaginación es comparable a la de Dante, y junto a El Bosco o Breughel, es la mayor de la historia de la pintura. Todorov (cfr. 2011)

considera su obra a la altura de la Goethe. Jarnés (1998: 23) considera que más que artista, invade terrenos de la poesía y la filosofía. Para Jarnés (1998: 15):

*“La grandeza de Goya no consiste solamente en su talento como pintor, grabador y dibujante, sino en su personalidad de conjunto”.*

¿En que momento es su obra adoptada por la Modernidad? Corresponde al Romanticismo francés el descubrimiento del pintor para el resto de Europa. Con Baudelaire como figura más destacada, nuestros vecinos construyen un mito de España encabezado por la obra del aragonés.

La ocupación napoleónica permite conocer el arte español y hacerse con diferentes piezas, ya sea por medio de botines o por compras. En este momento, la valoración del artista comienza a crecer (Muñoz Sebastián, 1987: 1-2). Con la llegada de los conocidos como “Cien mil hijos de San Luís” (1823) se produce una nueva fase, al conocer estos el Museo del Prado recién inaugurado (1819). Sus primeros grandes valedores son el crítico Gautier, el pintor Delacroix o los literatos Hugo y Baudelaire. En estos años, en los que se forma el canon romántico y de la modernidad, Goya se erige como referencia fundamental. El mito romántico de España y el interés del resto de Europa por nuestro país – aislado desde hace siglos – hacen el resto.

En 1820, Delacroix comienza a copiar varios *Caprichos*. En 1831, alude a su tono “satírico, desafiante y crítico de la jerarquía y de los valores de la sociedad” (Glendinning, 1982: 86). Tras la muerte de Goya en 1828, la recepción de su obra se enfoca desde el nacionalismo puesto que la perspectiva romántica “consideraba el arte como reflejo del carácter nacional” (Glendinning, 1982: 83). Somoza, en el “*Semanario Pintoresco Español*” de 1838, escribe un artículo que refleja esta visión. Aunque los franceses habían comenzado a escribir sobre Goya antes, es importante esta consideración porque es la que recogen los viajeros y críticos franceses que visiten España.

Para Glendinning (1982: 96), es Baudelaire quien “muestra una comprensión más aguda y perceptiva de las paradojas de la obra de Goya”. Su poema “*Les Phares*”, publicado en su principal obra, *Les fleurs du mal*, dedica unas importantes líneas junto a Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau o Delacroix. Glendinning (1982: 99) destaca la interpretación de Baudelaire porque profundiza

como no se había hecho antes en su consideración de lo feo. Baudelaire señala la atmósfera de pesadilla en la que conviven las viejas (Baudelaire, 1861: 29):

*“Goya, cauchemar plein de choses inconnues,  
De Foetus qu'on fait cutre au milieu des sabbats,  
De vieilles et d'enfants toutes nues,  
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas (...)”*

Jarnés (1998: 19) se hace eco de las palabras de Baudelaire:

*“Junta a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española del buen tiempo de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o al menos mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor de lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, de los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias”.*

Téngase en cuenta que Baudelaire, en su ensayo *“De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”*, escribió sobre Goya su mayor mérito era haber humanizado figuras animalizadas. Baudelaire acertó a identificar la “querencia española, y no sólo goyesca, por lo monstruoso, que basa, como apunta el poeta, en su humanidad” (Calvo Serraller, 2013: 92-93):

*“Goya es siempre un gran artista, con frecuencia escalofriante. Unió a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes un espíritu mucho más moderno o, al menos, más buscado en la época moderna, el amor por lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, de los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias... El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos nacieron viables, armónicos. Nadie ha logrado superarle en el sentido del absurdo posible. Todas estas contorsiones, esas caras bestiales, estos escalofríos diabólicos están penetrados de humanidad. Incluso desde el punto de vista de la historia natural, sería difícil condenarles, tal es la analogía y la armonía en todas las partes de sus ser: en una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico es por completo intangible; constituye una frontera vaga que el analista más sutil sería incapaz de trazar, de tal modo el arte es a la vez trascendente y natural”.*

Con Mathéron, se amplía el conocimiento de su obra, hasta entonces restringido a los *Caprichos*. Así lo atestigua Yriarte, que identifica tres Goyas: el pintor monumental, el retratista y el grabador. El trabajo de Yriarte es el punto culminante de la concepción romántica de Goya (Glendinning, 1982: 103-104, 110).

Esta percepción también se halla en Inglaterra. Un artículo de Scott publicado en *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers* de 1886 lo define como “un inventor, un pensador al estilo moderno”. En Alemania, H. Lücke escribe en 1880 en el *Kunst un Künstler, Spaniens, Frankreichs und Englands*, y refleja la concepción romántica de Mátheron y de Yriarte. Por su parte, R. Muther ofrece una visión “romántica, realista y de intérprete del pueblo, así como un espíritu prometeico a la manera de Schiller o Goethe”. Sus opiniones tuvieron gran difusión en su *History of Modern Painting* (con edición alemana de 1893, inglesa de 1895 o rusa de 1899) o su libro *Goya* (alemán en 1904, inglés en 1906 y español en 1909). Su comparación con Goethe y Schiller resume sus ideas (Glendinning, 1982: 112, 116-117):

“Un maravilloso azar ordenó que la figura más poderosa de esa tempestad y tumulto que es la hisotria del arte, el único artista de la raza de Prometeo a la que pertenecieron Goethe y Schiller, naciera en la nación más medieval de Europa, en suelo español. Contra un arte cortesano y místico, más católico que el propio catolicismo, vino a producirse la mayor reacción posible en la persona de Goya (...). El arte español, que comenzó con una piedad ciega, a través de Goya se hace libre, revolucionario, moderno”.

Manuel Zapater y Gómez es el primer crítico con visión tradicionalista. Cunde entre algunos estudiosos – por ejemplo los victorianos ingleses – la consideración de imperfección. En cuanto a los impresionistas y decadentes, José Martí, en un artículo publicado en *La Nación* en 1886, afirma que los impresionistas y naturalistas descendían de Goya y Velázquez, respectivamente. Meier-Graefe afirma que la mayoría de los primeros impresionistas eran “mitad españoles” (Glendinning, 1982: 133).

En general, los románticos hicieron una revisión de la obra de Goya, en particular de su uso del color. En la década de 1860 y 1870 creció el interés de la crítica en este aspecto. L. Solvay subrayó en *L'Art Espagnol* (1888) la proximidad de su modernidad a la de los impresionistas (Glendinning, 1982: 135).

Goya adquiere el nivel de mito durante la Vanguardia. MacColl, en su *Nineteenth Century Art* (1902) incluye al pintor aragonés entre quienes han preparado el camino para el arte moderno: “La manera atrevida en que capta la expresión [anticipa] media docena de estilos modernos”. Y es que, a juicio de Apollinaire, la nueva pintura es “un arte interior y no de imitación” (Glendinning, 1982: 142, 161).

Para Glendinning (1982: 147), la importancia que Muther y otros críticos otorgan al movimiento en sus cuadros explicaría el motivo por el que los futuristas situaron en 1910 a Goya (a la par de Rembrandt y Rodin) como espíritus afines. En el *Manifesto dei Pittori Futuristi* (Milán, 11 de febrero de 1910) señalado al inicio, el punto 6 destacaba a Goya como uno de los artistas excluidos del canon estético asociado a la “armonía” o el “buen gusto” contra el que se levantaban (Buccioni et alii, 1910: 4):

*“Ribellarci contro la tirannia delle parole: armonia e di buon gusto, espressioni troppo elastiche, con le quali si potranno facilmente demolire l'opera di Rembrandt, quella di Goya e quella di Rodin”.*

Jarnés (1998: 7) recoge la visión de Mayer, para quien el artista es “un gran descontado de su tiempo”. De forma muy acertada sentencia: “el autor tendrá nietos y no hijos”. Por su parte, Gullón (1972: 19, 26-27) indica que la razón de su continua vigencia responde a su facultad para unir el pasado con anticipaciones de futuro, contando con influencia especial entre los impresionistas y más tarde Solana. Presenta una idea que estará en otros críticos, ya que señala que todo lo posterior está en germen.

Respecto al Expresionismo alemán, importantes críticos contemporáneos y muy destacados poetas y pintores adscritos al movimiento señalan su importancia como precursor del movimiento. Entre ellos, podemos encontrar a Gantner o Mayer (Stoichita, 2000: 66). Sin embargo, debemos tener en cuenta el desdén con el que lo trata J. Meier-Graefe. Este crítico difundió el arte moderno con obras sobre Renoir (1912), Manet (1912) o Van Gogh (1912). En su libro de 1904, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunts* (con traducción inglesa de 1908) señala el interés por Goya por parte de realistas, impresionistas y expresionistas. Sin embargo, se hace patente cierta antipatía que crecerá después y que se basa en ideas clasicistas, ya indicadas por los victorianos ingleses: se consideran sus cuadros como inacabados o se le acusa de ser un pintor falto de disciplina. En 1906, su *Viaje a España* demuestra un mayor desencanto por Goya, mientras crece la admiración por El Greco (Glendinning, 1982: 128-130). En todo caso,

Meier-Graefe señala el impacto de Goya o Munch sobre la nueva generación alemana, como “una fuerza sugestiva entre los autores jóvenes”. En un capítulo sobre Klinger, se refiere a que “el autor de los *Caprichos* había hecho estragos entre la generación más joven de artistas alemanes”. Un libro de J. P. Hodin se refería a la influencia de Goya en Munch (Glendinning, 1982: 161).

Los artistas alemanes certifican su interés por Goya: Nolde lo considera su maestro, Max Beckmann y Franz Marc se inspiran en su obra, Max Ernst da pruebas de la importancia que tiene para él y Paul Klee considera sus *Caprichos* y *Desastres* “enormemente atractivos” (Glendinning, 1982: 161-162). Posteriormente, Klee lee el libro de Von Loga y anota en su diario: “Goya se cierne sobre mí: quizá sea ése el problema; pero debo superarlo”.

De acuerdo con Muñoz Sebastián (1987: 7-8) el mayor impacto se produce en P. Klee. En octubre de 1904, visita el gabinete de grabados en Múnich, y apunta en su diario: “Fenomenales me parecieron las obras de Goya. Los *Proverbios*, los *Caprichos* y especialmente los *Desastres de la Guerra*. Lily me obsequió muchas fotos de cuadros de Goya”. Al año siguiente, declara: “Mi pensamiento va hacia España, donde crecen los Goyas”.

La presencia de Goya también es muy patente en los dibujos de E. Nolde, pero es más vaga en Munch, M. Beckmann y O. Dix (Glendinning, 1982: 11). ¿Se trata de un expresionista *avant la lettre*? ¿Su impacto en la nueva generación ha sido significativo? Glendinning (1982: 150) señala que los críticos comienzan a interesarse por el Expresionismo de Goya en los años veinte. Y añadimos: Goya es señalado como precedente del Expresionismo cuando el canon expresionista ya ha sido constituido.

Tras Meier-Graefe, el primer crítico en analizar a Goya desde los postulados expresionistas es A. Mayer. Publica importantes libros al respecto en 1911 y 1914, pero es su artículo “*El Expresionismo de Goya*” aparecido en el volumen 30 de *Kunstchronik* (febrero de 1919) y su libro *Goya* de 1921 donde establece una fuerte relación con Munch y Strindberg (Glendinning, 1982: 162). Mayer considera la *Tauromaquia* como ejemplo de Impresionismo, mientras los *Disparates* son una muestra del Expresionismo. De su Expresionismo, dice (citado por Glendinning, 1982: 166):

*“El Expresionismo de Goya puede verse también en sus dibujos, con la misma fuerza, o incluso mayor, que en sus cuadros. En los Caprichos, su imaginación crea visiones que quedan plasmadas en sus planchas donde su Expresionismo consciente se pone de manifiesto. Tomad, por ejemplo, el núm. 16, donde la prostituta se vuelve de espaldas a su madre, y su aversión, externa e interna, queda manifiesta en la posición de sus pies, haciéndonos sentir intensamente la violenta angustia corporal y espiritual. También vale estudiar la ‘Aparición’, de inmensas manos del Capricho 49, y la inolvidable caricatura de la vieja, coqueta y presumida, ante su espejo, del número 55 (...)”.*

En todo caso, la designación de Goya como expresionista por parte de Mayer (en la que su defensa de la individualidad y la fantasía del artista son tan importantes) se explica por su componente “nórdico” (de ahí su relación con Rembrandt). Según recoge Posada Kubissa en *“Fortuna crítica de Goya en Alemania”* (2003: 545-556, en Cabañas Bravo, 2003), Mayer consideraba a Goya “el más nórdico entre todos los maestros mediterráneos de los últimos siglos en lo que a su sensibilidad artística se refiere”.

No podemos compartir esta visión, pues como veremos más adelante Goya es un representante de la Escuela española. Si hacemos un balance de su papel en los Expresionistas alemanes debemos destacar que, a pesar de haber sido conocido por diferentes estudios y haber influido en los muniqueños – Kandinsky o Klee –, no fue clave en la conformación del sistema estético del Expresionismo alemán, como lo son Munch o en menor medida El Greco.

Influye, adelanta, pero no les marca, al menos directamente. En todo caso, no debemos olvidar que, tal y como Glendinning nos recuerda, Ensor y Munch reconocen a Goya como su progenitor (1982: 242). Si tomamos a Munch como principal referente, la influencia es indirecta. Al menos a los alemanes, porque entre los españoles es capital. En este punto, debemos tener muy en cuenta que Willet (cfr. 1970) señala que lo grotesco no es determinante en la estética germana, y que Goya es considerado como el mejor representante. Por su parte, Glendinning (1982: 158-160) afirma que, de acuerdo con los comentarios de D. S. MacColl o Huysmans, Goya fue importante para la generación de Kandinsky al inspirar su introspección, la “improvisación” de origen inconsciente en términos de Kandinsky.

En todo caso, el reconocimiento del Expresionismo en Goya es posterior a la conformación de la estética “del grito”. Es identificado por la crítica como un

precedente, pero los artistas alemanes no lo tienen tan en cuenta como a El Greco. No es éste el caso de los españoles.



## 2. Referente del Expresionismo hispánico

### 2.1. Recepción y reinterpretación expresionista

Goya es capital en la conformación estética del Expresionismo hispánico. Es el primer artista en construir una faceta libre, inicia el arte moderno gracias a su estética grotesca, y se erige en uno de los pensadores capaces de inaugurar la Modernidad. Se convierte en referente por “analogía en su visión” y su propósito de “imitación de la verdad”, donde necesita lo grotesco para mostrar la esencia de lo que le rodea.

Para los vanguardistas, Goya representa el eslabón inmediatamente anterior de la Escuela española (cfr. Calvo Serraller, 2013). El Expresionismo hispánico, que reinterpreta uno de sus elementos diferenciadores, lo toma como modelo para esta empresa. Según Valle-Inclán, su concepción artística marcada por la “visión desde el aire” (asociada al Pausón aristotélico) es superior a las demás. Por tanto, el Goya visto por la Vanguardia es el expresionista. Al reclamar la vigencia del pintor aragonés, los artistas, intelectuales y escritores reivindicaban la validez del último eslabón de la escuela más marcadamente española. La Vanguardia reinterpreta su trabajo por su libertad creativa, por el poder de la imaginación del artista, su anticlasicismo, etc., todo lo que el artista-demiurgo persigue está contenido en su pintura y en la forma de entender su pasión (no su oficio). Encaja, este hecho, con la ruptura más leve.

Además, Europa descubre el arte español a través de Goya. Esta idea es muy importante y debemos detenernos en su explicación. El imperio español entra en decadencia, y nuestro país queda aislado entre los siglos XVI-XIX. El arte español es descubierto por Manet cuando, en una visita a España, ve a Goya. Por la atención del aragonés hacia Velázquez, descubren al sevillano, y por éste a El Greco. Cronológicamente, sucede hacia atrás. En el siglo XIX, España se pone de moda en Europa, y los europeos definen lo español. El enlace en el siglo XX es Picasso, especialmente con El Greco. También los expresionistas alemanes redescubren la

escuela española. En general, lo hacen por su carácter anti-clasicista: ellos que rompen con lo clásico encuentran así un valioso precedente (cfr. Calvo Serraller, 2013).

Tal y como Calvo Serraller afirma (2013: 23-24), hasta el Romanticismo la escuela española fue considerada como “un simple apéndice de la Escuela Napolitana”. Estaba aislada en los planos artístico, político y cultural. Esta circunstancia explica su anticlasicismo y la retroalimentación de su arte. Y estas características que antes hicieron que fuera denostada, se convierten ahora en sus mayores motivos de elogio. Para el Romanticismo, parecer español “desde el punto de vista artístico”, es como “el Realismo casi expresionista, una gama cromática presidida por el negro, una imaginación desbordada con ribetes de truculencia y un fervor religioso católico rayano en el fanatismo”. La identidad artística española se circunscribió a lo “acaecido (...) entre los siglos XVI y XIX o, si se quiere, entre El Greco y Goya”.

El patrimonio artístico español obtuvo su fama internacional a partir de 1830. Contribuyeron, según Calvo Serraller (2013: 30) diferentes elementos como las guerras carlistas, la desamortización de Mendizábal o la ruina de muchas casas nobles españolas que permitió la salida de grandes obras, despertando el interés de los románticos y de las generaciones posteriores.

El modelo de Goya es Velázquez, cuyo estilo estudia a fondo (Helman, 1983: 23). De hecho, afirma que sus profesores son Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza. En lo relativo a Velázquez hay que destacar las “gentes de placer”, entre las que se encuentran locos, enanos, bufones o toda clase de seres desmesurados. Lo que hace Goya es “universalizar, extender, la visión deformada, deformante, de lo humano” (Calvo Serraller, 2013: 93-94).

Fue Goya quien, según Gautier, captó la contradicción de una España que estaba atrapada en “un apego casticista muy sincero y sentido” pero que luchaba por “el cosmopolitismo reformista ilustrado”. La vieja contra la nueva España, que también estará presente en los principales artistas del siglo XX (Calvo Serraller, 2013: 32). Pero no sólo toma esta primera versión de lo grotesco. En la *Venus del espejo* (ca. 1650) Velázquez pinta una imagen borrosa del rostro de Venus devuelta por un espejo de aumento, que conecta su mirada con la del espectador:



La Escuela española fue muy influyente en todos los movimientos del XIX: Romanticismo, Naturalismo, y parcialmente en Impresionismo y Simbolismo. En ese momento se redescubrió a El Greco, con gran impronta en el génesis del Expresionismo y Cubismo en la primera década del XX (Calvo Serraller, 2013: 32, 35). El aislamiento de España el factor que permitió conservar su “intemperividad”, un elemento que permite conectar situaciones y figuras lejanas en el tiempo y en principio antitéticas.

El bodegón español, cuya definición formal se produce en el primer tercio del siglo XVII, muestra bien cómo se conforma la diferencia con el resto de escuelas europeas (Calvo Serraller, 2013: 41-43). En particular y de cara a la Vanguardia, los bodegones de Juan Sánchez Cotán (1560-1627) “con su mezcla de geometría y expresividad, de espacio y tiempo, de idealidad y naturalismo” son fundamentales para entender la raíz española del Cubismo, sin que olvidemos la importancia de los “grutescos” en el origen de lo grotesco. Respecto al bodegón, Calvo Serraller (2013: 44-45) señala la continuidad de las escuelas – lo mineral y lo orgánico – en la pintura posterior. En particular, cita a R. Gómez de la Serna, que considera que “la botella es el objeto más puro de proporciones mórbidas y rotundas”, señala (Gómez de la Serna, 1931: 319):

*“En el Cubismo, la botella y el cristal internan a los artistas en el manicomio de lo vítreo; misterio de angustia en que la materia quiere ser otra cosa que la que no puede ser”.*

En el bodegón español, encontramos la primera muestra de personalidad de la Escuela española que Goya va a representar. Una forma particular de ver y captar el tiempo y el espacio y que estará muy presente en la Vanguardia, especialmente en el Cubismo de Picasso o J. Gris. Esta visión vítrea, propia de la escuela española, tiene mucha importancia en la conformación del Expresionismo hispánico.

Dando un salto hasta las Vanguardias, debemos considerar el reconocimiento de una corriente llamada “Expresivismo” por sus contemporáneos y que – en clara conexión con Goya – fue asociada con un particular Expresionismo. En esta corriente pictórica destacaron dos grandes valedores del aragonés: Zuloaga y Solana. Moreno Villa (1920: 11, en Calvo Carilla, 2009: 333) considera que la versión mediterránea del Expresivismo representa un marco general en el que todos los poetas se enmarcan. Este término se refiere particularmente a la “expresión subrayada” que persiguen quienes lo cultivan en España (Moreno Villa, 1920a: 11):

*“No es sólo la preocupación étnica lo que les preocupa [a los cinco hijos espirituales de Zuloaga]. Se unen también por algo que cae dentro del campo meramente pictórico. Todos ellos concentran y agudizan el sentimiento inicial y buscan lo acentuado, la expresión subrayada. Para no confundir esta tendencia con lo que fuera de España se dice Expresionismo, digamos Expresivismo”.*

Hay que aclarar que los cinco hijos espirituales de Zuloaga a los que se refiere, son: “los dos hermanos Zubiaurre, Maeztu, Solana y un quinto, que me callo”. Su obra entronca directamente con *La España negra*, de D. de Regoyos y E. Verhaeren, un mundo que para Calvo Carilla (2009: 42-43) “arranca en las imágenes talladas de los pasos de la Semana Santa”. En el capítulo titulado “*El impresionista Dario de Regoyos*”, Gullón (1972: 29) indica:

*“Estudiando la línea que en el arte español va desde Goya al arte absoluto, la línea del esfuerzo inventivo y renovador, del espíritu ambicioso y no conformista, encontramos artistas muy disímiles en pretensión y en dones [que] coinciden en la apreciación del arte como creación personal, en el entendimiento de la pintura como invención que no debe ceder a cánones, a módulos a academias”.*

Regoyos, en Bruselas desde 1892, está en contacto con los grupos que formarán la Vanguardia, “L’Essor” y “Le cercle des Vingt”, y entre los que se encuentra Ensor (Gullón, 1972: 35). Por su parte, el pintor y escritor cántabro J. Gutiérrez Solana (1961: 41, 47) relaciona a Goya con un “entendimiento a la española”. Acerca de Solana dice Gullón: “No advierto en sus obras la intención agresiva e hiriente de un Daumier o de un Goya”.

En 1920, los redactores de la revista *España* consideran expresionista la pintura de Solana. Una nota anónima en *La España negra* la interpreta como “un producto único, ajeno a la pintura y a la literatura. Un regenerador de emociones”. Moreno Villa también se ocupa de él en “*La época expresivista*”. Reconocía “a la par que muchos contemporáneos, de gran simpatía por la producción bárbara del Norte, desde el arte medieval y barroco, hasta el del Simbolismo y del Expresionismo” (Moreno Villa, 1920b: 11, en Calvo Carilla, 2009: 120).

De acuerdo con Moreno Villa (1920b: 11, en Calvo Carilla, 2009: 121) sus cuadros contienen la visión goyesca, de Zuloaga y El Greco, más *La España negra*. Esta mezcla alcanza el máximo de Expresividad en Solana. Por otro lado, Antonio Espina (1920: 8, en Calvo Carilla, 2009: 123) se refiere en similares términos ya que conecta con los antecedentes del Expresionismo, Brueghel, Cranach, Rops y Goya. En sus pinturas adivina “el grito que universalizaba la expresión”.

A juicio de Calvo Carilla (2009: 124) Solana, heredero de *La España negra* de Darío de Regoyos y Emile Verhaeren, tiene un objetivo diferente, no esteticista. Su pintura está “al servicio de una verdad”, para lo que muestra en detalle el dolor humano. El cuadro más representativo de este Expresivismo es *Mis amigos*, pintado por Solana en 1920. En él reproduce la tertulia del Café Pombo, dirigida por R. Gómez de la Serna. El escritor le había dedicado un libro, y el pintor cántabro se lo agradeció con este cuadro. El Museo Reina Sofía de Madrid (<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tertulia-cafe-pombo>) destaca su esquema compositivo, común a otras obras, donde figura un fuerte claroscuro, frontalidad y hieratismo. Llama la atención sobre el espejo que “aparece en su condición de elemento mágico” ya que, como también sucede en otros de sus lienzos, lleva a confundir realidad y ficción. Algo que no menciona la reseña son los vidrios de la mesa principal, sobre los que también queremos llamar la atención:



Resulta muy significativa la definición de “Expresivismo” de Moreno Villa, que sitúa a algunos de los más próximos representantes hispánicos bajo un término propio y con una deuda clara hacia el pintor aragonés. Pero, ¿se corresponde el Expresivismo con la vertiente hispánica que inspira Goya? ¿Cuál es su peculiaridad? Recordemos que en un primer momento, la filiación expresionista de Goya proviene de la crítica alemana, que encuentra en el español un antecedente de su movimiento vanguardista. Este hecho no debe ocultar el desarrollo de un Expresionismo propio que tiene al pintor como referente directo, aunque también lo sea indirecto del alemán. En este estado, es importante señalar que la crítica alemana de los años veinte reconoce el Expresionismo de Goya, y lo designa como expresionista *avant la lettre*. Sin embargo, los creadores alemanes no lo tienen tan presente, y en la formación del canon “del grito” no es tan relevante como El Greco.

Worringer considera el Gótico, el Barroco y el Expresionismo como manifestaciones diacrónicas de una tendencia estética común opuesta al Clasicismo. El anticlasicismo español conectaría así con el alemán. La recepción de la obra de Goya es

clave para todo el Expresionismo, pero particularmente para el nuestro. ¿Qué diferencia encontramos entre la recepción alemana y la hispánica? En la vertiente alemana, Goya no es fundamental en la conformación de su canon. Está presente en algunos de sus principales pintores, pero no es una figura central para la definición del movimiento. Es posteriormente, en la década de los veinte, cuando los críticos lo sitúan como precedente destacado. Por el contrario, en la vertiente hispánica es un referente fundamental, y de hecho Valle-Inclán lo designa como “inventor” del Esperpento. La crítica posterior – particularmente C. Areán – lo señala como precedente de un Expresionismo hispánico, pero los autores más destacados – Borges, Valle, Buñuel, Lorca – ya lo tienen presente. Goya no es un proto-expresionista descubierto a posteriori, sino un referente de la constitución de su estética.

Quienes toman a Goya como referencia expresionista han señalado diferentes obras, como las composiciones de gabinete o los grabados, especialmente el *Capricho número 55*. Por su parte, Malraux se queda con el *Saturno*. A nuestro modo de ver, *Saturno devorando a un hijo* (ca. 1819-1823) se acerca a los valores del Expresionismo alemán – por las formas contorsionadas como *El Grito* – pero no es la mejor exégesis de la vertiente hispánica. En cuanto a los cuadros de gabinete, Helman (1983: 152) señala que comienza a ser expresionista tras su enfermedad, momento en el que comienza a pintar lo que quiere, al margen del oficio. La nueva visión de lo popular – deformadora y expresiva – se encontraría en los tapices pintados entre 1791 y 1792, como *El pelele* y *La boda*.

Siguiendo la opinión de Mayer, los grabados y más concretamente algunos de sus dibujos preparatorios revelan de forma más certera las claves sobre las que se erige el nuevo ismo, por eso dejamos en segundo plano el resto de obras. Camón Aznar (1949: 20, en Calvo Carilla, 2009: 197) sitúa a Goya como precedente inequívoco del Expresionismo, especialmente con los *Disparates*. Sin embargo, no lo considera un precursor de su estilística, sino de su “calificación estética”. También Jiménez-Placer (1946: 340-377) destaca los *Disparates*, con lo grotesco, lo informe y lo descomunal como rasgos distintivos.

El crítico que con mayor claridad ha identificado el Expresionismo peculiar de Goya es C. Areán, que identifica una gran diferencia entre los expresionistas alemanes, belgas o escandinavos, y los españoles. Areán (1984: 9) sostiene que frente a los

Expresionistas alemanes que se pintan a sí mismos, nuestros expresionistas “relatan también, es verdad, lo que les pasa por dentro, pero no lo hacen a gritos, como Ensor o Munch, y es por lo que muy a menudo le he llamado a la mayor parte de ellos ‘expresivistas’ y no ‘expresionistas’”.

Areán confronta a Munch – el “grito de la angustia” – frente a Goya, quien intensifica la capacidad emotiva de sus personajes (Areán, 1984: 10). Esta cuestión le lleva a identificar una variante española del Expresionismo, “definida dentro del que caracteriza a los países occidentales considerados como una unidad de expresión formal”.

Los elementos orientales propios de nuestro arte presentes en el Románico o Gótico “atemperaron en nosotros la ansiedad nórdica”. Areán considera que el Expresionismo ha tenido una constante permanente en nuestra pintura, desde antes de que los críticos europeos la calificasen como tal. Areán sitúa el origen del Expresionismo hispánico en los Beatos mozárabes, que a partir del año 952 aceptaron influencias estilísticas de la ornamentación irlandesa. En Magius es incipiente pero moderado, pero con Oveco “estalló en colores chirriantes” (Areán, 1984: 12). Este monje, que llegó a Santo, copió en el año 970 los Comentarios al Apocalipsis de San Juan del Beato de Liébana. Llevó a cabo un total de 87 miniaturas entre las que destaca la siguiente:





Tras los Beatos mozárabes, *La resurrección de los muertos* de la iglesia de San Román de Toledo pintada en el siglo XIII por un autor probablemente mudejar, es referente de “tensión mal reprimida”. También es fundamental el “feísmo” español, con la muerte o lo macabro como notas distintivas, a la par de lo que sucederá en Alemania

(Areán, 1984: 12). Hemos seleccionado estos detalles de la iglesia toledana para ilustrar las palabras del crítico:



Areán (1984: 12) señala dos notas distintivas con respecto al Expresionismo germánico: la primera – y el ejemplo es *El Grito*, de Munch – es que “expresa el alma de su autor”. Para Areán, Goya (“expresionista antes del Expresionismo”) no se limita a deformar los rostros sino que hace que las cosas se expresen con igual o mayor intensidad. La diferencia entre Munch y Goya es que Munch expresa “su propia alma más que las cosas que pinta” mientras que en Goya (y también Solana o Picasso) todo cuanto le rodea (“hechos, personas, objetos, ideas”) se expresan de forma paroxista fundiendo “lo objetivo y lo subjetivo”.

Dos elementos caracterizan a los expresionistas españoles: primero, que “pintan para la eternidad”; segundo, que “son a menudo simplemente expresivistas en el sentido de eliminar la literatura y limitarse a actuar como pintores, aunque sin renunciar a poner al descubierto sus propias emociones a través de las que radiografía en otros seres, situaciones y cosas” (Areán, 1984: 17). Para Areán, Goya es el “inventor del Expresionismo moderno”. Su elemento principal es la deformación (que le “permite afirmar que el expresionismo occidental contemporáneo se hallaba ya prefigurado en la obra de Goya”), una deformación sistemática “ligada al tema y a la factura” (Areán, 1984: 22).

Lo más importante de Areán es que diferencia una variante española, en la que el inventor es Goya, y donde la deformación es su elemento caracterizador. Esta vertiente

no refleja exclusivamente la angustia interior como la variante germana, sino que muestra la tensión de su entorno. Trata de trascender la eternidad y “radiografiar” lo que le rodea. A nuestro modo de ver, estas apreciaciones de Areán no solamente definen la vertiente pictórica española, sino que son aplicables – por extensión y elección – a la literatura expresionista hispánica.



## 2.2. Principios estéticos de los “Espejos mágicos”

El uso del espejo en los dibujos, especialmente en sus “Espejos mágicos” nos ofrece la mejor exégesis del planteamiento artístico que reinterpreta el Expresionismo hispánico. Para entender los fundamentos sobre los que el pintor aragonés construye su estética, debemos detenernos en primer lugar en el discurso que Goya pronunció en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792. En él lleva a cabo todo un manifiesto a favor de la libertad artística, y expone su pensamiento en relación al estado de las artes y su enseñanza, destacando su interés por “la imitación de la verdad” y la libertad creativa (recogido por López de Munain, 2011: 83):

*“Cumpliendo por mi parte con la Orden de V.E. para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: Que las Academias, no deben ser privativas, ni servir mas que de auxilio á los que libremente quieren estudiar en ellas, desterrando toda sugesion servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometria, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente á su tiempo á los que descubren disposición, y talento, y quanto mas adelantados en él. Mas fácilmente consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos los exemplares de los que mas han subido en este punto, que no los cito por ser cosa notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo Camino, es un grande impedimento á los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca mas en lo Divino que ningún otro, por significar quanto Dios há criado; el que mas haya acercado podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en que consiste haber sido mas feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero; que profundo, é impenetrable arcano se encierra en la imitación divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias! Anibal Carche (Anibale Carracci), resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio á luz mas discípulos, y mejores que quantos Profesores há habido, dejando á cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar á ninguno a seguir su estilo, ni método, poniendo solo aquellas*

*correcciones que se dirigen á conseguir la imitación de la verdad, y asi se ven los diferentes estilos, de Guido, Guarchino, Andrea, Saqui, Lanfranco, Albano etc. No puedo dejar de dar otra prueba mas clara. De los Pintores que hemos conocido de mas habilidad, y que mas se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos hán dado á entender) ¿Quantos discípulos han sacado? ¿en donde están estos progresos? estas reglas? este método? ¿de lo que han escrito se ha conseguido otro adelanto mas que interesar a los que son, ni han podido ser profesores, con el objeto de que realzasen mas sus obras, y darles amplias facultades para decidir aun á presencia de los inteligentes de una tan sagrada Ciencia que tanto estudio exige (aun de los que han nacido para ella) para entender y discernir lo mejor?*

*Me es imposible expresar el dolor que me causa en ver correr tal vez la licenciosa, ó eloqüente pluma (que tanto arrastra al no profesor) é incurrir en la debilidad de no conocer á fondo la materia que está tratando; Que escándalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin entender que la mas pequeña parte de la naturaleza confunde, y admira á los que mas han sabido! ¿Qué Estatua ni forma de ella habrá, que no sea copiada por la Divina naturaleza? ¿por mas excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir á gritos puesta á su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? El que quiera apartarse, y enmendarla sin buscar lo mejor de ella, dejará de incurrir en una manera reprehensible monótona de Pinturas, de modelos de yeso, como ha sucedido á todos los que puntualmente la han hecho? Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay mas preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, si de la sabiduría de las otras ciencias, y si gobernadas del merito de ellas, como siempre ha sucedido quanto ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecia, que veneran, y animan á los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar mas su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo á producir todo quanto su disposición promete; esta es la verdadera protección delas artes, y siempre se ha verificado que la Obras han creado a los hombres grandes. Por ultimo, Señor yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelanteas las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan á este, ó aquel, estilo, en la pintura.*

*He dicho mi parecer, cumpliendo con lo encargado de VE, mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera, para dar a entender lo que comprendo, espero que V.E. la disculpará, pues la hé tenido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto delo que estoy tratando.*

*Madrid, 14 de octubre 1792”.*

A partir de 1793, Goya se propone “hacer observaciones”, proceso que culmina con los *Caprichos*. Por este motivo, el segundo texto en el que nos fijaremos es el anuncio publicado con motivo del inicio de su venta (Helman, 1983: 44). Dicho anuncio apareció en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799, y se ha especulado con que el texto fue redactado por Leandro Fernández de Moratín (López de Munain, 2011: 87). Incide en los “asuntos caprichosos” de los que se ocupa como ejercicio de “la fantasía del artífice” y como hace la poesía, de manera que no resultan en mera copia sino en invención (recogido por Camón Aznar, 1981: 35):

*“Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creído más aptos á subministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.*

*Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los exemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra, no dexará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración ó acalorada con el desenfreno de las pasiones.*

*Sería suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares á uno ú otro individuo: que sería en verdad, estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de*

*imitación para producir obras perfectas. La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta conuinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.*

*Se vende en la calle de Desengaño, n° 1, tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de a 80 estampas 320 reales de vellón”.*

El anuncio, bajo el título *Colección de estampas, de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte* indica su propósito: la censura de los errores y vicios humanos, que hasta entonces había sido el objeto peculiar de la poesía o de la elocuencia (Helman, 1983: 47-53). Para Helman, al haber renunciado a la imitación de la naturaleza (como declara en el anuncio) puede explorar “esferas inverosímiles”, de manera que los *Caprichos* pueden representar “una recapitulación del modo de pensar y de sentir de toda una época terminada, o sea epílogo de la Ilustración, y a la vez prólogo o más bien visión anticipada de la nueva época por venir” (Helman, 1983: 45-46).

Una idea que refleja en el anuncio es el principio horaciano “*Ut pictura poesia erit*”, la pintura es poesía muda y que la poesía es pintura que habla. Lo que hasta ahora ha sido campo de la “elocuencia y la poesía” ahora puede serlo de la pintura. Además, algunos de los temas para sus grabados provienen de textos literarios. En la nómina de autores referenciados aparecen Petronio y Juvenal (ambos del siglo I), Prudencio (siglos IV-V), los grandes del XVII como Quevedo y Gracián o los hermanos Argensola (Bartolomé: 1562-1631; Lupercio: 1559-1613), más toda la novela picaresca, y finalmente los autores de fines del XVIII que atacan, con nuevas perspectivas, los mismos vicios y errores humanos que el resto de satíricos y moralistas habían abordado.

Helman (1983: 94) recoge una observación valiosa de Valéry, que señala que los más grandes coloristas – Goya, y también Rembrandt, Claude o Corot – renuncian al color ya que son en esencia poetas. Este hecho es evidente en los *Caprichos*, donde el juego de luces y sombras sirve para comunicar el significado del grabado provocando un efecto emotivo en el receptor. En opinión de Stoli (1993: 2), cuando en su anuncio de los *Caprichos* Goya concede a la risa el papel de censor de “los errores y vicios humanos”, es la primera vez que se atribuye al arte moderno, “democrático”, del grabado, una cualidad moral que tradicionalmente estaba reservada únicamente a los

géneros de la elocuencia y la poesía. La teoría prerromántica inglesa del genio, particularmente el *Essay on Original Genius* (1767) de W. Duff (1732-1815), ha sido señalada por su propósito de descubrir verdades ocultas de la Naturaleza. Su posición estética, de oposición contra la imitatio aristotélica, potencia la “imaginación plástica” y lleva al genio inventor a dar con monstruos como el Caliban de Shakespeare ya señalado.

El grabado que debía abrir los *Caprichos* era el que quedó finalmente como número 43, “*El sueño de la razón produce monstruos*”, pero con la inscripción que lleva uno de los dibujos preparatorios: “El Autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio de la verdad” (Stoli, 1993: 23).

Ferrari (cfr. 1979) cree que fue el primer dibujo que hizo para su serie, y en él escribió con pluma las intenciones que le llevaron a realizarla: (*Sueño 1*). *Ydioma universal dibujado y grabado por Fco. De Goya, año 1797. El autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de Caprichos el testimonio sólido de la verdad*. Así pues en este grabado el artista nos dice el espíritu con el que concibió esta colección. Entendía sus imaginaciones como sueños que explicaban lo absurdo e irracional del hombre de la sociedad a la que pertenecía y pretendía dar ejemplo y testimonio sólido de verdad (López de Munain, 2011: 92).

El manuscrito del Museo del Prado nos dice: “La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas”. Es todo un alegato romanticista el incorporar la fantasía (unida a la razón) como madre de la creación artística. El comentario del manuscrito de la Biblioteca Nacional es mucho más escueto y no aporta nada que no se vea en el grabado: “Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones” (López de Munain, 2011: 94). La obra final es un aguafuerte y aguainta sobre papel verjurado ahuesado:



### 2.3. El instrumento de la verdad

Vistos los textos en los que explicita más claramente su posicionamiento estético, nos debemos centrar en su obra. Y para ello, nos vamos a detener en el tratamiento que Goya hace a uno de los más importantes instrumentos del arte, el espejo, que nos permite identificar la peculiaridad hispánica del Expresionismo.

El espejo le permite a Goya reflejar “la verdad tras lo aparente”. Por una parte, trata el espejo como herramienta para la superación de la mimesis al ser capaz de devolver la realidad y no sólo la apariencia. Por otra, los dibujos – acaben o no en un grabado – nos ofrecen la faceta más experimental, y por tanto más adelantada. Baudelaire alude en *Les Phares*, junto con “las brujas y los fetos”, a las viejas que se miran en los espejos. No comenta esta comparación Glendinning (1982: 99), que sí recoge las referencias a los *Caprichos* con las primeras imágenes, el elemento grotesco propio del pintor. ¿Qué ocurre con el segundo término señalado por Baudelaire? ¿A qué espejos se refiere?

El papel de los espejos es tan importante en Goya como en el conjunto del arte. En Goya, además, podemos encontrar un uso nuevo: el que ofrecen en la serie conocida como los “Espejos mágicos” y que nosotros señalamos como clave para la comprensión de su proyecto estético de “imitación de la verdad”. Goya declara que el espejo sirve para “desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar (...) el sólido testimonio de la verdad”. Sigue la tradición iniciada por Quevedo, partiendo del tópico de la “vanitas” (Gómez Castellano, 2009: 81).

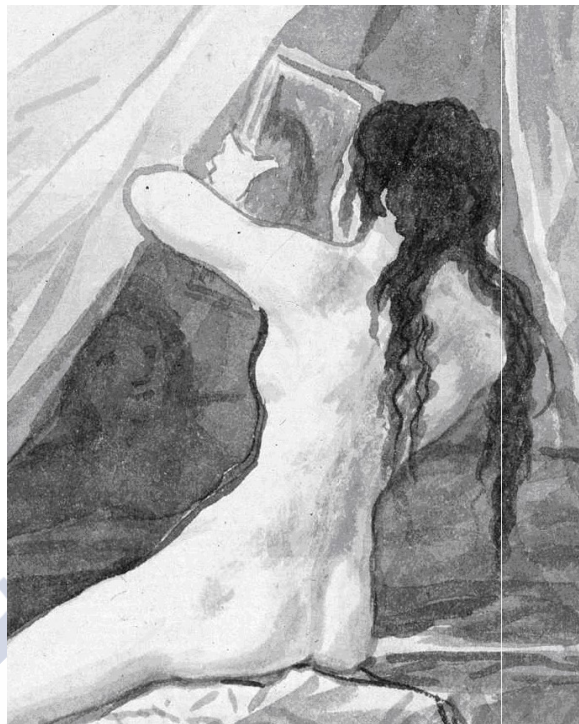
Frente al estudio pormenorizado de otros trabajos de Goya – *Caprichos*, *Tauromaquia* y *Pinturas negras* – los dibujos encuadrados dentro de la serie “Espejos mágicos” han recibido menor atención. Sin embargo, para nosotros representan la mejor exégesis de su idea del arte. Goya, en su discurso a la Academia de San Fernando de 1792 se refiere a la este concepto. La “imitación de la verdad”, como objetivo estético, comporta la utilización de diferentes técnicas. En su presentación de los *Caprichos*, de 1799, se refiere al carácter de “inventor” de quien concentra lo universal en un elemento y lo combina de forma feliz. Al presentar sus *Caprichos*, señala su propósito de servir como “testimonio de la verdad”.

En su serie de dibujos conocida como “Espejos mágicos” Goya sitúa el foco de atención en el reflejo que ante un espejo obtienen los diferentes personajes cuya realidad nos revela más allá de su apariencia. Éste es el principio de “imitación de la verdad” puesto en práctica. Más allá del claroscuro y del grabado, de la visión monstruosa, emerge una nueva estética capaz de mostrar “la verdad tras lo aparente”, como definirá Gómez de la Serna. La mera plasmación del personaje (mímesis) se ve superada por la capacidad de mostrar su verdad. No es imaginación infundada: es su interior, que el artista es capaz de captar en sus dibujos. Recordemos que Valle-Inclán atribuirá a las palabras la cualidad de ser “espejos mágicos”, en *La lámpara maravillosa*. Después será un espejo cóncavo el que utilizará como instrumento para reflejar la verdad creando el Esperpento cuyo inventor es, según el dramaturgo, Goya.

Aquí es donde Goya queda situado como centro del Expresionismo hispánico ya que la recepción de su obra se realiza desde los supuestos expresionistas, algo que deberemos tener muy en cuenta en el conjunto de los movimientos de Vanguardia, incluido el Surrealismo. La verdad sólo se puede apreciar desde una perspectiva superior, demiúrgica. A continuación identificamos las obras en las que se presenta esta técnica con mayor claridad (se pueden consultar en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, en [www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)).

En primer lugar, señalamos la *Mujer desnuda mirándose al espejo*, de 1796 que forma parte del *Álbum B* o *Álbum de Sanlúcar-Madrid*, una colección de dibujos realizados en Sanlúcar de Barrameda y Doñana, en el verano de 1796, mientras estaba allí invitado por la XIII duquesa de Alba (duquesa viuda de Medina Sidonia) y terminado en 1797 de regreso a Madrid.

Se trata de la continuación del *Álbum A*, cuya técnica y temática sigue el *Álbum B* hasta el dibujo nº 27, en que las escenas se vuelven más complejas y dramáticas (procesiones, asnos, daifas y bandidos), apuntando en la misma dirección que los posteriores *Caprichos*. Las hojas del álbum están numeradas y en ellas aparecen, por primera vez en los dibujos de Goya, leyendas referidas a las escenas representadas, hecho muy importante para interpretar los grabados posteriores. En *Mujer desnuda mirándose al espejo* (1796) el espejo no permite apreciar directamente el rostro de la joven. Sin embargo, advertimos una figura en la penumbra que podría ser ella ([www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)):



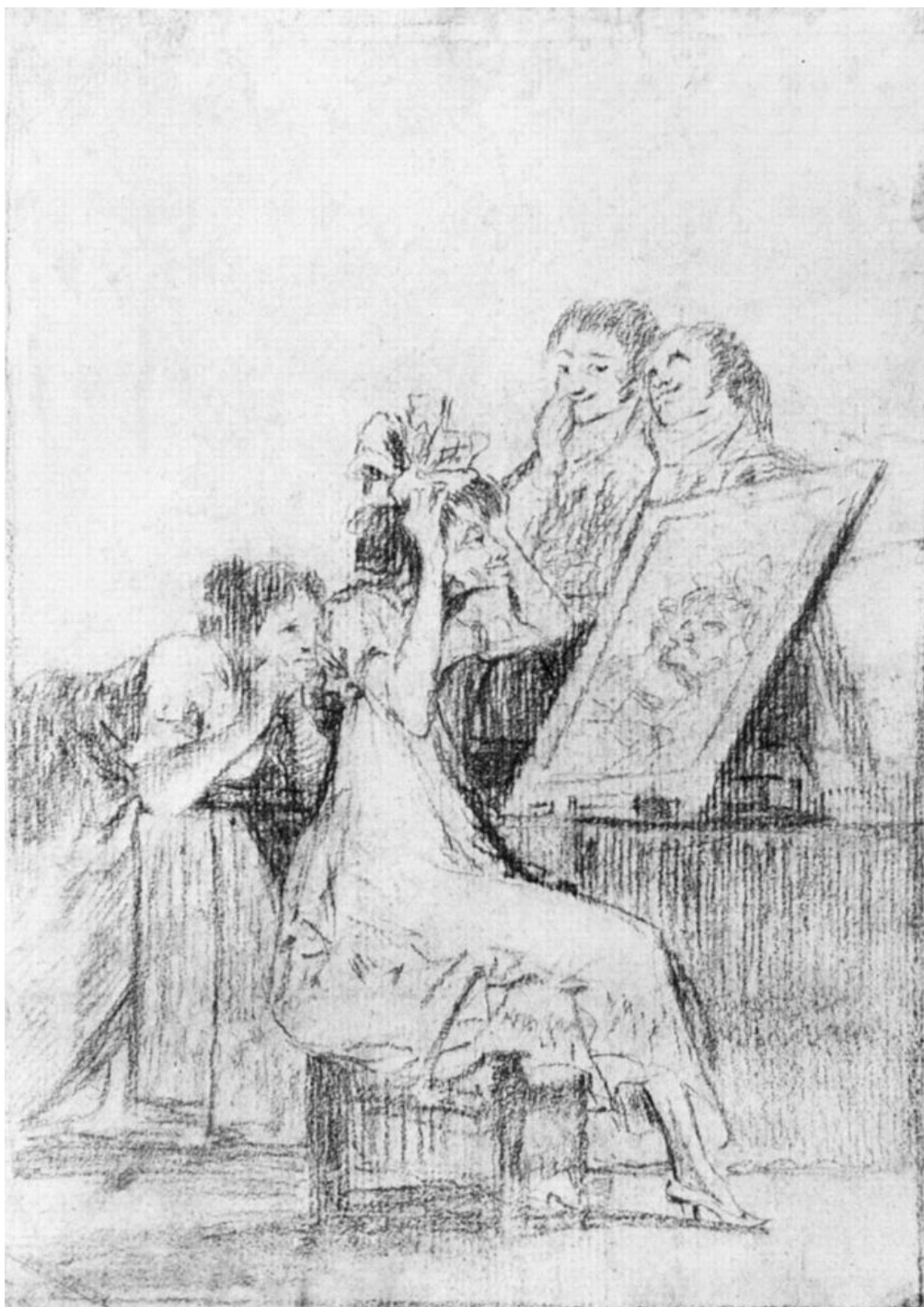
En segundo lugar, destacamos la serie de “Espejos mágicos” elaborados entre 1797 y 1799. Estos dibujos, que finalmente no se integran en ningún álbum, están relacionados con el proceso creativo de los *Caprichos* pero no fueron grabados (Stoichita, 2000: 77). Reciben el nombre por designación del crítico Gautier, que los consideró como una suerte de “pantallas”, ya que el reflejo devuelto por el espejo muestra la verdad interior del personaje ([www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)):



El Capricho 55: *Hasta la muerte*, de 1798-1799, es el mejor ejemplo del proceso. Es el más emblemático, probablemente por ser señalado por Baudelaire en sus conocidos versos. Maier-Grafe también lo destaca. D'Ors (1996: 153-154) describe la estampa como la de "Una estantigua se mira en un espejo". Para nosotros, la conexión con los

“Espejos mágicos” de su dibujo preparatorio es la referencia más precisa para entender el proceso creativo que impera en la vertiente hispánica del Expresionismo.

El dibujo preparatorio del *Capricho 55: Hasta la muerte*, es muy explícito en cuanto al reflejo del personaje, al mostrar la realidad interior y su verdadero destino ([www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)):



El asunto es la eterna coquetería de la condesa de Benavente, madre de la duquesa de Osuna. Sin embargo, en el dibujo preparatorio, el reflejo en el espejo parece una calavera que no se aprecia en el grabado (compárese con el óleo titulado *Las viejas* de 1810-1812, donde detrás del espejo que refleja a las viejas calavéricas escribe: “¿Qué tal?”).

La figura de la vieja es una constante que podemos encontrar en nuestra tradición. Nos hemos remontado al tratamiento con el que el poeta bilbilitano Marcial (ca. 40-104), considerado como primero de los conceptistas españoles, lleva a cabo en su epigrama XLI del libro segundo, “*Ride si sapis, o puella, ride*” (Marcial, 2003: 138; el original procede del catálogo *Perseus*). La figura de la vieja, que luego será de tanto interés para Quevedo y Goya, es tratada desde el sarcasmo y lo grotesco (Marcial, 2003: 138):

*“Ride si sapis, o puella, ride’*

*Paelignus, puto, dixerat poeta.*

*Sed non dixerat omnibus puellis.*

*Verum ut dixerit omnibus puellis,*

*Non dixit tibi: tu puella non es,*

*Et tres sunt tibi, Maximina, dentes,*

*Sed plane piceique buxeique.*

*Quare si speculo mihi que credis,*

*Debes non aliter timere risum,*

*Quam ventum Spanius manumque Priscus,*

*Quam cretata timet Fabulla nimum,*

*Cerussata timet Sabella solem.*

*Voltus indue tu magis severos,*

*Quam coniunx Priami nurusque maior.*

*Mimos ridiculi Philistionis*

*Et convivia nequiora vita*

*Et quidquid lepida procacitate*

*Laxat perspicuo labella risu.*

*Te maestae decet adsidere matri*

*Lugentive virum piumve fratrem,*

*Et tantum tragicis vacare Musis.*

*At tu iudicium secuta nostrum*

*Plora, si sapis, o puella, plora”.*

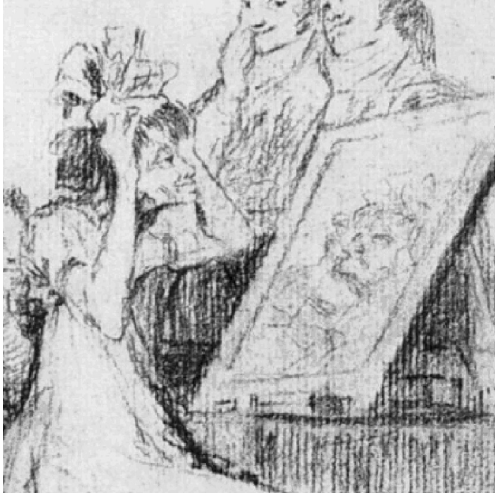
Como es bien sabido, existen varios manuscritos contemporáneos que explican las láminas de los *Caprichos*. El manuscrito del Museo del Prado (tal y como podemos encontrar en la Biblioteca Digital Hispánica) indica:

*“Hace muy bien en ponerse guapa: son sus días; cumple 75 años y vendrán las amigas a verla”.*

En el manuscrito de la Biblioteca Nacional (también en [www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)), podemos leer:

*“Las mujeres locas lo serán hasta la muerte. Esta es cierta Duquesa (la de Osuna) que se llena la cabeza de moños y carambas, y por mal que le caigan no faltan quitones de los que vienen a atrapar las criadas, que aseguran a Su Excelencia que está divina”.*

En el grabado, el espejo no refleja una calavera, detalle más claro en el dibujo y que permitiría conectar su título *Hasta la muerte* con el espíritu recogido en la serie de “Espejos mágicos” reflejando así la verdad que le espera (Marcial, 2003: 138):



La última muestra a la que nos referimos es uno de sus últimos dibujos, *La vieja del espejo* (1828), que forma parte del *Álbum de Burdeos II*. Añadimos este último ejemplo que combina una lente y un espejo de alinde... ¿Se trata de la Celestina? De nuevo otra combinación de reflexiones y refracciones: la vieja observa su rostro a través de un antejo, una lente de aumento; como de aumento es el espejo de alinde al que se mira, y en el que se refleja; el espejo no devuelve una imagen invertida, sino que parece mirar al espectador del cuadro de frente (*Álbum de Burdeos II* o *Álbum H*, Núm. 33, se puede consultar en el Museo del Prado, [www.goyaenelprado.es](http://www.goyaenelprado.es)):





Este dibujo es un juego final, pues como es bien sabido el pintor fallece en 1828 en Burdeos.

### 3. Otro referente para el 27

Varios acontecimientos históricos ponen de actualidad la figura de Goya en el primer tercio del siglo XX. Su popularidad alcanza el punto álgido con la celebración de los actos que conmemoran el primer centenario de su muerte, en 1928.

España había comenzado a saldar cuentas con el pintor muerto en Francia a través de diferentes iniciativas. En 1886 se construye su panteón, y entre 1886 y 1888 el Banco de España emite varios billetes con su efigie. En 1888, se exhuman sus restos en el Cementerio de la Chartreuse de Burdeos, y en 1899 se trasladan a Madrid; primero, a la Colegiata de San Isidro y después, en 1900, al Panteón de Hombres Ilustres de la Sacramental de San Isidro. Con motivo de la llegada de los restos, se inaugura una exposición antológica en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Una tercera y definitiva inhumación se produce en 1919, en la ermita de San Antonio de la Florida. Este proceso adquiere tintes grotescos cuando en la exhumación de sus restos en Burdeos se halla su esqueleto sin cabeza. Gómez de la Serna alude en el prólogo de su *Goya* al misterioso robo del cráneo y cabe preguntarse si la frase de Don Latino “me quito el cráneo” se refiere a este hecho, tal y como señalábamos.

En el ámbito privado destaca la labor de Zuloaga, que guarda en su casa de Zumaya algunas de reliquias, por convertirse en el primer y principal impulsor de la recuperación de la memoria de Goya en estos años. Uno de los hechos más significativos es la adquisición de su casa natal en Fuendetodos en 1915. De acuerdo con García Guatas (2012: 255-257) y a pesar de estos hechos, su obra sigue siendo desconocida con la excepción de algunos tapices, los *Caprichos* o ciertos retratos.

Sin embargo, poco a poco se asocia a la modernidad despojándose su interpretación de recelos afrancesados. Un ejemplo es la obra de E. Granados (1867-1916). Considerado dentro de un Romanticismo tardío, el compositor dedica la pieza *Goyescas* Op. 11 subtitulada “*Los majos enamorados*” de 1911 al pintor. La siguiente ilustración muestra un fragmento del pasaje “*Quejas ó La Maja y el Ruiseñor*” (repárese en la anotación “molto express.”):



Más adelante y de vuelta a las iniciativas públicas, el gobierno de la dictadura de Primo de Rivera crea por decreto la “Junta Nacional del Centenario”, el 17 de febrero de 1927, en el Rectorado de la Universidad de Zaragoza. Durante las celebraciones, se llevan a cabo cuatro exposiciones simultáneas de sus lienzos, tapices y grabados, así como gran número de ediciones y reediciones dedicadas a su obra (García Guatas, 2012: 255-257).

De una forma muy particular, nos interesa detenernos en una circunstancia acontecida en el contexto de estas conmemoraciones. El hecho al que nos referimos es la confrontación del tricentenario del nacimiento de Góngora con el centenario de la muerte de Goya en *La Gaceta Literaria*, considerada como el órgano de expresión de la Generación del 27. Para hacerlo, la publicación adelanta en un año el ejemplar especial referido al pintor, de manera que dedica el número de 1 de junio de 1927 al autor sevillano, y el correspondiente al 1 de julio de 1927 al aragonés. El artículo central “*Autorretrato*” conecta a ambos, y se pregunta si Goya es un “eslabón genial de Góngora”. *La Gaceta Literaria* (15 de agosto de 1927) se justifica del siguiente modo, y enfatiza la “clave auroral” de su obra:

▼

*“A veces, el azar de dos fechas, al sucederse por azar, traba conexiones – insospechadas, inéditas, básicas – entre figuras culturales que, de otro modo, hubiera sido más difícil de inferirse. Así, el caso de Góngora: Goya. Dos artistas de dos siglos distintos, de profesión dispareja, de tendencias estéticas opuestas y que – sorprendidos por el automatismo de unas conmemoraciones consecutivas –, hacen al ánimo detenerse sobre ellos, relacionarlos y hasta hacerlos sucedáneos entre sí.*

*¿Hasta qué punto Goya es un eslabón genial de Góngora en la marcha artística y progresiva del país?*



(*stricto sensu* en marzo de 1928). Calvo Carilla (2009: 179-181) considera que el adelanto no es casual y que responde a las tensiones entre las dos corrientes estéticas de las que bebieron los miembros de la Generación del 27, ya que algunos – como Buñuel o Dalí – y otras figuras – como Valle, d'Ors y Gómez de la Serna – lo opusieron al de Góngora. Frente al poeta sevillano, “símbolo de deshumanización y del arte puro, Goya crea una atmósfera de signo antagónico que, recogerá las herencias quevedescas y esperpénticas y las tendencias expresionistas y pondrá las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico”. De hecho, según ha quedado de las notas de la organización del homenaje a Góngora:

*“Se negaron a participar en el homenaje: Juan Ramón Jiménez, D. Miguel de Unamuno y D. Ramón del Valle-Inclán. Esquela, carta y tarjeta, respectivamente. Pero de esto hablaremos luego”.*

Las conmemoraciones (cfr. Sanchez Vidal, 1995: 110-122 y Romero Tobar, 2014: 109) confrontan dos concepciones estéticas vigentes: el arte puro y deshumanizado frente al comprometido con la realidad humana.

Consideraba Sánchez Vidal hace unos años (1982: 282) que se había hablado mucho hasta esa fecha de la importancia del centenario de Góngora y poco de la de Goya. Y sin embargo, fue crucial para “impulsar el Expresionismo, el Neorromanticismo y el Surrealismo en momentos en que no todo era favorable a unos tonos tan directos de expresión artística. Goya se sitúa al lado de Quevedo en el patrocinio del Esperpento y del Ramonismo, como reveladoramente lo indicó Gómez de la Serna en su *Goya* (1928)”. De hecho, tras la labor de recuperación de Zuloaga, Gómez de la Serna es el creador que mayor esfuerzo dedica a defender la figura de Goya. Camón Aznar (1984:119) recuerda que gracias a él, tanto El Greco como Goya “aparecen vivos y actuantes, cercanos a nuestra sensibilidad”. Había dicho Gómez de la Serna en su libro *Goya* (1950: 112-113) que:

*“Muchas veces se comprende a lo largo del vivir que lo que se llamó disparate era lo que estaba más en razón, y lo que se creyó en razón era adocenamiento y algo peor que disparate horrísono... Cuando toda obra de arte era superficial... representando ideas comunes, Goya intenta una interpretación de lo que hay detrás de lo aparente”.*

Junto con Zuloaga, Gómez de la Serna o Valle Inclán, el más destacado goyista es el también aragonés Luís Buñuel (1900-1983). Su proyecto para la filmación de la película *Goya* nos permite apreciar no sólo la vigencia del pintor en la España de los veinte, sino cómo evoluciona su recepción desde una interpretación expresionista hasta convertirse en la base del Surrealismo cultivado en nuestro ámbito. Frente a los anteriores autores, la peculiaridad de Buñuel es que forma parte de una generación posterior, que crece en el período de Vanguardia junto a Dalí o Lorca.

Sánchez Vidal (1995: 110-122) ilustra con su ejemplo hasta qué punto cobra importancia el pintor para algunos miembros de la Generación del 27. Dentro de nuestro planteamiento, el cineasta juega un papel trascendental por diferentes motivos. Primero, porque sus orígenes como poeta están asociados al Ultraísmo, y su interés por el cine despierta tras visionar una película adscrita al Expresionismo alemán. De una u otra forma, tienen relación con su proyecto de película muchos de los protagonistas de nuestro trabajo, y está muy asociado a *La Gaceta Literaria*, junto a la que se funda el Cineclub que Buñuel dirige. Forma parte, junto con S. Dalí y F. García Lorca, de la terna más representativa de la Generación del 27.

Buñuel fue ultraísta durante sus inicios, en los que su vocación como poeta es más evidente. De hecho, su primera publicación apareció en la revista *Ultra* el 1 de febrero de 1922 bajo el título “*Una traición incalificable*”. Para Sánchez Vidal este trabajo es representativo de su estilo literario “con empedrados greguerísticos” entre los que señala “el viento es el gato de los papeles” o “el tejado, donde bostezaban las chimeneas” (Buñuel, 2000: 100). También podemos destacar su cuento “*Por qué no uso reloj*” publicado por *Alfar* en mayo de 1923.

Sánchez Vidal, autor del prólogo a la obra literaria de Buñuel (1982: 18) indica que sus inicios en esta faceta artística se asocian con García Lorca en la Residencia de Estudiantes, con Gómez de la Serna en la tertulia del Pombo, y con Pedro Garfias en los grupos ultraístas. Para el investigador, “sobre una base anarquista, sumará sus esfuerzos a la renovación vanguardista, usando las tribunas que le brindaban las revistas ultraístas”.

Buñuel se adhiere al Ultraísmo a través del ya mencionado P. Garfias y E. Montes. Coincide con los ultraístas en las tertulias, sobre todo en la del Pombo que como hemos dicho encabeza Gómez de la Serna. Buñuel afirma (Pérez y De la Colina, 1999: 17) que:

*“Entonces nacía el Ultraísmo; era el año 19, si no recuerdo mal. Con Guillermo de Torre, Humberto Rivas... Borges estaba por allá en esa época y era ultraísta. También Barradas, Chabás, Pedro Garfias. Nos interesaba todo, y particularmente la cuestión social (...)”.*

Y en otro lugar (Buñuel, 2000: 86), se refiere al movimiento, emparentado con Dadá y el Futurismo:

*“El movimiento al que yo, más o menos, me asimilaba, se llamaba los Ultraístas y pretendía, ser la Vanguardia más adelantada de la expresión artística. Conocíamos a Dadá y a Cocteau y admirábamos a Marinetti. El Surrealismo aún no existía”.*

Para entender el contexto que le rodea (Buñuel, 2000: 60-61) debemos tener en cuenta las siguientes consideraciones, también por boca del protagonista:

*“A finales del siglo XIX y principios del XX, España conoció una generación de escritores portentosos que fueron los maestros de nuestro pensamiento. Y conocí a la mayoría, entre otros, a Ortega y Gasset, Unamuno, Valle Inclán y Eugenio D’Ors (...). Todos influyeron en nosotros. Conocí incluso al gran Galdós (...), mayor que los otros y de otra escuela (...). También quiero citar a Antonio Machado, el gran poeta Juan Ramón Jiménez, a Jorge Guillén y a Salinas. A aquella generación famosa que, inmóvil y sin pestañear, está en todos los museos de cera de España, le sucedió la llamada generación de 1927, de la que yo formo parte. Figuran en ella hombres como Lorca, Alberti, el poeta Altoaguirre, Cernuda, José Bergamín y Pedro Garfias. Entre una y otra se sitúan dos hombres a los que conocí de cerca: Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna”.*

De hecho, Gómez de la Serna y Goya fueron figuras muy relevantes para él (Buñuel, 2000: 98). El primero fue autor del primer guion sobre el que trabaja y el segundo protagonista del proyecto al que nos referimos. Por el contrario, desestima a J. R. Jiménez, como tendremos oportunidad de ver más adelante. Frente a Max Aub, reconoce: “Ramón ha sido el hombre que más ha influido en toda nuestra generación” (Bonet, 2000: 95). Por su parte, Salvador Dalí señala al grupo de la Residencia como heredero de los “ultristas” (para él un grupo “más o menos relacionado con los dadaístas”) y recuerda que (Dalí, 1981: 185):

*“La Residencia de Estudiantes, donde yo vivía, estaba dividida en gran cantidad de grupos y subgrupos. Uno de estos subgrupos era el de la vanguardia artística y literaria, el grupo inconformista, estridente y revolucionario, del cual emanaban ya los mismos catastróficos del período de posguerra. Este grupo había heredado recientemente una tradición estrecha, negativista y paradójica, procedente de un grupo de literatos y pintores ultristas – uno de esos ismos indígenas nacido de los confusos impulsos creados por los movimientos europeos de vanguardia y más o menos relacionado con los dadaístas –. Este grupo estaba compuesto por Pepín Bello, Luís Buñuel, García Lorca, Pedro Garfias, Eugenio montes, Rafael Barradas y muchos otros. Pero, de todos los jóvenes que había de conocer en esta época, sólo dos estaban destinados a alcanzar las vertiginosas cumbres de las jerarquías superiores del espíritu - García Lorca, en la biológica, hirviente y deslumbrante sustancia de la retórica posgongorina, y Eugenio Montes, en las escalinatas del alma y los cantos pétreos de la inteligencia-. El primero era de Granada, y el último, de Santiago de Compostela”.*

Según Taléns (2010: 73), Buñuel llega a París en 1925 para unirse al Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (precursor del actual UNESCO), creado por la Sociedad de Naciones. La dirección escénica de la obra *El Retablo de Maese Pedro*, estrenada en Ámsterdam en 1926, le otorga visibilidad. Recoge Taléns de su autobiografía lo que Buñuel recuerda de esta pieza (en Taléns, 2010: 74):

*“El Retablo es en realidad el teatrillo de un titiritero. Teóricamente, todos su personajes son títeres doblados por las voces de los cantantes. Yo lo innové introduciendo a cuatro personajes de carne y hueso que asistían, enmascarados, al espectáculo que Maese Pedro y de vez en cuando intervenían en la acción, doblados también por los cantantes que se encontraban en el foso de la orquesta (...)”.*

Estudia en la Academia de Cine y colabora con uno de sus directores, Jean Epstein, como ayudante de dirección en *Mauprat* (1926), en *La sirena de los Trópicos* (1927) y *La caída de la casa Usher* (1928). De acuerdo con Sánchez Vidal (1999: 108), Buñuel dice que Epstein era célebre por colaborar en *L'Esprit Nouveau*, que entonces recibían los ultraístas. Sánchez Vidal destaca: “el aragonés se encamina e ingresa en el cine de la mano de alguien a quien conocía mediante los ultraístas. El dato me parece muy significativo” (cfr. J. de la Colina-T. Pérez Turrent, entrevista en *Contracampo*, núm. 16, octubre-noviembre de 1980, p. 32).

A estas facetas como escenógrafo y ayudante de dirección hay que sumar su papel como crítico de cine para algunas publicaciones, como *La Gaceta Literaria Hispanoamericana* (a finales de 1927) y *Les Cahiers d'Art* (marzo de 1928). En cuanto al cine, Buñuel (2000: 86) reconoce que:

*“El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos, de un arte. Sólo contaban la poesía, la literatura y la pintura. En aquellos tiempos nunca pensé que un día pudiera hacerme cineasta”.*

Es importante la colaboración con *La Gaceta Literaria* y con el Cineclub creado por ésta, donde Buñuel figura como enlace con el mundo del cine desde su residencia en Francia. Este hecho es muy significativo ya que *La Gaceta Literaria* considera el cine como el arte que mejor expresa la modernidad. De hecho, la revista le dedica un número especial en 1928 (Villanueva, 2008: 35, 41) y Buñuel colabora con distintos artículos.

No debemos pasar por alto otro dato relacionado con su llegada al séptimo arte, y es que Max Aub, en su libro dedicado a Buñuel, le recuerda: “Es curioso descubrir que tu afición al cine nace del Expresionismo alemán” (Bonet, 2000: 94). En concreto, Buñuel se impresiona ante *Der müde Tod* (rodada en 1921), película que visiona en París en 1927 (Sánchez Vidal, 1999: 138) y que está adscrita al movimiento germano. Lo curioso estriba en la limitada distribución del Expresionismo alemán, y la poca repercusión que tiene en España. De hecho, su escasa valoración sólo cuenta con una excepción notable: la de su admirado Gómez de la Serna. *El Gabinete del Doctor Caligari* llega pronto a España, y es estrenada tanto en Barcelona (Teatro Novedades, 3 de diciembre de 1921) como en Madrid (Real Cinema, 21 de marzo de 1923). Otras lo hacen con mucho retraso, como *Nosferatu* de Murnau, en 1931.

Para Cánovas Belchi (1983: 148, 151-152), el ínfimo éxito de *El Gabinete del Doctor Caligari* condiciona la escasa exhibición del resto de cintas. Los comentarios acerca de su estreno mezclan Futurismo y Expresionismo, y relacionan sus innovaciones con la aplicación del movimiento vanguardista. A esta confusión se añaden las interpretaciones cubistas, o también dadaístas. Se genera incompreensión y desinterés, y sólo ciertos críticos la valoran. Gómez de la Serna es uno de ellos: en su artículo “*El Caligarismo*” consideraba *El Gabinete del Doctor Caligari* “como el filme que indicó el

nuevo camino y fue, como en las torres de las ciudades antiguas, el primer soldado de los sitiadores, dando su ¡hurra! en lo alto de las alemanas” (Cánovas Belchi, 1983: 149).

Al igual que Gómez de la Serna, ante la confrontación estética entre Góngora y Goya, Buñuel se declara, además de “caligarista”, goyista. En este contexto, es donde idea su proyecto *Goya*, la mejor muestra de la vigencia del pintor aragonés entre los miembros de la Generación del 27. El proyecto no culmina con éxito, pero nos deja la colaboración del cineasta con algunos de nuestros protagonistas. Primero, trabaja con Gómez de la Serna en un guion para el montaje de seis historias a modo de collage. Al tiempo, compone un filme histórico sobre *Goya* en el marco de su centenario, en el que Valle Inclán había pensado pero que decide ceder a Buñuel.

El primer proyecto es el ideado junto a Gómez de la Serna bajo el título de *Caprichos*. Según cuenta Buñuel (recogido por Pérez y De la Colina, 1999: 21):

*“La primera película que me propuse hacer, y dejé por Un perro andaluz, fue una que escribí con Ramón. Se llamaba El mundo por diez céntimos. Mostraba cómo se hacía un periódico, su venta en la calle, la gente que lo leía. Las noticias del periódico eran ocho cuentos de Ramón. Trabajé con Ramón dos días; yo sólo le daba forma al argumento, que era de Ramón. Pero luego vino el proyecto con Dalí”.*

Según Sánchez Vidal (cfr. 1999) Buñuel propone a Gómez de la Serna (el escritor español más conocido en Francia) llevar algo suyo al cine (en Sánchez Vidal, 1999):

*“Al ir a Madrid a finales de mayo de 1927 para dar una conferencia sobre cine le propone fundir varios cuentos suyos de manera que, como un collage, reconstruyan los tráfigos y afanes de una gran ciudad. Al final, se ve que son historias que ha leído un hombre en la terraza de un café; el hombre tira el periódico al suelo y la escoba de un barrendero da buena cuenta de él. Se iba a titular El mundo por diez céntimos (y de manera familiar aludirá a ella como El periódico), aunque posteriormente cambie su título por el de Caprichos, por contaminación con el centenario de Goya”.*

El cineasta ya tenía permiso de Luca de Tena para filmar en las rotativas de *ABC*. Pero Ramón nunca le mandará el guion completo y Gómez de la Serna le propone fundir varios cuentos suyos en una especie de collage bajo el título *Caprichos*. Según Sánchez Vidal (1999: 175) Buñuel se dirige a su amigo Pepín Bello (1904-2008) para contarle sus avances. Le aclara el cambio de título al guion con Gómez de la Serna, que

explica por la serie de viñetas publicadas en *La Gaceta Literaria* en noviembre y diciembre de 1927, y después en el *Butlletí* del Agrupament Escolar catalán. A este respecto podemos añadir que Gómez de la Serna había contribuido con pequeñas observaciones también en la revista *España*. Una de estas intervenciones la podemos encontrar en el número de 1920 en el que se inicia la publicación de *Luces de bohemia*.

Sin embargo, el guion tarda y aparecen películas de temática similar: *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti y *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann. Es entonces cuando, como alternativa, acaricia la idea de llevar a la pantalla la vida de Goya. Santiago Ontañón ha recordado (en Aub, 1985: 318) que:

“*[E]n el primer momento quiso hacer en cine la vida de un periódico. Y lo estropeó un poco el filme... Rien que les heures... Bueno, en realidad esa era la idea de Buñuel. Y eso, claro, le cortó, porque parecería un plagio haber hecho lo que él quería. Entonces fue cuando empezó a querer hacer Goya. Y siempre estaba con su Goya y su Goya*”.

En el segundo proyecto encontramos de nuevo a Valle-Inclán. En este momento, Buñuel trabaja en su guion sobre *Goya*, aunque no cuaja hasta 1928. En cuanto al proyecto con Gómez de la Serna, Buñuel no renuncia hasta 1929, momento en el que lo sustituye por *Un perro andaluz*. A juicio de Sánchez Vidal (1982: 283) Valle, que “a diferencia de otros intelectuales de su generación apreciaba el cine y llegó su obra literaria de valores cinematográficos”, pensaba rodar en 1927 una película sobre Goya. Valle tiene en gran consideración al cine, que define como “belleza viva” (Villanueva, 2008: 88).

Enterado de ello García Lorca, se lo comunicó a Buñuel, quien fue a visitar al escritor gallego, al que encontró con Rivas Cherif. Valle le dijo a Buñuel en conclusión, e insistiendo mucho en ello (recogido por Taléns, 2010: 76-77):

“*En fin, creo que podrá hacer usted hacer la película mucho mejor que yo, porque es un profesional, pero no olvide hacer constar que Goya se quedó sordo al arreglar el eje de la carreta de la Duquesa de Alba*”.

De la conversación con Valle, Buñuel recordó después (Pérez y De la Colina, 1999: 31):

“Fui a Madrid a ver a Valle-Inclán, que también trabajaba en el proyecto, y lo hallé en el *Círculo de Bellas Artes*. Me dijo: ‘Puez penzaba hacer Goya, pero el hombre de zine ez uztez, y le zedo el pazo’”.

El tercer proyecto es su propio guion para una película sobre Goya. Buñuel presenta un Goya romántico, siguiendo la tradición de Yriarte que pudo no contentar a la Junta. Se trata de un “filme de episodios de la vida de Goya” según lo acordado con la Junta, en el que se da relevancia al hombre y no al artista (cfr. introducción de Borrás Gualis: 11-28, a Buñuel, 1992). Los contactos con el librero León Sánchez Cuesta, que le provee de los libros necesarios, permiten fechar la documentación del proyecto a partir de 1926.

De acuerdo con Sánchez Vidal (cfr. 1999), Buñuel también usa como base la correspondencia de Goya, los *Episodios nacionales* de Galdós, *Farsa y licencia de la reina castiza* y *El ruedo ibérico* (ciclo novelístico al que pertenece *Viva mi dueño*) de Valle-Inclán y el *Goya* de Ramón Gómez de la Serna. Usa muchas referencias históricas para hacer los detalles verosímiles, ambientando la acción con las *Memorias de un sesentón* de Mesonero Romanos, las de Godoy, y entre los *Episodios nacionales* de Galdós, *La corte de Carlos IV*.

También incluye un episodio onírico, “totalmente buñuelesco” a juicio de Sánchez Vidal, en el que “la maja Primorosa, enamorada de Goya, rasga un saco de patatas con un cuchillo incitada a ello por el malvado Apodaca (personaje que procede del *Hamlet*) y descubre, horrorizada, que ha apuñalado al propio pintor”. El guion es terminado en Zaragoza en 1928, no exento de problemas con el Comité del centenario – de hecho, lo ofrece a la productora Julio César – pero nunca llegará a rodarlo.



## VIII. Los confines del Expresionismo. Buñuel y Lorca

### 1. Irrupción del Surrealismo

En 1929, Buñuel reemplaza a Gómez de la Serna por otro colaborador, el pintor gerundense Salvador Dalí, en la elaboración del guion de la que será su primera película como director: *Un perro andaluz*. Buñuel describe así el proceso creativo que les conduce a su redacción (2000: 118):

*“Esta película nació de la confluencia de dos sueños (...). Escribimos el guion en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué”.*

Buñuel y Dalí firman el trabajo en Cadaqués, en un momento brillante y subversivo que se inicia en enero de 1929. Una acción da cuenta de su rebeldía, cuando escogen a J. R. Jiménez – entre Falla y otros, con un papel elegido al azar de entre los que habían depositado en un sombrero –, y le envían una misiva en la que lo increpan de la siguiente forma (Sánchez Vidal, 1999: 132):

*“Nuestro distinguido amigo: nos creemos en el deber de decirle - sí, desinteresadamente - que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria.*

*Especialmente: ¡¡MERDE!! para su Platero y yo, para su fácil y malintencionado Platero y yo, el burro menos burro, el más odioso con que nos hemos tropezado.*

*¡MIERDA!*

*Sinceramente,*

*Luis Buñuel*

Salvador Dalí”.

Antes, en marzo de 1928, Dalí se había dirigido a Lorca así (Buñuel, 1982: 37-38):

*“Pronto recibirás casi un libro de poemas míos; poéticamente soy el anti-Juan Ramón, que me parece, evidentemente, el jefe de la putrefacción poética...”*

Dos ideas merecen nuestra atención: la reacción “anti-Juan Ramón”, y la idea de “putrefacción” (más adelante hablaremos del proyecto de Lorca y Dalí conocido como *Los putrefectos*), quizá la más clara ruptura con lo anterior de esta Vanguardia tardía española.

La carta adquiere gran notoriedad. En *La Gaceta Literaria* (de 1 de junio de 1929) bajo el título “*Primero Independencia. Luego lo demás*” podemos leer (Sánchez Vidal, 1999: 192-199):

*“Se cuenta entre los jóvenes actuales el rencor y el desdén que han empezado a sentir – los más heroicos – por sus padres... Quizá va a iniciarse ahora en España la literatura juvenil que estuvo tan en boga en Alemania e Italia de hace unos años: la revuelta contra la paternidad”*.

Según Max Aub (1985: 549-550), esta acción tiene como propósito la creación de un ambiente de “subversión moral”, al elegir al poeta más prestigioso en un gesto de provocación. En relación con este mismo espíritu, también ha habido gran polémica a cuenta del título de la película. Buñuel aclara que no se referían a Lorca (Pérez y De la Colina, 1999: 21):

*“Un perro andaluz era el título de un libro de poemas que escribí. A la película, Dalí y yo habíamos pensado llamarla Es peligroso asomarse al interior, al revés de lo que se advierte en las ventanillas de los trenes: “Es peligroso asomarse al exterior”. Esto nos pareció muy literario. Dalí me dijo: ‘¿Por qué no ponerle el título de tu libro?’. Y eso hicimos”*.

En este sentido, debemos recordar que barajaron otros nombres como *El marista de la ballesta*, un caligrama de Pepín Bello que refleja bien las deudas con este miembro de la Residencia a quien tanto apreciaron.

El proyecto es llevado a la pantalla en este mismo año gracias a la financiación que había conseguido para *Caprichos*: 25.000 pesetas aportadas por la madre del cineasta (Taléns, 2010: 76-77). El filme se estrena en el Studio des Ursulines de París y llega a la Sala Goya del Cineclub el 8 de diciembre de 1929, con éxito inmediato. ¿Por qué Buñuel abandona sus *Caprichos* y su *Goya* y se lanza al rodaje de *Un perro andaluz*? A las dificultades que experimentan estos proyectos para poder avanzar, hay que añadir su progreso como artista. A juicio de Borrás Gualis (1992: 11-28), editor del frustrado guion *Goya*, el supuesto fracaso se explica por la evolución estética buñueliana.

A partir de este momento, no deja de rodar. De esta etapa nos queda la trilogía vanguardista que forma el citado proyecto, al que se añade *La edad de oro* (1930) y *Las Hurdes: tierra sin pan* (1932). Con *La edad de oro*, Buñuel sigue la senda surrealista de *Un perro andaluz* que se ha definido en términos similares a los del Expresionismo, como “un grito sobresaltado contra la naturaleza misma” (Calvo Carilla, 2009: 144, y éste de Jansen, 1975). Por su parte, Sánchez Vidal (1999: 143) destaca *Las Hurdes* por su “realismo feroz”. Esta cinta supone el encuentro del Realismo autóctono con el Surrealismo, “con un salvaje uso de lo grotesco” (Calvo Carilla, 2009: 329).

*Un perro andaluz* ha sido considerado como una obra maestra del Surrealismo. Sin negar la mayor, nos planteamos cómo Buñuel evoluciona hacia el nuevo ismo desde postulados cercanos al Expresionismo hispánico – Ultraísmo, “Ramonismo”, “goyismo” –, y cómo estos permanecen como base de sus obras consideradas paradigma del movimiento francés.

La estética surrealista se conforma sobre los logros de los ismos anteriores. Su naturaleza le permite avanzar con gran rapidez a partir de unos conceptos muy simples abrazados por los creadores de toda Europa, pero no nos debe impedir advertir cuáles son los fundamentos sobre los que se construye. Apollinaire se refiere como “surrealista” al ballet en un acto *Parade* en su programa de mano (recogido por Sánchez, 1999: 138):

*“Una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Esta nueva alianza (...) ha dado lugar, en Parade a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios*

*profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial”.*

Esta obra fue compuesta por S. Diaghilev, con música de Erik Satie sobre un poema de Jean Cocteau, y fue estrenada el 18 de mayo de 1917 en París. El decorado y vestuario fueron encargados a Picasso, quien llevó a cabo un trabajo de transición entre el Cubismo y una fase más realista, acorde con la “vuelta al orden” a la que nos hemos referido:



En junio de 1917, Apollinaire subtitula *Las tetas de Tiresias* como “Drama surrealista” y en su prefacio afirma caracterizar con el neologismo una nueva tendencia del arte (Apollinaire, 1917: Préface):

*“Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout*

*symbolique comme l'a supposé M. Victor Basch, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire”.*

A. Breton, que conoce las teorías de S. Freud y el trabajo de G. Apollinaire y participa del Dadaísmo de Tristan Tzara, publica en 1924 su *Manifeste du surréalisme* en el que define el nuevo ismo (recogido por Champigny, 1966: 139):

*“SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*

*ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac”.*

El Surrealismo irrumpe con tal fuerza que inunda gran parte del panorama creativo. Sus rasgos son el acceso a lo más profundo de la realidad; la importancia del subconsciente y del sueño; la “escritura automática” como expresión de la mente en libertad; el descubrimiento de “lo maravilloso”; el interés por los mitos y los símbolos; y el uso del “collage” y del versículo. Jarnés, en el prefacio a la novela *Paula y Paulita* (1929) nos explica cómo se considera desde el lado hispánico (cfr. Jarnés, 1929):

*“Un estado de maravillas excepcionales (...), que están ahí, esperando al hombre decidido (...), cargadas de posibilidades de belleza, como de una luminosa electricidad inagotable que podríamos hacer brotar aproximando a ellas un dedo bruscamente. Todo, en torno, aguarda la violación del artista”.*

Su rápida expansión se consigue porque absorbe los logros de las primeras vanguardias, que canaliza de forma coherente aunque simplista (Sánchez-Biosca, 1989: 201). Un ejemplo lo encontramos en la lectura que Breton hace de Freud. De este modo, la fuerza con la que el Surrealismo se erige en referencia estética reside en su capacidad

para aprovechar las consecuciones estéticas de los ismos anteriores. Su fuerza transversal se asienta, por tanto, en su eclecticismo. Muchos elementos del Expresionismo hispánico conforman, junto otros ingredientes, el Surrealismo. En este sentido, nos interesa destacar lo que es común a ambos. A juicio de Muschg (1972: 19) el Surrealismo puede encontrarse en Döblin, en Kafka y en Jakob Van Hoddiss. Según recoge Willet, la revista belga más importante para el Expresionismo (fundada por André de Ridder en 1920) declaraba, al hacerse eco del *Manifeste du surréalisme*, que (Willet, 1970: 7):

*“Dejando aparte el uso especial que los elementos hacen del término, nos parece que el Surrealismo difiere muy poco del Expresionismo que hemos estado propagando desde el principio”.*

En todo caso, debemos advertir que entre los referentes surrealistas apuntados por Breton, no hay ningún alemán. ¿Por qué se consideraron tan cercanos entonces? Entre otros elementos, comparten el interés por el psicoanálisis y la interpretación de los sueños; una temática similar, incluyendo la rehumanización y la búsqueda del interior; y los mismos referentes entre los que se encuentra Goya, según los parámetros expresionistas que guían su recepción.

En cuanto al psicoanálisis, sus primeros interesados fueron los expresionistas. El alemán L. Frank fue el primero en popularizarlo, con sus obras *Die Ursache* (1915) y *Der Mensch ist gut* (1917). La guerra interrumpió en gran medida su expansión, pero en los veinte recuperó su éxito (Wamba Gaviñe, 2014: 3-4). El Surrealismo incorporó posteriormente al Expresionismo los postulados freudianos. De hecho, Pogglioli (1962: 233, en Calvo Carilla, 2009: 318) afirma que de no haber existido el Expresionismo – que representaba la crisis espiritual occidental – no hubiera sido posible la aparición del Dadaísmo o el Surrealismo. En segundo lugar, el Surrealismo adopta la temática expresionista (Calvo Carilla, 2009: 331) y comparte referentes, especialmente “un Romanticismo nuevo”. De Torre (1922: 7), al comentar la obra de Dalí, considera que:

*“El Expresionismo había sido pasado por el Romanticismo alemán, arte de fibras retorcidas y esencia dramática, más en sus iniciadores que en sus artistas actuales”.*

El siguiente punto en común es el interés por lo grotesco, al menos en el caso español. En este caso, el vínculo es establecido por Gómez de la Serna, que asocia los

*Disparates* de Goya con un Surrealismo “que ha palpitado siempre en la mente española” (1928: 144-145). No obstante, Calvo Carilla (2009: 332) contextualiza esta afirmación ya que la interpretación de Goya realizada por Gómez de la Serna parte de una base expresionista, de manera que lo que denomina como “sobrerrealidad o hiperrealidad” surge de “haber situado el arte en otra dimensión de la realidad”, de donde aparece un “Realismo diferente” que califica como “esperpéntico, delirante y alucinado”.

Calvo Carilla (2009: 317) señala que muchas obras se tildaban como surrealistas cuando incluían alguna temática extraña a la realidad real u ordinaria (así lo señala Huélamo). Lo onírico, que también fue de interés expresionista, forma parte de esta consideración, como también lo es el mundo de las máscaras, la animalización, etc. Y muy especialmente para el asunto que nos ocupa, Calvo Carilla (2009: 324) considera que el Surrealismo en España no se puede comparar al francés (ni siquiera se podría reconocer un “Surrealismo español” en Buñuel o Dalí).

Estas consideraciones han llevado a replantear la posición de la crítica, destacando los trabajos de Morris (cfr. 2000). García de la Concha llega incluso al extremo de hablar de “Surrealismo expresionista” a propósito del grupo de Tenerife, el de mayor conciencia militante. Y es que la consideración del Surrealismo en España ha estado sujeta a limitaciones. Harris, en un trabajo dedicado a Cernuda (1962, en De la Concha, 1982) afirma que sólo Cernuda era conocedor de la poesía francesa en esa época, que sólo Prados y Aleixandre habían leído a los surrealistas, o que Alberti o Lorca llegaron a él a través del Creacionismo. Guillén (1970) ha definido al Surrealismo como un mero “estímulo”, más que una doctrina, reconociendo la existencia de unos cuantos poetas surrealistas pero no de un movimiento aunque haya “tal cantidad de Surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa correspondiente” (Bodini, 1982). De hecho, según Gullón (cfr. 1977, en García de la Concha, 1982), el Surrealismo sólo estaría presente en algunos pasajes “de Cernuda (...), en *Sobre los ángeles* (...), en *Poeta en Nueva York* (...) o en la obra de Hinojosa”.

La crítica rechaza cierto entronque romántico que Breton señala en su segundo manifiesto, donde se encuadrarían ciertas obras de Fernando Vela, Enrique Díez Canedo o Benjamín Jarnés (García Gallego, 1984: 30-65). En cuanto al subconsciente y a la “escritura automática”, pesan las palabras de Ortega y Gasset (García Gallego, 1984:

30), que niega que el arte sólo sea la consecuencia de un contagio psíquico, ya que es resultado del intelecto. Sólo Cernuda acepta su pertenencia al Surrealismo. Lorca, aún reconociendo que el origen de su obra es la “emoción pura, descarnada, desligada del control lógico”, puntualiza (citado por Doménech, 2008: 34):

*“Pero, ¡joj! ¡joj!, con una tremenda lógica poética. No es Surrealismo, ¡joj!, la conciencia más clara los ilumina”.*

Rafael Alberti (1933: 14-15) niega su conocimiento de las teorías francesas y justifica el parecido que algunos de sus poemas tienen con ellas gracias al Surrealismo existente en la tradición popular española. Dámaso Alonso – a propósito de la poesía de Vicente Aleixandre en 1932 – hace referencia a una “corriente neorromántica general” que denomina como “Hiperrealismo” de la que el Surrealismo francés sería sólo un subgrupo, negando la influencia de los surrealistas franceses. También ponía en duda el automatismo puro puesto que había una “fase selectiva” posterior, de manera que define dos claves fundamentales para la interpretación posterior: su filiación al Neorrealismo y la ausencia de “escritura automática”.

Pedro Salinas habla de Neorromanticismo en lugar de Surrealismo para el caso concreto de Aleixandre, y justifica este juicio por la falta de “escritura automática”. Su postura es más intransigente que la de su compañero Alonso. Con él, Surrealismo y Neorromanticismo, que en Alonso eran conceptos compatibles, se convierten en contrarios: “Aleixandre es un neorromántico pero para no ser surrealista, es un neorromántico ‘por oposición a’”. Estas consideraciones nos llevan a plantear una idea que explicaría la relación entre los supuestos anteriores. El Surrealismo cultivado en nuestro ámbito se erige sobre una base estética expresionista donde Goya es el representante inmediatamente anterior de la tradición realista española que reinterpreta. No estamos ante la “escritura automática” defendida por la ortodoxia francesa, sino ante la crudeza y la captación de la entraña. La recepción e interpretación expresionista de Goya representa esta base.

Para ilustrar este hecho nos ocupamos de dos – quizá los más importantes – trabajos considerados clásicamente como los representantes del ismo francés. Primero, *Un perro andaluz*, que le valió a Buñuel el acceso al grupo surrealista antes de conocer las características del nuevo movimiento, y cuya base goyesca es imprescindible para entender su visión profunda y subrayada. Segundo, *Poeta en Nueva York*, considerada

obra cumbre del Surrealismo lorquiano, y que la crítica más reciente ha reinterpretado en clave expresionista.

Comenzaremos con *Un perro andaluz* que, tal y como reconoce Buñuel, se trata de una sucesión de imágenes. A juicio de Taléns, derivan de la visión de su protagonista. Buñuel, ultraísta, de la residencia y el 27, surrealista y sobre todo, goyista, ilustra este camino ya que se sitúa en la tradición hispánica. En el caso de Lorca, la reconsideración de *Poeta en Nueva York* coincide con la identificación de una base expresionista de sus páginas. Tampoco podemos encontrar “escritura automática”, sino imágenes imposibles que tratan de reflejar su interior. En esta nueva visión hallamos el último ejemplo del Expresionismo hispánico, una serie de visiones nacidas del interior, como en *Un perro andaluz*. Ambas obras combinan la fuerza de los dos afluentes del Expresionismo hispánico en busca de una nueva visión. Son grandes seguidores de Valle-Inclán, pero participan de un segundo impulso rupturista – muy whitmaniano en el caso de Lorca – que implica el fin del espíritu de la Vanguardia.



## 2. Obras en los confines

### 2.1. Reinterpretación de *Un perro andaluz*

Buñuel no es surrealista a su llegada a París, pero declara cómo acaba siendo conquistado por el fenómeno del mismo modo que lo fue por el Ultraísmo en Madrid (Aub, 1985: 54):

*“Yo no era surrealista cuando llegué a París, me parecía una cosa de maricones. Leía sus cosas para reírme, igual que años atrás leía Ultra para reírme en el tranvía, en Madrid. Y me sucedió lo mismo, acabó por metérseme dentro”.*

Carlos Fuentes, escritor amigo de Buñuel, dice de su Surrealismo que tiene la tradición de Goya y de Valle. En el documental *A propósito de Buñuel* (1999, y en su artículo “*El centenario de Buñuel*” publicado por *ABC Cultural* el 19 de febrero de 2000) compara su labor con la del alemán Max Ernst (1891-1976), cuya obra parte del Expresionismo y Dadaísmo:

*“Como surrealista, sin embargo, compartía el credo de un mundo liberado, simultáneamente, por el arte y la revolución. A medida que ésta sucumbió al terror político, Buñuel le dio a la creación surrealista un peso inesperado a través de la tradición. Curiosamente, el Surrealismo francés nunca pasó de ser una idea, magníficamente articulada por André Breton, quien escribía una lengua tan clásica como la del duque de Saint Simon. En cambio, Buñuel el español y Max Ernst el alemán encontraron en sus propias raíces culturales los anclajes del inconsciente, el sueño y la liberación surrealistas. Los cuentos de hadas y las leyendas germánicas en Ernst, y en Buñuel, la picaresca, Fernando de Rojas, Cervantes, Goya, Valle-Inclán...”.*

En todo caso, Buñuel se adhiere claramente al Surrealismo para explicar su trabajo y así lo expresa al introducir su guion (Gibson, 2013: 854), publicado en *La Révolution Surréaliste* (Buñuel, 1929: 34):

*“La publicación de este guion en La Révolution Surréaliste es la única autorizada por mí. Expresa, sin reservas de ningún género, mi completa adhesión al pensamiento y la actividad surrealista. Un perro andaluz no existiría si el Surrealismo no existiera”.*

La clave para interpretar el guion se encuentra en la conocida secuencia del ojo seccionado por una navaja de afeitar. Un primer plano concentra nuestra atención en el ojo de la mujer, del que brotan las imágenes interiores que conforman el resto de la película. La película se define, según Sánchez Vidal (1999: 131) como un poema visual, y “muchos de (sus) hallazgos proceden de un libro homónimo de poemas que Buñuel tenía listo para la imprenta hacia 1927”. Sánchez Vidal (1999: 133) interpreta la escena del ojo sesgado (única en su filmografía) como “una auténtica declaración de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual, un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación”. Tenemos, de nuevo, la búsqueda de una nueva visión. Según Buñuel (en Sánchez Vidal, 1999: 133):

*“Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz”.*

Por tanto, toda la historia se desprende del interior del ojo rasgado de la protagonista. No dudamos del Surrealismo de la película pero sí destacaremos los cimientos expresionistas sobre los que se edifica el nuevo ismo en España. Buñuel y Dalí, los guionistas, construyen su Surrealismo a partir de la interpretación expresionista del sujeto y su capacidad para hacer emerger la verdad interior. Su construcción se lleva a cabo, tal y como Buñuel cuenta, a través de imágenes que impresionen al público. Esta escena ocupa los planos 10 y 11 (en Taléns, 2010):



Así lo explica el guion (en Taléns, 2010: 147):

*“Luego una cabeza de muchacha, con los ojos muy abiertos. La navaja avanza hacia uno de los ojos. La nubecilla pasa ahora delante de la luna. La afilada hoja atraviesa el ojo de la muchacha, cortándolo.*

*Plano 10.- PP de un rostro de mujer. Sobre él la mano izquierda de un hombre (la misma camisa que la del hombre en planos anteriores, pero ahora ha perdido su reloj de pulsera y lleva una corbata, también a rayas, aunque transversales) abre su ojo izquierdo, apoyando el pulgar en la ceja y el índice por debajo del párpado inferior. La mano derecha del hombre cruza por delante del rostro con una navaja de afeitar abierta e inicia un movimiento de derecha a izquierda del encuadre.*

*Plano 11.- Corte directo a plano de la luna que es atravesada por la nube.*

*Plano 12.- PP de un ojo cuya pupila es seccionada por una navaja de afeitar. El líquido ocular se derrama. Ligeramente fundido y corte a un cartel donde se lee:*

*[Huit ans après...]*

No se puede negar el Surrealismo de la película, al menos es la estética a la que sus autores se adhieren, pero las bases sobre las que asientan su concepción artística tienen claros vínculos con el segundo afluente del Expresionismo hispánico. Primero, por la importancia de lo visual y búsqueda de una nueva forma de ver, “desde la otra orilla”, abrazando el modo valleinclaniano; segundo, por el enfoque en la esencia, que

distorsiona lo aparente, de acuerdo con la tradición del “Realismo autóctono”; tercero, por el fondo goyesco, que hace de lo grotesco la principal herramienta artística.

¿Cuál es el impacto de la película? Según Sánchez Vidal (1999: 133), su importancia radica en su ruptura de la narrativa cinematográfica y en la liberación de convencionalismos de forma similar a lo que el Surrealismo logra en la literatura o la pintura.

En su lectura, Taléns (2010: 9) nos introduce al comentario de la película de Buñuel aludiendo a una escena de *Los cuernos de don Friolera*, en la que don Estrafalario propone un arte que permita ver el mundo “desde la otra orilla”. Coordinadas muy claras las que Taléns marca para iniciar el estudio de *Un chien andalou*, que además convergen en “una idéntica voluntad de construir una mirada igualmente crítica incluso a partir de materiales de base convencional”. Hay más atención a la construcción del discurso que al contenido de las películas (Taléns, 2010: 10).

Sánchez Vidal (1999: 10) nos recuerda que el título del libro de poemas titulado *Un perro andaluz* y que debía haber visto la luz en 1927, se iba a titular *Polismos*, interpretando su obra como un “punto de convergencia” de varias tendencias vanguardistas sobre las que construir una voz personal. Al fin y al cabo, Buñuel definió el cine como “instrumento de la poesía” (Sánchez Vidal, 1999: 7). ¿Cómo se construye? En su conferencia “*El cine, instrumento de la poesía*” (1958) dice que (Buñuel, 1982: 181):

*“El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”.*

Los mecanismos utilizados son análogos al sueño. Es importante destacar que Taléns (2010: 78-80) no considera esta película como surrealista, más allá de la forzada adhesión mostrada por Buñuel. A juicio de Taléns (2010: 95-97), todos los planos surgen de la mirada de los personajes, y parece que todo lo que ocurre tiene lugar en el interior de la cabeza de la mujer, como si fuera su deseo o el análisis de su deseo y su frustración.

Buñuel indica que “no relata un sueño sino que se aprovecha de mecanismos análogos a los del sueño”. Para Taléns el filme no es “vanguardista, sino todo lo

contrario”. Le interesa provocar al espectador “reacciones instintivas de atracción y repulsión”, con “juegos de luces y sombras, sus efectos fotográficos, su preocupación por el montaje rítmico y la búsqueda de nuevos procedimientos técnicos, todo ello realizado dentro de un modo perfectamente convencional y razonable”. Para Taléns, la película se explicaría por su “Realismo radical”.

La mirada no es automática, sino que responde a una corriente de la que Buñuel participa y asume como propia, pero que será actualizada con los nuevos aires surrealistas. Por eso, esta película se encuentra entre Expresionismo y Surrealismo. Para Calvo Carilla (2009: 328), se sustenta en un territorio irracionalista fronterizo, donde ambos movimientos coexisten y se superponen. Esta obra forma parte de un Realismo autóctono, y prueba de ello es la aparición constante de elementos de nuestra tradición tales como “carnuzos” y putrefactos”, con Goya como referente.

¿Cómo se sustancia? La adhesión de Buñuel al Surrealismo se explicaría por el carácter ecléctico del movimiento: la base de la que parte es, en el caso de Buñuel y otros creadores, la que aporta la vertiente hispánica del Expresionismo. Por tanto, este filme ilustra cómo el Surrealismo hispánico se construye sobre una base expresionista. No hallamos “escritura automática”, sino una nueva óptica que tiene como propósito profundizar en la verdad. Además, no se trata de una revelación de sueños, sino de la expresión de los instintos. El Surrealismo en el que Buñuel se sitúa actualiza nuestro particular Expresionismo, por eso conforma su base. Por este motivo, cabe dudar de la naturaleza vanguardista del Surrealismo, ya que estamos posiblemente ante otro período diferente tal y como apuntan algunos críticos.

## 2.2. Relectura de *Poeta en Nueva York*

Gracias a la revisión de su obra desde posiciones diferentes al Surrealismo, la veta expresionista de Federico García Lorca es cada vez más destacada. La crítica más reciente ha reconsiderado sus deudas con esta Vanguardia, contra la anterior que había definido su producción de forma casi unívoca. De hecho, si ponemos en perspectiva la terna formada por Dalí, Buñuel y Lorca se pueden advertir dos polos: más surrealista y rupturista cuanto más cerca del pintor catalán, y más expresionista y continuador cuanto más próximos al poeta granadino. El cineasta aragonés, entre los dos extremos, ocupa un complicado equilibrio personal y estético.

La relectura de *Poeta en Nueva York* responde a la búsqueda de una visión para las nuevas realidades, a la preocupación por reflejar la esencia de lo que le rodea sin encontrar las palabras que por sí solas lo logren y a la necesidad de apelar a nuevas relaciones y ópticas para acceder a la realidad. Todo ello es el Expresionismo hispánico y está presente en la principal obra poética del miembro más reconocido de la Generación del 27.

Las primeras interpretaciones expresionistas del poemario de Lorca las hallamos en Cañas (1994: 72, en Villanueva, 2008: 52), quien define la obra como “una visión expresionista de la muchedumbre de Manhattan”. Por su parte, Harris (1998: 113, en Calvo Carilla, 2009: 226) considera que el poemario está impregnado por temas y estilo expresionista aunque en un tono surrealista, y lo pone como ejemplo de hibridación de la Vanguardia española de los veinte. Calvo Carilla (2009: 217-229) también aborda la producción lorquiana desde un punto de vista expresionista, y comienza su análisis teniendo en cuenta la importancia de Whitman en *Poeta en Nueva York*. Esta conexión es muy importante, sobre todo cuando recordamos a Borges como mediador entre Whitman, el Expresionismo alemán y nuestra tradición, o Whitman como padre de todas las Vanguardias incluido el Ultraísmo.

En este sentido, la confluencia entre ruptura y actualización, y la canalización del Expresionismo hispánico a través del Surrealismo, sitúa esta obra cumbre de la poesía de Lorca como ejemplo final del movimiento. Por un lado, podemos tomar como

ejemplo del Lorca rupturista el trabajo en colaboración con Dalí. Entre 1925 y 1926, mantienen vivo un proyecto bajo el título de *Los Putrefactos* que no llega a ver la luz. Este libro, una colección de estampas que debía ser prologada por Lorca, se hubiera parecido mucho a los *Caprichos* de Goya. Los temas abordan una crítica a lo anterior “putrefacto”, muy en línea con el espíritu vanguardista (cfr. Santos Torroella, 1998).

Lo “putrefacto” es un término de moda en los ambientes artísticos y literarios de los veinte, y se hace común para designar lo contrario a lo moderno; va contra los valores anteriores o la academia. Dalí pinta una serie de cuadros que lo muestran en los que Grosz figura como inspiración. De haberse llevado a buen término el proyecto, “lo Putrefacto” pudiera haberse convertido en nueva categoría estética, en esa suerte de reinterpretación que hemos visto en casos anteriores, como lo “Espressivo”, en alguna medida lo “Prismático” y claramente lo “Esperpéntico”, pero no fue así.

La siguiente imagen da cuenta del concepto, referido a todo aquello que “molestaba e impedía el claro avance de nuestra época”, según palabras de Alberti (1980: 161). Uno de los dibujos de Dalí retrata el estereotipo (cfr. Santos Torroella, 1998):



En una carta de Dalí a Lorca desde Cadaqués en 1928, afirma (una imagen de la original se puede leer en [www.micasaesmimundo.es](http://www.micasaesmimundo.es)):

*“Paul Valéry presenta todos los signos de la peor clase de putrefacción – su intelectualismo es de lo más aburrido que cabe –, tenemos que prescindir en absoluto de esa gentuza. Un Gide, sobre todo Si le grain ne meurt, puede tener la intensidad de un caso personal absurdo (biografismo nada más), pero incapaz ni tan solo de interesarnos. Gide es otro latazo; su vida no nos importa una mierda y en el fondo es la misma que la de una cupletista y en cambio no nos da nada capaz de emocionarnos sanamente. En fin. ¡Merde! Te saluda con un gran cariño tu Dalí (...). Primer poeta de todos Picasso. No hay poetas que escriban. Los mejores pintan o hacen cine. Buster, Harry Langdon”.*

Por otro lado, Lorca se apoya en la actualización de la tradición española. La obra del poeta granadino combina el compromiso con lo anterior y el afán de renovación. En este sentido, la conexión de Lorca con Valle-Inclán está sobradamente demostrada (p.e. el discurso de ingreso a la Real Academia Española por parte de A. Buero Vallejo el 21 de mayo de 1972 se tituló *García Lorca ante el Esperpento*).

Lorca escribe *Poeta en Nueva York* (1929-1930) durante su estancia de unos nueve meses en esta ciudad, a la que llega para cursar estudios de inglés en la Universidad de Columbia, y que termina en Cuba donde permanece otros tres meses. Concibe el poemario hasta el último detalle y lo acompaña por ilustraciones. Confía a José Bergamín el manuscrito poco antes de su muerte y le da las indicaciones para su edición, que no se lleva a cabo hasta 1940, tres años después del asesinato del poeta.

La clave para identificar qué define su veta expresionista es ofrecida por Villanueva (cfr. 2008 y 2015), quien defiende (2008: 189) que:

*“Poeta en Nueva York es una écfrasis y catacresis expresionista de la metrópolis, frente a lo que otros defienden como imágenes oníricas”.*

Esta nueva concepción explica los mecanismos utilizados por Lorca desde la óptica expresionista, frente a quienes relacionaban el poemario con los pasajes oníricos del Surrealismo, especialmente por la conexión con Whitman y Van Hoddiss, y la construcción de imágenes imposibles. En gran medida, en esta obra convergen las

aportaciones de Borges y Valle. A continuación, examinaremos con mayor detalle los elementos que marcan la estética del poemario lorquiano.

Su tratamiento de la ciudad conecta con el de Borges y a su vez con el de Whitman y las Vanguardias europeas, especialmente el Expresionismo alemán y el Ultraísmo. Sin embargo, la urbe en *Fervor de Buenos Aires* (1923), en *Luna de enfrente* (1925) y en *Cuaderno de San Martín* (1929) no tiene un componente vanguardista claro. Según Villanueva, “no es la metrópolis unánime, cinemática y simultánea del Futurismo o del Expresionismo” (Villanueva, 2008: 56-57).

En segundo lugar, el Conceptismo lo conecta con el Ultraísmo o con la tradición de Gracián. De Torre (1925: 60-61) en *Literaturas europeas de Vanguardia* identifica la lírica ultraísta con una reducción drástica a sus elementos primordiales, para lo que no duda en citar al propio Gracián “cuando hacía prevalecer las quintaesencias sobre los fárragos”. Es un ejemplo del conceptismo hecho intensificación, algo que ilustra la reinterpretación expresionista (Villanueva, 2008: 144) y que ya hemos tratado en capítulos anteriores. Además, Villanueva (2008: 156) aborda la cuestión de la simultaneidad como preocupación de Huidobro o Borges. Este último dice en *El Aleph*: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”.

El último elemento es la violencia en la asociación visual con el uso de la catacrexis. A diferencia de los surrealistas, para quienes las imágenes más logradas son aquellas que poseen un grado de arbitrariedad más elevado y están más alejadas del lenguaje corriente y la lógica, la imagen expresionista no reivindica elementos no racionales, sino que debe ser “descifrable en términos de racionalidad poética” (Villanueva, 2008: 158). Para el académico, la imagen expresionista se caracteriza por la distorsión, imprescindible para mostrar lo significativo, algo que requiere de la violencia en la asociación (Villanueva, 2008: 158):

*“Para los surrealistas, así pues, las imágenes más logradas serían las que presentarían un grado más elevado de arbitrariedad, las que tardasen más en ser susceptibles de traducirse al lenguaje estándar, conforme con la lógica común. Algo parecido sucede con la imagen expresionista, para la que la necesidad de distorsionar lo representado con el objeto de hacerlo más poderosamente significativo exige esa violencia en la asociación que en este caso, sin embargo, no reivindicará un fundamento a-racional,*

*pre-consciente o sub-consciente, sino finalmente descifrable en términos de racionalidad poética”.*

Los ultraístas reclamaron antes que el 27 la vigencia de Góngora o Quevedo. En la literatura tanto conceptista como culteranista se usaba la catacresis según se entendía en la Retórica clásica. Villanueva (2008: 159) define esta figura aplicada a las “imágenes visionarias de la poesía moderna”. Esta figura implica que entre “tenor” y “vehículo” tiene lugar una gran “distancia asociativa y relacional que sólo puede salvarse mediante un ejercicio intenso y certero del ingenio que los barrocos demandaban de los lectores”.

Una segunda definición recogida por F. Cascales (1563-1642) en sus *Cartas filológicas* (1634) la aleja de la pirueta retórica y se explica por la “necesidad expresiva provocada por la *inopia* de la lengua”. La catacresis en este caso suple la falta de una palabra apropiada para designar la cosa de que se trata (Villanueva, 2008: 160). En la Epístola V, dedicada a Don José Pellicer, Cascales dice respecto al verso “Al exprimir estrellas la mañana” que no se trata de una “metáfora atrevida, sino catacresis viciosa; porque la catacresis es permitida donde falta palabra para la cosa”. La compara con otra de Virgilio: “*Instar montis equum divina Palladis arte Aedificant*”. Por su parte, Quintiliano (ca. 35-95) utiliza el término con el mismo significado por la falta de una voz apropiada. Así lo hacen también Fontanier en el Siglo XIX y Roland Barthes en el XX. En el caso del Expresionismo, el uso de este recurso responde, según Villanueva, a la “distorsión sistemática del tenor para llevar a buen puerto su objetivo de causar un impacto extremo en la conciencia del destinatario. (...) La catacresis es la imagen más característica en obras de matriz expresionista, como lo es, en mi criterio, *Poeta en Nueva York*”.

Por tanto, debemos conectar la catacresis con la visión deformada de la realidad que practica el Expresionismo, en relación con “el enfoque impresionista de las imágenes, caracterizado por rasgos tales como la compresión, la distorsión y la intensificación” (Villanueva, 2008: 250-252). Así, *Poeta en Nueva York* se construye a través de “una visión deformada de la realidad”, con “épica esperpéntica”. En este sentido, el poemario es comparable al Madrid “absurdo, brillante y hambriento” de Valle (cfr. Santos Zas, 2007) o al Dublín de Joyce, estando todos ellos – expresionistas alemanes, futuristas, surrealistas o ultraístas – a la sombra de Whitman.

El dibujo de García Lorca titulado *Perspectiva urbana con autorretrato* que iba a ilustrar *Poeta en Nueva York* nos permite proyectar esta visión deformada que Villanueva (2008: 230) nos describe “expresionistamente”, como “una figura esperpéntica rodeada por animales extraños en medio de un decorado opresor constituido por rascacielos cuyas ventanas son cifras y letras” (García Lorca, 2017):



Villanueva (2008: 253-254) nos recuerda que Borges define el Expresionismo en *Inquisiciones* (1925) como “el arte subrayado”, relacionando sus fuentes con “esa visión ciclópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman”. Además, nos recuerda que Klemm figura como poeta fundamental para Borges por su “cimental whitmanismo”, su mirada que “perfora el mundo real” como una “visión goyesca”. El alemán también utiliza la catacrexis para dar expresividad y ritmo, elementos que también observa en el poemario lorquiano. Es muy importante destacar que Lorca (Villanueva, 2008: 260), en una entrevista que mantuvo con Antonio Otero Seco a principios del año 1936 y que sería publicada en *Mundo Gráfico* en 1937 dijo que “es un libro sobrio, en el que la parte social tiene una gran importancia” y que “llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas”.

Por otra parte, queremos destacar la nueva visión que cultiva Lorca, en la que confluyen tanto el Expresionismo borgeano que nace en Whitman como la actualización grotesca de la tradición española que lleva a cabo Valle. En un fragmento del poema “*Leda*” descartado para sus *Suites* (1920-1923), nos presenta una mirada que nos permitiría acceder al interior, y que nos da una pista para interpretar su perspectiva posterior (García Lorca, 2017):

*“Amaríamos a Dios*

*Si el cristal de nuestros ojos*

*Fuera convexo y no cóncavo.*

*Veríamos los luceros*

*No en el aire*

*Sino dentro.*

*Amaríamos a Dios,*

*Si el pecho, gruta del alma,*

*Fuese en vez de carne, de agua.*

*Veríamos en este acuario*

*Los hombres la monstruosa*

*Fauna de los pecados*”.

Esta mirada al interior nos lleva al tratamiento de los ojos en *Poeta en Nueva York*, que parece inspirado por los bodegones, en particular por “Naturalezas muertas” como las de Goya. Compárense los ojos de las *Liebres muertas* (ca. 1806-1812), con el tratamiento que lleva a cabo a lo largo del poemario y que veremos a continuación (se puede ver en el catálogo de [www.fundaciongoyaenaragon.es](http://www.fundaciongoyaenaragon.es)):



En cuanto a los usos a lo largo de la obra, identificamos el poema y transcribimos a la derecha los versos en los que aparece (García Lorca, 2017):

**Poema**

**Versos**

“1910”

“*Aquellos ojos míos de mil novecientos diez*”

- “Fábula y rueda de los tres amigos”      “Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros”.
- “Los negros (Oda al rey de Harlem)”      “Con una cuchara arrancaba los ojos a los cocodrilos”
- “Danza de la muerte”      “No es extraño para la danza este columbario que pone los ojos amarillos”
- “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)”      “Un día los caballos vivirán en las tabernas y las hormigas furiosas atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas”.
- “Panorama ciego de Nueva York”      “El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas es una pequeña quemadura infinita en los ojos inocentes de los otros sistemas”.
- “Cielo vivo”      “Allí no llega la escarcha de los ojos apagados ni el mugido del árbol asesinado por la oruga”.
- “El niño Stanton”      “Mi dolor sangraba por las tardes cuando tus ojos eran dos muros, cuando tus manos eran dos países y mi cuerpo rumor de hierba”.
- “Vaca”      “Las vacas muertas y las vivas, rubor de luz o miel de establo, balaban con los ojos entornados”.
- “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)”      “Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta, lloras por las orillas de un ojo de caballo. ...que no desemboca”.
- “Nocturno del hueco”      “Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo. Canta el gallo y su canto dura más que sus alas”.

“Cementerio judío”                      “Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte  
con un solo ojo de faisán,  
vidriado por la angustia de un millón de paisajes”.

“Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)”                      “Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas  
sahumadas;  
pero debajo de las estatuas no hay amor,  
no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo”.

“Oda a Walt Whitman”                      “Pero tú no buscabas los ojos arañados,  
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,  
ni la saliva helada,  
ni las curvas heridas como panza de sapo  
que llevan los maricas en coches y terrazas  
mientras la luna los azota por las esquinas del terror”.

“Oda a Walt Whitman”                      “¡No haya cuartel! La muerte  
mana de vuestros ojos  
y agrupa flores grises en la orilla del cieno”.

La última clave la encontramos en la Conferencia-recital dedicada a *Poeta en Nueva York*, celebrada en mayo de 1931, donde García Lorca apela al “duende” para que se puedan entender sus poemas (Martínez Ferrer, 1999: 104):

“Así pues, antes de leer en voz alta y delante de muchas criaturas unos poemas, lo primero que hay que hacer es pedir ayuda al duende, que es la única manera en que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad de la voz, el diseño rítmico del poema. Porque la calidad de una poesía de un poeta no se puede apreciar nunca a la primera lectura, y más esta clase de poemas que voy a leer que, por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende”.

Más tarde, en una conferencia dedicada a la estética, nos explica qué es el “duende”. Glendinning (1982: 158-178) aborda en un mismo capítulo de su *Goya y los críticos* la interpretación realizada por expresionistas y surrealistas. Ya nos hemos referido a la primera en páginas anteriores, y toca ahora abordar la segunda.

Los surrealistas cambian la relación entre el subconsciente y la obra de arte. Los precursores señalados provienen de diferentes momentos y lugares, y entre ellos están Uccello, El Bosco, Brueghel, Blake, El Greco y Goya, según señala D. Gascoyne en su *Breve Estudio del Surrealismo* (Londres, 1935). Goya influencia de forma importante al movimiento, y le podemos encontrar en la Exposición Surrealista Internacional celebrada en Nueva York en 1936. Entre los españoles, su papel es muy importante. Por ejemplo, R. Alberti señala en 1961 su vena goyesca, “lo cual le había dado un carácter mucho más explosivo que a su equivalente francés” (Glendinning, 1982: 168).

Por su parte, Lorca alude a Goya en su conferencia sobre “el duende”, pronunciada en Buenos Aires, en 1933. El texto “*Juego y teoría del duende*” resume su concepción de la creación en una “sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 2017).

Esta conferencia, en la que desgrana sus deudas estéticas y las asocia a los “sonidos negros”, conecta su obra con el “duende goyesco”. La analogía que utiliza es la del “duende” aplicada a la parte más auténtica de la producción ibérica y que la diferencia de otras concepciones europeas, como la alemana o la italiana.

Esta creación está presente en el folclore andaluz y muy especialmente en el culto a la muerte donde los toros son su principal fiesta, una fiesta a la muerte. Caracteriza a diferentes figuras, entre las que se encuentra toda la obra de Goya; y se sitúa frente a la inteligencia de la imitación de la musa gongorina o el ángel italiano de Gracilaso de la Vega (ca. 1498-1536). El “duende” definido por Lorca es una actualización de la tradición ibérica, un “espíritu oculto” incorporado a la Vanguardia desde una óptica expresionista dentro de la peculiaridad hispánica, muy goyesca.

La primera idea clave es la relación entre el duende y los “sonidos negros” con los que comenta Manuel Torres con el nocturno *En el Generalife* (1915) de Manuel de Falla (1876-1946). Su halo de misterio nos recuerda a alguna de las partituras atonales de Schoenberg antes señaladas:

*“En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: ‘Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo’; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: “¡Ole! ¡Eso tiene duende!”, y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: ‘Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende’. Y no hay verdad más grande.*

*Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: ‘Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica’”.*

Nótese la primera referencia a Goethe. Y después, el origen del duende:

*“Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: ‘El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies’. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Este ‘poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica’ es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio”.*

Segunda referencia al “filósofo”: Nietzsche. Ahora nos señala su origen, en el “daimon” socrático:

*“El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.*

*Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa”.*

Nietzsche de nuevo, y por fin, Goya:

*“Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer con el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del boulevard.*

*Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende”.*

Volverá después a aludir a la “capacidad de fantasía” de Goya o a su “obra íntegra”, pero lo importante ha sido dicho. Las primeras referencias han sido para dos alemanes, Goethe y Nietzsche. Después, el primer pintor es español, Goya, pero no el Goya de los aguafuertes sino el de las *Pinturas Negras*. El referente parece evolucionar. Casi al final:

*“El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel es el mismo que rompe las nubes del Greco y echa a rodar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya”.*

Así pues, la musa no alumbra el arte español sino que es el “duende”, popular e inasible, que bebe de los “sonidos negros” y de la parte más oscura de la tradición.

No podemos terminar sin hacer una pequeña referencia a la renovación teatral según los postulados expresionistas presente en *El Público* (1933), una obra posterior que conecta su trabajo con Unamuno y Valle-Inclán, o con Brecht, Pirandello y Yeats, con la renovación teatral europea como trasfondo.

Esta pieza está inspirada, según I. Gibson, en *Un sueño de la razón* (1929), obra goyesca de C. Rivas Cherif (1889-1967). Sus deudas con el Esperpento de Valle, que considera “maravilloso y genial” han sido ampliamente destacadas. Lázaro Carreter (1984: 584-588) alude a la “intención didáctica” y a su “Realismo”. Pero se trata de un Realismo español “lleno de irrealidades” que están presentes en Mateo Alemán o Francisco de Quevedo. Es un Realismo “lleno e anatopismos y deformaciones

literarias”. Frente al que funciona como “calco” y ejemplificado en Benavente, “impresiona por su verdad” aunque los elementos que utiliza sean “deformes, contrahechos o embellecidos”.

De igual modo que en la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* de Quevedo (1626), la exasperación en la que viven los personajes (la Madre en *Bodas de sangre*, la obsesión de Yerma, la tiranía de Bernarda) no comprometen su Realismo. Según Lázaro Carreter (1984: 589), son “vértices de una estructura” de autores que gustan de la hipérbole y lo popular, a los que Lorca llegaría a través del teatro de títeres.

Es oportuno recordar con Jerez Farrán (cfr. 1986) que, aun reconociendo que la complejidad de *El público* resiste cualquier reduccionismo interpretativo, “no es tanto el Surrealismo sino el Expresionismo el movimiento de Vanguardia que más apropiado resulta para explicar la temática y las técnicas innovadoras que Lorca introduce”. En este sentido, ni el “automatismo inherente”, ni la “suplantación de formas” ni la “forma fragmentada” – que desde Ángel del Río se han venido observando en *El público* – son suficientes para justificar la aplicación del calificativo surrealista en toda la extensión de la palabra (Jerez Ferrán, 1986: 111-127). De acuerdo con Jerez-Farrán (cfr. 1984), hay diferentes rasgos que sitúan esta pieza como “ejemplo español de Expresionismo dramático”. Lorca utiliza tipos, y usa nombres genéricos, tratando los personajes por lo que representan y no por lo que son.

Además, acentúa el dramatismo: “uso del color de la luz y de osadías prepósteramente dramáticas”. Los colores “arbitrarios”, “antinaturales”, “estridentes”, “llamativos”. Es un recurso “deshumanizador mediante el cual se dice un rotundo no a la mimesis aristotélica. El teatro de Vanguardia, debe recordarse, ha dejado de ser un medio de representar la vida normal”. Hace gala de un conjunto de “temeridades escénicas”, con un “espíritu de juego” que busca “romper todas las puertas de un drama”, “sacudir la credulidad de su público inculto”, critica “este público que quiere saberlo todo y que busca el “auténtico sentido” de lo que ve, “como monos que buscan tras el espejo el cuerpo tangible que en él ven reflejado”. Por último, reivindica la autonomía del arte: un “teatro nuevo [que] debe aceptarse por sus valores poéticos”. La importancia visual de esta pieza lleva al crítico a emparentarla con el Expresionismo. También les une su capacidad de revitalización de las artes escénicas.

### 3. El fin de las Vanguardias

El período de Vanguardias no supera los primeros años treinta, incluso una parte de la crítica sitúa el Surrealismo como un movimiento post-vanguardista. En cuanto al Expresionismo histórico, hemos señalado cómo su declive se acentúa con la Nueva Objetividad. No hay ninguna obra importante después de 1929 y se puede dar por finalizado completamente con el ascenso al poder de los nazis en 1933 y su consideración como “arte degenerado” por estos.

En el ámbito hispánico, algunos críticos sitúan la Generación del 27 fuera del período de Vanguardia. Para otros, termina en 1930, año en el que *La Gaceta literaria* publica una encuesta acerca del movimiento. Por su parte, J. C. Mainer acota su *Edad de Plata* entre 1900 y 1936, finalizando con el estallido de la Guerra Civil (Martín Casamitjana, 1996: 10-11). En este caso, se incluiría una etapa expresionista de Picasso que culminaría con el *Guernika* en 1937, último ejemplo pictórico del movimiento y de su gran referente, Goya, y que creemos podría ser analizado como deudor de la vertiente hispánica del Expresionismo por su multiplicidad de focos en una aproximación que se iniciaría con *La media noche* de Valle:



En el terreno literario hispánico, hay que considerar los siguientes hitos que tienen lugar en torno al año 1930 para situar su fin en estas fechas. En 1929, se da por finalizada la primera etapa poética de Borges con la aparición de *Cuaderno de San Martín*, al tiempo que Buñuel y Dalí elaboran el guion de *Un perro andaluz*. Entre este año y 1930, Lorca redacta *Poeta en Nueva York*, que coincide con la aparición del último de los Esperpentos de Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*. En este momento, *La Gaceta Literaria* lleva a cabo una encuesta acerca de las Vanguardias, y en 1931, Gómez de la Serna publica su compendio de movimientos bajo el título de *Ismos* entre los que encontramos los ya señalados “Botellismo” o “Caligarismo”, a los que acompañan el “Apollinerismo” o el “Picassismo”. De hecho, sería justo situar la Vanguardia literaria en España entre 1909, año en el que facilita la llegada del Futurismo, y la publicación de *Ismos* en 1931.

En cuanto a la encuesta de *La Gaceta literaria* aparecida en junio de 1930 (Aznar Soler, 2010: 139), César M. Arconada sostiene ante la consulta “¿Qué es la Vanguardia?” que este fenómeno responde a la necesidad de fundar un nuevo canon que se adapte a los nuevos tiempos (Arconada, 1930: 3):

“El vanguardismo literario existió en un tiempo en que era preciso imponer una nueva sensibilidad de acuerdo con las exigencias de una época nueva”.

De Torre, que en el prólogo de *Literaturas europeas de Vanguardia* había manifestado la dificultad de clasificar todos los ismos que habían aparecido (cfr. De Torre, 1925), firma un listado de vanguardias en 1930 entre las que menciona (citado por Vaccaro, 2006: 102):

“Futurismo, Expresionismo, Cubismo, Ultraísmo, Dadaísmo, Superrealismo, Purismo, Constructivismo, Neoplasticismo, Abstractivismo, Babelismo, Zenitismo, Simultaneísmo, Supramatismo, Primitivismo, Panlirismo”.

El fin del Expresionismo hispánico se explica, por un lado, por su propia naturaleza, transversal y no programática, que implica un final no violento; por otro, porque la irrupción del ismo francés, ecléctico y canalizador de consecuciones anteriores, se fundamenta sobre los logros del conjunto de las Vanguardias. Entre ellos, aprovecha la base estética del Expresionismo hispánico, en sustitución a la “escritura automática” por la que aboga la ortodoxia francesa. El nacimiento del Surrealismo para

explicar su devenir debe ser comparado con la irrupción de la Nueva Objetividad en la vertiente histórica. Tanto la vertiente alemana como la hispánica finalizan con una transformación, no con una sustitución radical.

A partir de entonces y sin ánimo de ser exhaustivos, se identifican dos vías de continuación toda vez que se puede dar por finalizado el período de las Vanguardias: la línea que nace con Borges en Hispanoamérica, y la actualización de la tradición en España.

La primera vía nos lleva al otro lado del Atlántico, particularmente al Realismo mágico y a la posmodernidad de la mano de Borges. El Realismo mágico guarda un paralelo con lo grotesco ya señalado, y en este sentido cabe recordar a Bajtin y su Realismo grotesco. En 1925, Franz Roh publica su libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei*. Introducido por J. Ortega y Gasset y publicado por la *Revista de Occidente* en 1927 bajo el título: “Realismo mágico, post expresionismo, Franz Roh. Problemas de la pintura europea más reciente”, creó el concepto de “Realismo mágico”, que se aplicaría al movimiento literario en castellano.

El Realismo mágico es definido por A. Carpentier (1904-1980) como “lo real-maravilloso” en su novela *El reino de este mundo* (publicada en 1949, y donde Goya está presente de diferentes formas). Carpentier, que había estado en contacto con los surrealistas en los años treinta, propone así un elemento fundamental para entender el fenómeno del “Boom” (cfr. Ferrer Plaza, 2007: 110-136).

Acercas de las raíces de “lo real-maravilloso” en M. A. Asturias (1899-1984), su origen deriva de las tres actitudes estéticas con las que entra en contacto en los años veinte (expresionista, cubista y surrealista), más el retorno a las raíces hispánicas (Quevedo, Goya y Valle-Inclán), sumando la “concepción maya del tiempo” y la “realidad mágica” de la cotidianeidad latinoamericana (Ferrer Plaza, 2007: 110-136). Un buen ejemplo “de novela de dictador” (recuérdese *Tirano Banderas*) en la que encontramos estos elementos es *Yo, el supremo* (1974) de A. Roa Bastos (1917-2005), otro caso de la línea estética indicada, que en un lugar de su narración, dice (1974: 440):

“La imagen del espejo cóncavo y el rayo de luz repitiendo en sucesivos anillos al infinito el ojo que mira hasta hacerlo desaparecer en sus múltiples reflejos. (...) Fabriqué

*un prisma que podía descomponer un pensamiento en los siete colores del espectro. Luego cada uno en otros siete, hasta hacer surgir una luz blanca...”.*

En interpretación de Guardes de Fernández (2006: 134), el discurso se estructura en la descomposición de visiones por el espejo, que el autor explica apoyándose en la pluma que “vuelve del revés la escritura”, y en “el prisma que refracta y descompone el pensamiento”. Borges se convierte en una figura de la Posmodernidad cuando su obra se torna post-expresionista. Construye, desde su base vanguardista, nuevas referencias. De hecho, su estética “prismática” de inspiración “ciclópea y atlética” no solamente forma parte del Expresionismo y del Modernismo internacional, sino que cimenta su aportación al Posmodernismo. No en vano, dijo que “el Expresionismo es el movimiento estético de este siglo [XX]” (Ferrari, 2005: 81).

El propio Borges es fundamental para la nueva etapa. No debemos olvidar que el argentino identifica a Whitman como padre del Expresionismo y a Joyce como su mejor autor. Borges importa la concepción goyesca de Klemm y aporta, con su particular visión prismática, una importante base sobre la que se construye el Posmodernismo. De hecho, el argentino representa la evolución de la Vanguardia hacia la Posmodernidad. A través de su contribución, podemos valorar la aportación del Expresionismo hispánico al arte contemporáneo. La Posmodernidad hereda el cambio de visión operado en la Vanguardia. Borges forma parte central del fenómeno y su “*Pierre Menard, autor de Don Quijote*” (1939), aporta tres claves: cambio de la estética de la producción a la recepción, adelanto de la práctica de la desconstrucción (sic) e intertextualidad (Fuentes, 1992: 113). Nos encontramos por tanto con un autor cuya base se fundamenta en la Vanguardia, esencialmente en un Expresionismo propio, y que sirve para abrir un nuevo tiempo. El cuento “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (1940) ha sido descrito por P. de Man o Alazraki como “la caricatura de otro texto”, donde la narración “se estructura como un espejo cóncavo que proyecta una imagen aberrada del objeto reflejado” (cfr. De la Fuente, 1996).

La fragmentación tiene mucho que ver con la adopción de nuevos puntos de vista, tal y como el Cubismo o el Expresionismo hispánico adelantan. Los nuevos enfoques – p.e. fractales, según creación de B. Mandelbrot en 1975, de “fractus”, quebrado – no se podrían entender si la Vanguardia no hubiese cambiado la forma de ver. Y en eso, el Expresionismo hispánico ocupa un lugar, si no evidente, sí esencial.

Trataremos en segundo lugar lo tocante a España, donde encontramos a los “nietos de Goya” (como dice Jarnés en 1936) que, según nuestra interpretación, son nietos de un Expresionismo peculiar, en una suerte de triángulo sobre la península con Madrid como centro de encuentro.

El destino de las figuras que lo representan en el ámbito hispánico es dispar. Valle-Inclán fallece en enero de 1936 y García Lorca es asesinado en agosto del mismo año. Buñuel continúa su carrera y rueda ininterrumpidamente hasta 1977 convirtiéndose en uno de los cineastas más importantes y originales. En gran medida, la relevancia de esta línea se explica por el crecimiento sin límites de estas figuras, que marcan la más importante producción en lengua castellana del siglo XX.

El primer continuador es R. J. Sender (1901-1982). En su caso, “lo ganglionar” representa el más inmediato ejemplo, especialmente con *La noche de las cien cabezas* (1934). Para Calvo Carilla (2009: 266), se trata de una singular y extraña creación que sintetiza las características del Expresionismo narrativo. Está conformada por una serie de aguafuertes goyescos, con una narrativa derivada de la estética “del grito”. Sender, muy vinculado a Valle, explica que (en Calvo Carilla, 2009: 268):

*“Por entonces se celebraba el centenario de la muerte de Goya y después de explicarle a mi manera [a Valle] en qué consistía aquella plasticidad y de ligarle con la de algunas páginas de la picaresca y con los Caprichos, le dije que para mí la magia de los Esperpentos consistía en la obtención de lo inefable lírico por acumulación de lo grotesco, lo feo y lo procaz”.*

Nos detenemos en segundo lugar en la figura del gaditano R. Alberti (1902-1999), miembro del 27, y nos apoyamos de nuevo en Calvo Carilla para ilustrar su filiación. Alberti se basa en las mismas fuentes plásticas y literarias de las que se nutre el Expresionismo alemán: El Bosco, Brueghel o los aguafuertes goyescos. Además, tiene un modelo cercano en su amante y mentora Maruja Mallo, cuyos “Espantapájaros” y “Espantapeces” se sitúan dentro de las coordinadas expresionistas. El núcleo de Alberti se puede definir como expresionista, y aunque ciertos procedimientos utilizados se adscriben al Surrealismo, “sirven para producir una intensificación emocional y un comentario ético de signo expresionista” (Calvo Carilla, 2009: 242-244).

Ya en la posguerra, encontramos el “Tremendismo” y lo “Carpeto-vetónico” en C. J. Cela (1916-2002). La relación entre Cela y Lorca también podría ser considerada desde el Expresionismo (cifr. Villanueva, 2014), como también entre Cela y Valle (cfr. Siles, 2002) hay importantes conexiones. Según Siles (cfr. 2002), Cela, autor de la Generación del 36, representa el Tremendismo, “una versión hispánica y *sui generis* del Expresionismo de raíz alemana, pasado por (...) Valle-Inclán”. En Cela están presentes Quevedo y Goya, la España negra de Verhaeren y Regoyos, Gutiérrez Solana, y por supuesto Valle-Inclán. Calvo Carilla (2009: 36-37) asume estas mismas coordenadas de referencia, y añade que *La familia de Pascual Duarte* (1942) responde al Expresionismo y la estética “del grito” (aunque, como hemos explicado, participamos menos de este planteamiento y más del que ofrece Siles que se refiere a un Expresionismo *sui generis*).

A. Saura (1930-1998) debe su mirada al movimiento expresionista. Calvo Serraller (2013: 95) recuerda que se consideró “heredero” de esta tradición “negra”, que denominó “la mirada cruel”. Esta mirada corresponde a la intensidad, y su poder se basa en un objetivo que “supone el rechazo de la belleza instituida en función de una erosión y corrupción del lenguaje pictórico para devolverlo a su esencia monstruosa y aberrante”.

Entre los poetas actuales, encontramos el Expresionismo “libre” de M. Vilas (Barbastro, 1962-), pues así es referido – también como “ardiente y lleno de vitalismo” – su poemario *Gran Vilas* (cfr. 2012):

*“Hay política, hay ideología, hay amor, hay ferocidad, hay ciudades, hay plenitud, hay oscuridad, hay santidad, hay muerte, hay verdad en los poemas de Gran Vilas. Pero sobre todo, hay humanidad y ofrecimiento. En la estela del Canto a mí mismo de Walt Whitman, Manuel Vilas explora en los poemas de Gran Vilas los límites morales de nuestras vidas contemporáneas, de nuestro presente histórico, y lo hace desde un expresionismo libre, ardiente y lleno de vitalismo, con la identidad del propio poeta como escenario, como salmodia, como alegría, y como respiración”.*

## IX. El Foco del Expresionismo hispánico

### 1. La visión “convergente”

A lo largo de nuestra investigación nos hemos referido en diferentes ocasiones a la peculiar perspectiva adoptada por los autores encuadrados dentro del Expresionismo hispánico, con una misma “Analogie de la vision” que tiene como referente a Goya. A continuación analizaremos en qué se basa esta visión “convergente” que les une, recopilando para ello las principales ideas apuntadas durante nuestro recorrido.

Tal y como hemos definido, el Expresionismo internacional reinterpreta, desde postulados vanguardistas, elementos de la tradición en la que se inserta para fundar vetas particulares. En el caso germano, la cualidad de lo “Espressivo” siempre había estado presente en su arte, pero goza de una nueva vitalidad al convertirse en categoría a lo largo del primer tercio del siglo XX, momento en el que rompe con la contención clasicista y se sustancia en un “estado de espíritu” apasionado que traduce la angustia vital de toda una generación. Este Expresionismo toma forma a través de la estética “del grito”, que permite exteriorizar la rabia interior del artista y por la que esta Vanguardia resulta más reconocida.

A nuestro modo de ver, este planteamiento no es propio de todo el Expresionismo, sino que se circunscribe a su vertiente alemana o histórica. Muy al contrario, la vertiente hispánica toma una forma particular y no es un mero eco de esta concepción. El origen de esta diferencia lo encontramos en una visión artística diferente, relacionada con la tradición sobre la que se sustenta cada una de ellas. Hay diferentes motivos que así explican.

En primer lugar, la veta hispánica comparte con el ismo histórico la búsqueda de la esencia, pero mientras en la alemana su objetivo se circunscribe al sujeto, en la nuestra

persigue el interior del objeto. Segundo, y a diferencia del movimiento germano, el Expresionismo hispánico se focaliza sobre lo definitorio y aprehende “lo real tras lo aparente” del objeto (según dice Gómez de la Serna sobre Goya), o según el propio pintor aragonés, el arte como “imitación de la verdad”. Tercero, se apoya en la deformación grotesca, de acuerdo con la tradición vítrea de la Escuela española que tendría un componente mozárabe como sustrato.

Por tanto, no se puede asociar lo “Espressivo” germano con la veta hispánica. En nuestro caso, el Expresionismo no libra al arte del corsé que lo limita (nuestra tradición es anticlasicista), sino que le permite superar su papel de representación de lo aparente para apreciar el interior del objeto. La mirada “convergente” es la responsable de lograr esta liberación: si “el grito” alemán rompe con las limitaciones del arte clasicista y deja exteriorizar la rabia del artista moderno, la concepción “convergente” permite superar la mimesis clásica en busca del reflejo de la verdad. Supone la liberación visual y conceptual del artista, pero implica deformación en torno a lo fundamental.

Esta visión recoge la mirada expresionista presente en diferentes autores – estelar, activa, ciclópea, atlética, esperpéntica, sesgada, catacrética – y que comparte una posición elevada y demiúrgica (el hombre ya no necesita aprender de la realidad, ha pasado a crearla). Supera la mimesis con el símbolo que mejor la había representado – el espejo – y se convierte en “prismática” y “cóncava” para soportar una vertiente propia. Su desarrollo está caracterizado por los siguientes hitos, entre los que destaca el Esperpento por haber dado carta de naturaleza al movimiento, hecho comparable al logrado por Schoenberg con lo “Espressivo” al categorizar lo que antes era accidente:



Año	Hito
1909-1918	Introducción de la Vanguardia en España.
1918	Nacimiento del Ultraísmo.
1919-1921	Borges introduce el Expresionismo “histórico”. Aboga por el “espejo activo” para el Ultraísmo y funda <i>Prisma</i> en Buenos Aires.
1920-1924	Definición del Esperpento por parte de Valle en la escena XII de <i>Luces de bohemia</i> .
1927	Góngora confrontado a Goya por algunos miembros de la Generación del 27.
1928	Proyectos de Buñuel sobre Goya y trilogía cinematográfica vanguardista iniciada por <i>Un chien andalou</i> .
1929-1930	Lorca escribe <i>Poeta en Nueva York</i> .

¿De dónde procede esta visión “convergente”? ¿Qué elementos de la tradición son reinterpretados por nuestro Expresionismo? Al igual que en el conjunto del movimiento vanguardista y particularmente en el expresionista, la influencia pictórica resulta fundamental en la veta hispánica. En este caso, es la Escuela vítrea española, marcada por su legado mozárabe – y no el sustrato nórdico de la tradición alemana – la base sobre la que se sustenta, con Goya como referencia fundamental: es una visión vítrea y goyesca.

El primero de los momentos fundamentales lo encontramos en el Barroco español, especialmente con las claves aportadas por el bodegón. Según hemos visto, la obra de Sánchez Cotán marca la personalidad de la Escuela española. El mejor ejemplo lo representa su “*Bodegón con cardo y zanahorias*” (1603):



El conocido como “*Bodegón del cardo*”, es considerado como la culminación del proceso de depuración formal y compositiva de las naturalezas muertas del artista. Destaca el orden, en secuencia lineal para que todos los elementos estén en primer plano y con la misma iluminación. Una luz fuerte que permite describir con minuciosidad los detalles y calidad de los elementos hasta llegar adonde el ojo no ve. El foco oblicuo no penetra en el interior de la estancia, de manera que el segundo plano es oscuro (cfr. Tenorio Vera, 2014). Este bodegón es considerado una de las más brillantes cúspides de la disciplina.

A nuestro modo de ver, el principal logro del género de la naturaleza muerta es que trata de extraer la esencia de los objetos que tiene ante sí. También ocurre en el Conceptismo – como en Gracián –, lo grotesco – como los rostros, enanos y espejos en Velázquez – o más tarde en el tratamiento de los ojos que Lorca lleva a cabo en *Poeta en Nueva York*. La variante vítrea identificada por Calvo Serraller es el origen de este planteamiento.

El segundo momento a destacar corresponde con una estética del objeto y del concepto sobre la que Goya construye su obra. Si en Borges se asoma a través de los expresionistas alemanes – en su estudio de Klemm –, en Valle-Inclán su referencia es directa, y directa es su conexión con la tradición española. De hecho, lo hispánico en esta veta expresionista responde a una tradición donde Goya es el eslabón anterior para conectar con el Barroco, particularmente con Quevedo.

Goya define su trabajo como “imitación de la verdad”, objetivo que implica el uso de la imaginación o lo feo para mostrar aquello que no es bello o correcto y que forma parte de la vida, enlazando con el viaje a la entraña del Barroco. El uso del espejo en sus dibujos es la clave tal y como hemos señalado, inspirando la misma “analogía en la visión” comparable a Munch en el caso alemán.

El aragonés utiliza este instrumento como mejor exégesis estética para “imitar la verdad”. Sucede en “*La mujer desnuda mirándose al espejo*” (1796), en la serie preparatoria de los *Caprichos* o en el Número 55 “*Hasta la muerte*”, y finalmente en “*La vieja del espejo*” (1928). Todos los casos comparten el mismo enfoque: el espejo es plano y sirve como instrumento para superar la simple representación:



Influenciado por la literatura española y con la pintura de Goya como eslabón inmediatamente anterior, confluye con el Cubismo o el cine expresionista alemán de los años veinte en su visión. Así, el tercer momento singular corresponde a las coincidencias con el “Botellismo” y el “Caligarismo”, según los *Ismos* de Gómez de la Serna, con este autor como gran patrocinador y canalizador.

La superación de la perspectiva renacentista por el Cubismo – en su caso la descomposición de planos – tiene gran importancia para el Expresionismo hispánico. De hecho, Calvo Serraller señala a Picasso como el eslabón de la Escuela española posterior a Goya. El Cubismo es la estética de una botella de anís, y a nuestro modo de ver, el tratamiento del vidrio es pariente directo del ismo que definimos. La descomposición de planos de *Las señoritas de Avignon* (revítese con lo dicho el uso del espejo en este cuadro) es el más aceptado detonante, pero su tratamiento de la realidad tras un vidrio también nos permite contextualizar la eclosión de la veta hispánica expresionista. El icono de la botella de “Anís del Mono” nos ofrece un caso coetáneo de esta concepción:





La forma adiamantada de la botella fue inspirada por un frasco de perfume que Vicente Bosch vió en París. La imagen fue diseñada por R. Casas (1898).



D. Rivera: *Naturaleza muerta con balalika* (1913).



J. Gris: *Botella de anís* (1914).



P. Picasso: *Botella de Anís del Mono, vaso de anís y naipe* (1915).

En cuanto al “Caligarismo”, más allá de la coetaneidad entre el cine expresionista alemán y los hitos más relevantes del Expresionismo hispánico, encontramos que ambos comparten una focalización distorsionadora en su concepción estética. Coinciden, en gran medida, en su planteamiento estético sin mayor influencia de la que puede llegar a través de Gómez de la Serna, pero compartiendo un mismo “aire del tiempo”. El mundo de espejos y de deformación tiene un punto en común, participa de la distorsión visual (antes más bien retorsión, desde Munch) pero con un objetivo muy diferente. Debemos considerar la estética de películas ya mencionadas como *El Gabinete del Dr. Caligari* de 1920, donde la distorsión visual es utilizada como mecanismo dramático.

En todo caso, esta distorsión servirá para enfatizar las emociones del sujeto pero no para mostrar la verdad de lo que rodea al artista, pero se da la circunstancia de que el Expresionismo hispánico coincide con el cine expresionista alemán en el uso de recursos ópticos como la iluminación para obtener líneas de fuga irreales, los focos luminosos desde diferentes ángulos, las distorsiones visuales – p.e. con uso de gran angular –, la abundante presencia de espejos curvos, la profundidad de foco, el proceso de Schuffman, el primer plano o la profundidad de campo.

Hay que tener en cuenta el interés de los mayores representantes de la Vanguardia – Gómez de la Serna, Valle-Inclán o Lorca – con el séptimo arte. Incluso figura entre nuestros protagonistas un cineasta, L. Buñuel. Y es por definición que el ojo filmico viene determinado por un prisma. Llegamos al cinema por la contribución poética; la evolución natural desde el teatro; o el interés de autores muy visuales, que encuentran la imagen en movimiento como signo del futuro en el que viven. Es natural, por tanto, que el Expresionismo hispánico, y en particular su estética caracterizada por la focalización, encuentre en el cine importantes coincidencias, sobre todo con el que guarda una cercanía distorsionadora. La siguiente secuencia de la película de W. Ruttmann, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) se caracteriza por el tipo de visión al que aludimos:



La visión “convergente” toma como referente la estética de Goya. Está presente en un manifiesto de Borges inspirado en Klemm, es crucial en Valle o en Buñuel, y contiene el “duende” de Lorca. En todos los casos focalizan su visión, que converge en un elemento que representa la verdad. El autor refleja la entraña barroca, imita el interior de lo que le rodea. Eso es el Expresionismo hispánico, una visión de la esencia del objeto y no una representación de lo aparente. Este hecho comporta la distorsión del exterior, a modo de puerta de entrada, para expresar lo señalado.

En la conformación de la visión “convergente” tiene gran relevancia la labor de Gómez de la Serna, en particular por la Greguería, el “cosismo”, su defensa de Goya, su espíritu dadá o la canalización del “Botellismo” y el “Caligarismo”. El Creacionismo de Huidobro, que potencia el espíritu demiúrgico, también debe ser destacado. Pero son dos afluentes los que conforman el Expresionismo hispánico. Por un lado, confluye una línea de ruptura con lo anterior, típicamente vanguardista; por otro, encontramos la reinterpretación de la tradición que se actualiza con los nuevos preceptos de la vanguardia. No hay manifiestos ni proclamas de adhesión, sino un movimiento marcado por una ruptura más leve y por cierta hibridización entre sus ismos. Ambos afluentes comparten una visión “convergente”, que expresan con el uso de elementos vítreos.

Borges lidera la vía rupturista, donde impera lo “prismático”. La base “whitmaniana” o la figura de Klemm está en los poemas expresionistas del argentino: su visión goyesca, prismática, ciclópea. Pero Borges también alienta una veta – iniciada en

este lado del Atlántico – en su Argentina natal y que tendrá gran importancia en el desarrollo de la literatura posterior. Su papel como introductor del ismo alemán está claramente documentado y aceptado, como traductor y como crítico. Pero a nuestro modo de ver, no se limita a la recepción del movimiento ya que hemos identificado una propuesta estética activa – con el prisma como elemento definitorio – que nos lleva a la identificación de un Ultra expresionista.

Esta concepción estética a través “del prisma” se construye a partir de una visión activa, auroral e inédita, que Borges toma del Expresionismo y aplica a su Ultraísmo, para dar así una aportación particular al ismo que él mismo ha traído a las letras hispánicas. En su evolución como escritor, renuncia a su militancia ultraísta, pero siempre reconoce la importancia del Expresionismo en la literatura del siglo XX. Esa parte, en su formación vanguardista, es la que queda. Representa, en gran medida, la base sobre la que construye su literatura posterior.

Por su parte, Valle-Inclán canaliza la corriente continuista. Actualiza la tradición con los nuevos aires expresionistas, pero de una forma particular, encarnada por el pintor de los “Espejos mágicos” al que elige como referente estético, con su visión desde el aire o desde la otra orilla. En gran medida, la elevación del Esperpento a categoría estética – y que hemos comparado a lo “Espressivo” de Schoenberg – marca el inicio del movimiento, que se extendería a lo largo de la década de los veinte. Valle construye un nuevo enfoque sobre los avances de Pérez Galdós, Unamuno y el Modernismo hispánico. Toma del Barroco el Conceptismo y el legado de Quevedo, y asume el grotesco como componente propio de la modernidad. Designa a Goya como “inventor” de su estética, y elige así como referente a quien la crítica posterior ha confirmado como principal antecedente del movimiento.

Su obra es fundamental para autores posteriores – como Lorca – y como contribución al Modernismo internacional, especialmente con sus coincidencias con Joyce que hemos destacado a través de su “concave mirror”.

Posteriormente, el Expresionismo hispánico efluye hacia el Surrealismo. De forma similar a como la vertiente alemana se transforma en la Nueva Objetividad, la veta hispánica del ismo francés toma como base la vertiente propia del Expresionismo y se constituye en el movimiento hegemónico. Esta evolución se explica por su eclecticismo,

sumado al carácter híbrido de la Vanguardia en España. La obra de algunos miembros de la Generación del 27 que anteponen la figura de Goya a la de Góngora, así lo ilustra.

Dos de sus miembros protagonizan este momento: Buñuel y Lorca. Por un lado, *Un chien andalou* se asienta sobre una tradición goyesca, en una sucesión de imágenes reflectoras de los instintos que expresan el impulso interior más que el sueño. En cuanto a Lorca, encontramos la confluencia de las dos vías por las que se desarrolla el movimiento: el prisma whitmaniano de Borges y la tradición de Valle. La visión catacrética y el duende lorquiano – el “sonido negro” – tienen un fondo expresionista.

Frente a lo onírico que parece haber impregnado todo, merece una revisión la deformación operada por el Expresionismo. Su recepción en los años veinte marca la estética surrealista, y en gran medida representa su base. El final del Expresionismo no es abrupto – no podía serlo, debido a su naturaleza – sino que se incorpora al nuevo ismo que lo abarcará todo. De su veta hispánica quedará su forma particular de captar la verdad interior, cuyo referente es el “Espejo mágico” goyesco y que sirve como base para su construcción hispánica, lejos de la “escritura automática” de la ortodoxia francesa.



## 2. La estética “del foco”

La visión “convergente” adoptada por el Expresionismo hispánico parte de la tradición española y tiene como base la focalización con la que Goya trata de llegar al interior a través de un uso particular de lo vítreo: existe una analogía entre este movimiento y sus “Espejos mágicos”. Esta aproximación le permite superar la mimesis clásica con el propósito de mostrar la esencia de los objetos, hecho que se logra a través de un planteamiento artístico particular: la estética “del foco”. A. Malraux, en su interpretación del Expresionismo de Goya explicada en su *Saturno* (1950, en Glendinning, 1982: 172), considera que:

*“La visión de Goya era simplemente el foco – aunque un foco muy preciso – para las formas acusatorias que llevaba en su interior”.*

El concepto de foco de Malraux define de forma certera la estética auspiciada por el pintor: el “testimonio de la verdad” que es el arte y que figura como principal referente del Expresionismo hispánico. Esta consideración acerca de la percepción de Goya nos sirve para identificar la estética que diferencia al Expresionismo hispánico, de igual forma a cómo “el grito” distingue al ismo germano.

En su tercera acepción, el *Diccionario de la Real Academia* (23ª edición) define “foco” como el “punto donde se reúnen los rayos luminosos o caloríficos reflejados por un espejo cóncavo o refractados por una lente” (recuérdense los dos afluentes: el “prisma” de Borges o el “espejo cóncavo” de Valle). De acuerdo con su etimología, el foco es un cultismo que proviene del latín “focus”: hogar, fuego del hogar, metafóricamente casa como lugar (el fuego bajo control, frente a “ignis”). De ahí se traslada al punto de irradiación de luz o calor o centro de interés común, punto que organiza una figura geométrica. Así se refiere a focal, focalizar y enfocar.

Por otro lado, “focalizar” es un anglicismo que se refiere: primero, a hacer converger un haz de luz o de partículas; segundo, a centrar, concentrar, dirigir. “Enfocar” se define como: hacer que la imagen de un objeto producida en el foco de una lente se recoja con claridad sobre un plano u objeto determinado; proyectar un haz de

luz o de partículas sobre un determinado punto; dirigir la atención o el interés hacia un asunto o problema desde unos supuestos previos, para tratar de resolverlo acertadamente. El diccionario *Merriam-Webster* estima en 1775 el primer uso de “to focus” como verbo intransitivo y el sentido de:

1. *To come to a focus: converge;*
2. *To adjust one's eye or camera to a particular range;*
3. *To concentrate attention or effort.*

El Expresionismo hispánico dirige nuestra atención a un punto definitorio, en torno al que puede darse una deformación conceptual o visual. Mientras la estética clásica trata de reflejar la apariencia exterior, la focalización se concentra en lo revelador: trata de traslucir el interior de lo real. Para hacerlo evidente, deforma rasgos concretos destacando lo más característico y apoyándose en lo grotesco.

Por este motivo logra superar la mimesis clásica (el espejo como reflejo fiel) y ofrece una alternativa modificando las características del elemento (y no sus propiedades, p.e. el otro lado del espejo, capacidad de reflejar el futuro, los deseos, la verdad, etc.) eligiendo para ello el vidrio curvo, refractando o reflejando la luz. En la Vanguardia, la reinterpretación de la “estética de la verdad” de Goya se traduce en la interpretación convergente de los objetos: el foco en la esencia. Es el punto en el que se concentra la refracción del prisma o la reflexión del espejo cóncavo.

Aunque comparten un fondo común, las vertientes alemana e hispánica difieren en un buen número de aspectos. Si en los capítulos dedicados al Expresionismo histórico concluíamos que la estética “del grito” es el denominador común de la veta alemana, en el caso hispánico es “el foco”. La siguiente tabla resume los elementos que separan ambas vertientes:

	Alemana o histórica	Hispánica
Raíz	Nórdica	Mozárabe
Tradición	Gemana	Hispánica
Referente	Munch	Goya
Exégesis	<i>El Grito</i>	“Espejos mágicos”
Origen	Ruptura vanguardista (contra la tradición)	Evolución vanguardista (de la tradición)
Inicio	Lo “Expresivo”	Lo “Esperpéntico”
Búsqueda	Interior del sujeto  (Sentimiento)	Interior del objeto  (Esencia)
Forma	Angulosidad, contorsión, retorsión	Deformación, distorsión
Accidentes	Apasionamiento, paroxismo	Grotesco
Estética	Intensidad emocional	Concentración visual
Evolución	Nueva objetividad	Surrealismo
Estética	“Del grito”	“Del foco”

Esta estética nace de una reinterpretación vanguardista de la tradición vítrea española: un Expresionismo particular implica necesariamente una estética diferenciada. A partir de su paralelo histórico – la estética “del grito” – podemos comprender su papel dentro del sistema estético expresionista, transversal y no programático, pero con un denominador común.

El foco nace de la propiedad convergente de los vidrios que no son planos, que reflejan o reflexionan la luz en un punto focal. Se encuentra presente en los bodegones de Sánchez Cotán y en su reinvención cubista, en la deformación grotesca y en el Esperpento. Es la realidad subrayada, la visión ciclópea y atlética, el espejo cóncavo o el prisma, la pupila seccionada de la que se vierte la realidad interior y las imágenes catacréticas. Contiene el conceptismo de Cervantes, Gracián o Quevedo, y Goya.

Unidos por sus raíces, comparten espíritu y fin – el definido como Expresionismo internacional – pero se diferencian en sus referentes y en la estética que escogen para conseguir su propósito, hecho que deriva de la tradición que sustenta a uno y otro. La interpretación expresionista hispánica comparte el fondo del ismo vanguardista, pero se expresa de forma peculiar: si en el ismo histórico la estética “del grito” es su elemento diferenciador y aglutinador, en el nuestro es la estética “del foco”. Es más gótico allí, y más barroco aquí.

Ambos persiguen acceder al interior; de lo propio en el caso alemán y del objeto en el hispánico. Frente a la angustia alemana que nace del sujeto y se expresa en el grito desesperado, la amargura hispánica es deformación y sufrimiento por lo que le rodea. Frente a *El Grito* de E. Munch como exégesis, un “grito” que libera al artista y refleja su mundo interior, hace uso del “Espejo mágico” de Goya.

Ni lo grotesco ni el pintor aragonés son los referentes principales alemanes, aunque sean valorados (cfr. Willet, 1970). Tampoco la deformación ni lo grotesco está entre sus claves. Willet afirma que Picasso no influyó en Alemania y que los alemanes adoptaron sobre 1905-1906 su estética angulosa y retorcida. Cabe afirmar que estas coordenadas son más francesas que alemanas, e incluso más hispánicas que francesas. Se sienten como propias, como lo es el Cubismo de Picasso (cfr. Stein, 1933). Por eso Goya es la llave y no lo es Munch. No hay grito hispánico porque hay mirada al exterior, al interior de lo ajeno, porque es Expresionismo que persigue la raíz de las cosas, como hacía Goya (cfr. Gómez de la Serna, 1928). Y por este motivo el hispánico es foco en la verdad y no grito de rabia interior.

La estética del “foco” se define por la distorsión visual frente a contorsión formal. La aportación hispánica a la Vanguardia es la mirada deformadora. No encontramos deformación arbitraria, sino concentración en lo revelador. Por el contrario, el

Expresionismo alemán está asociado con la contorsión (curiosamente, el término alemán “Ausdruck” tiene entre sus acepciones contorsión): la forma se retuerce para expresar con mayor intensidad el interior del artista.

El Expresionismo hispánico aspira a reflejar mediante la distorsión (accidente grotesco) lo verdadero del mundo aparente (la entraña, no sólo alumbrada el interior del artista). Es, por tanto, comprometida. Participa de la “vuelta a la normalidad” de la segunda fase vanguardista, frente al “arte deshumanizado” de la primera. En varios sentidos, y en particular debido a la estética cultivada por el cine alemán, se encuentra más cerca del segundo decenio expresionista del que es coetáneo.

Recuérdese cómo algunas páginas antes aludíamos a C. Arean, quien diferenciaba la angustia propia del artista alemán – como Munch o Grosz – frente a la angustia ante la realidad del español, como Goya, Gutiérrez Solana o Picasso (en Calvo Carilla, 2009: 48). Su peculiaridad se suma a las coordenadas en las que se desarrolla el movimiento, sin renunciar en consecuencia a aquello que lo caracteriza como el grito, o la “poética de lo inarticulado” defendida por Gliksohn (Calvo Carilla, 2009: 327). De hecho, creemos que la estética “del foco” es la forma peculiar a la que Pérez Minik (cfr. 1953) se refería.

Pero, ¿cómo opera esta estética? La estética “del foco” parte de una perspectiva totalizadora, convergente desde una visión elevada. Se basa en una concepción demiúrgica de la creación y captación parabólica del todo: el artista como dios-creador. Las palabras son como espejos y las líneas entre géneros se difuminan; se produce una fusión que incluye el todo, tanto lo sublime como lo feo. Valle-Inclán trata las palabras como “espejos mágicos” (cfr. *La pipa de Kif*). Algo similar podemos decir de Borges, que persigue la totalidad inserta en las *Escrituras*, tal y como la *Kabala* las entiende pues en este texto están todos los textos y cada palabra contiene miles de rostros (Alazraki, 1978: 37).

Esta perspectiva superior corresponde, por un lado, con la “visión ciclópea” con la que Borges define el Expresionismo y la Cueva de Polifemo, en la que Góngora halla la “roca de cristal”; por otro, es la “visión estelar”, “desde el aire” o “desde la otra ribera”, de Valle, tomada de Pausón por Aristóteles y que reconoce en Goya, por la que lo elige

como referente. La categorización de lo “Espérpentico” es el punto de inicio, momento a partir del cual podemos dar el movimiento como iniciado.

La visión adoptada se traduce en la dependencia en torno a un elemento focal. El conjunto gira en torno a un objeto en el que aparece la distorsión, siempre grotesca y el autor focaliza su atención en la esencia con normas propias pero reconocibles para el receptor. Se trata de una concentración conceptista, de lo único entre lo múltiple, gracias a la cual converge la verdad en un punto.

La estética “del foco” se define por las siguientes cualidades:

- Concentración

Lloréns (1975: 208-209) alude a la “concentración formal” de *Tirano Banderas*. Lo hace, siguiendo a E. Calderón, no sólo por su economía en palabras, sino por “la progresiva presión a que fue sometido el material novelesco”.

Se da una reducción a elementos esenciales y una concentración en el tiempo o en el espacio. Esta concepción nos acerca a la interpretación de D. Ynduráin (que toma de Pardo Bazán en alusión a Balzac, como hemos visto): se aproxima para interpretar el mundo de cerca pero sin la deformación propia del espejo convexo (cfr. Ynduráin, 2012).

Esta técnica retórica complementa a la “abismación” (“mise en abîme”) y que se identifica con el espejo convexo, bien conocida en la pintura (cfr. *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck, 1434). Frente a esta técnica retórica identificamos la focalización, que tiene en el cine expresionista de los veinte un desarrollo paralelo.

Gómez de la Serna alude a la “espacialización” que le otorgan los espejos convexos de su despacho. En el capítulo LXXXV de *Automoribundia*, alude al espejo bombés (“devenir convexe”, abombado):

“...todo queda proporcionado en mis espejos bombés, pues mi decorado está preparado para que se refleje en esos espejos que todo lo miniaturizan y lo proyectan al mismo tiempo en un espacio agrandado, con honda perspectiva que hace que yo diga a las visitas:

*-¡Vean mis grandes salones! Gracias a estos espejos me siento en un gran palacio, pues les diré en reserva que lo que yo quiero es vivir en el espejismo de un Palacio Real..”.*

- Condensación

Muy relacionado con la concentración encontramos la condensación en el tiempo, presente en la novela dialogada de Galdós y conectada con las técnicas usadas por Joyce y referidas por Eliot (ver Rodríguez Puértolas, 2006: 40).

También encontramos esta idea en la comparación entre Valle y Joyce que realiza Villanueva (cfr. 1991). Su máxima expresión es la “angostura del tiempo” que Valle reconoce en El Greco. El tiempo condensado en un momento crucial representativo del todo, similar al foco que señala el elemento definitorio en el espacio.

- Intensificación

La intensificación, cualidad fundamental para el ismo de la expresión, tiene sus mejores ejemplos en el mensaje por medio de la imagen violenta de Buñuel o los procesos de intensificación emocional en Lorca. De hecho, su teatro nos aporta el mejor ejemplo.

Por último, debemos advertir que el objeto enfocado experimenta diferentes consecuencias. Particularmente, hemos identificado dos tipos de accidente. Primero, la deformación visual, que incluye mecanismos como lo grotesco, la anamorfosis o la animalización. Segundo, la dislocación conceptual, con figuras como la catacresis, la hipálage o el oxímoron.

Dentro de la categoría de la deformación visual, el primer elemento que encontramos es lo grotesco. La visión activa no es exclusiva del Expresionismo hispánico, pero toma esta peculiaridad con un propósito de revelación (deformación grotesca hacia la verdad) por su compromiso.

¿Por qué? Se trata de un signo de los tiempos, no desgastado. Forma parte de la tradición española que reinterpreta. Presente en el Realismo español y muy evidente con Goya: necesario para “imitar la verdad”.

La visión deformada exige un análisis siguiendo el enfoque pragmático del Realismo intencional, donde la interpretación del receptor es crucial (cfr. “matemática

perfecta”). Se trata por tanto de un instrumento, en el que emerge lo grotesco como principal accidente, y que nos permite advertir la cara interna del mundo, aquello que capta nuestra lente cristalina y que se concentra en nuestra pupila, en nuestro iris, proyectado en nuestra retina.

Entre las técnicas más recurrentes, podemos mencionar las siguientes, que definimos según su significado en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (23ª edición):

- Anamorfosis (del gr. ἀναμόρφωσις anamórphōsis “transformación”):

*1. f. Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire.*

- Animalización:

*1. f. Acción y efecto de animalizar o animalizarse.*

Por otra parte, la dislocación conceptual sirve para dar entrada a una realidad no siempre aprehensible. Con este propósito, encontramos el uso de las siguientes figuras:

- Catacrexis (Del lat. catachrēsis, y este del gr. κατάχρησις, uso indebido):

*1. f. Ret. Tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar algo que carece de nombre especial; p. ej., la hoja de la espada; una hoja de papel.*

- Oxímoron (del gr. ὀξύμωρον, oxýmōron):

*1. m. Ret. Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido, como en un silencio atronador.*

- Hipálage (del gr. ὑπαλλαγή, cambio):

*1. f. Ret. Figura consistente en referir un complemento a una palabra distinta de aquella a la cual debería referirse lógicamente. El público llenaba las ruidosas gradas.*

### 3. Su lugar en la Modernidad

El Expresionismo, como el conjunto de las Vanguardias, forma parte de un gran movimiento internacional que se encuadra en la Modernidad. El lugar que ocupa la vertiente hispánica dentro de este momento es similar al de su homólogo histórico: dentro de la contribución a un nuevo canon del arte, el Arte moderno.

La conexión de nuestros representantes con este gran movimiento es recurrente: Baudelaire, Whitman o Picasso han sido identificados en muchos lugares de nuestro trabajo. Mann, Joyce y Brecht también deben destacarse al hablar de Valle y Lorca; Borges es el paso a la posmodernidad o Buñuel la cumbre del cine vanguardista. Son los principales autores a nivel internacional. En este sentido, no debemos olvidar que muchos críticos sitúan el Expresionismo como el ismo más importante del siglo XX para la literatura, con obras por encima de las aportadas por el Cubismo, Futurismo o Surrealismo. Tampoco debemos olvidar quién abre el período para muchos otros: el primer “autor”, Goya.

La principal contribución al Arte moderno de la Vanguardia en general y de algunas corrientes que la conforman – no sólo el Expresionismo hispánico – corresponde con la superación de la μίμησις. La base del arte aristotélico queda superada por el afán de creación vanguardista. Pero debemos tener presente que es el instrumento de un objetivo vital mayor – no siempre destacado –, que cambia en la Modernidad. El hombre se cree ante un mundo dominado, y no requiere del arte para comprenderlo. La mimesis, herramienta del hombre para aprehender el mundo, ya no es necesaria. El hombre vanguardista quiere un mundo nuevo, no quiere aprender sino crear. Por este motivo su punto de partida es demiúrgico.

Si la vertiente alemana libera al Arte moderno de las limitaciones que sufre el canon clásico en la representación de la angustia del sujeto, podemos decir que la vertiente hispánica persigue superar lo aparente para extraer la esencia del objeto. La fuerza liberadora que en “el grito” es contorsión, es distorsión en torno “al foco”, logrando con ello superar la mera representación, base de la mimesis y del aprendizaje.

El Expresionismo hispánico toma la vía abierta por Pausón para aproximarse a la esencia ofreciendo una apariencia distorsionada pero reveladora, con lo grotesco frente a lo sublime como forma más reconociblemente moderna. Ese momento es la base primera del Esperpento, a la que Valle se refiere por su visión “desde el aire”, y que adopta como estética del momento reinterpretando la tradición vítrea de la Escuela española. Recordemos que la nueva estética queda definida por Valle en la mencionada entrevista de Martínez Sierra. Villanueva (2005: 113) dice que en “*Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra*”, la entrevista publicada en ABC a finales de 1928, Valle parafrasea un párrafo del capítulo segundo de la *Poética* de Aristóteles que trata de los objetos de la mimesis literaria, al afirmar que “hay tres modos de ver el mundo, artística y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire”. Esta última forma, continúa Valle, es:

*“Muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también (...). Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los Esperpentos”.*

La forma en la que el Expresionismo hispánico persigue la liberación del arte difiere de la alemana y de otros ismos pero comparte su objetivo último, la búsqueda de la verdad. Esta idea va en línea de la mencionada definición de la Vanguardia realizada por P. Bürger (2000: 9): el arte vanguardista entendido como una “lente activa” utilizada para mostrar lo verdadero. Según Bürger (2000: 17-20), la Vanguardia se plantea “la posibilidad de un arte fundado en la construcción de un universo artificial gobernado por leyes internas”. A este rechazo de la representación se une:

*“La idea constructiva de la forma vanguardista frente a la matriz compositiva de la obra de arte clásica, (...) construcción entendida como producción artificial de una forma que objetiva un sistema de relaciones implícitas. La Vanguardia construye su forma a partir de unidades que no son entidades físicas sino relaciones conceptuales”.*

El Expresionismo hispánico participa de esta definición, y lleva a cabo una gran aportación en esta misma dirección. En muchos sentidos, esta concepción parece emparentada con la propuesta cubista que da inicio al período y a la nueva forma de entender la realidad, que tanto influye en la superación expresionista. Su desarrollo se encuentra entre el ismo fundador, su paralelo histórico, y el Surrealismo:

Movimiento	Objetivo	Ámbito	Evidencia
Cubismo	Superación	Perspectiva	Planos
Expresionismo alemán	Redención	Interior del artista	Grito
Expresionismo hispánico	Esencia	Interior del objeto	Foco
Surrealismo hispánico	Libertad	Subconsciente, sueño del artista	Yuxtaposición imágenes, libre asociación

El espacio ocupado por las vetas nacionales, y en general por el Expresionismo internacional, es común al del resto de ismos: la verdad. Pero con la perspectiva del tiempo, su aportación a la Vanguardia crece en valoración. Hasta ahora, se había revisado la adscripción de obras y autores, pero no se había identificado un desarrollo propio. Éste ha sido nuestro propósito, examinar por qué el movimiento toma forma de manera similar en la esfera alemana e hispánica – a partir de un ascendente común –, cómo ambos se fundamentan en un referente – Munch, Goya – y parten de la categorización de un accidente – lo “Espressivo”, el Esperpento – para crear una nueva estética – el “grito” en el caso alemán y “el foco” en el hispánico – alumbrando así una de las concepciones artísticas más fructíferas del período de Vanguardias.

## Conclusiones

Esta investigación ha sido diseñada tomando los elementos que fundamentan el Expresionismo alemán como término de comparación. Gracias a ellos, hemos analizado las claves de una veta hispánica, identificada y estudiada por la crítica, pero no definida por sus características propias. Hemos inferido así un ascendente común del que derivarían las vetas nacionales siguiendo la teoría de la poligénesis.

La mezcla de modalidades artísticas, tradiciones y géneros literarios tratados ha exigido la aplicación de un espíritu comparatista, y la dificultad para su delimitación ha precisado de la fijación de unas coordenadas conceptuales y cronológicas claras. Por ello, la tesis se ha asentado en diferentes principios como los derivados de la “Weltliteratur” de Goethe, la “Sincronía total” de Eliot, “El polen de las ideas” de Faulkner, o la aplicación de las ideas encuadradas dentro del “Nuevo paradigma”. Entre dichos conceptos debemos destacar, por su importancia en nuestra aproximación, la idea de “Analogie de la vision” utilizada por Brunel y Chevrel y que nos ha llevado a manejar el concepto de “referente” como argumento clave para asociar a los autores que comparten una misma concepción artística, independientemente del momento o lugar en la que la apliquen. En todo caso y a pesar de las alusiones a otros períodos, nos hemos centrado en los años de Vanguardia, que hemos acotado entre *Las señoritas de Avignon* de Picasso (1907) y la publicación de *Ismos*, de Gómez de la Serna.

Establecido el marco de trabajo, hemos partido de una hipótesis que se sustenta en la existencia de un ascendente internacional del Expresionismo que determina la forma en la que se desarrolla en cada tradición en la que se inserta. De este modo, la vertiente hispánica no es considerada como un eco de la alemana, sino que cuenta con una estética propia donde el referente artístico es Goya, miembro de la Escuela española, que abre con lo grotesco una nueva vía para el desarrollo del Arte moderno.

La defensa de esta hipótesis ha comenzado por el estudio del fenómeno artístico del que forma parte el movimiento analizado: las Vanguardias. El siglo XX se inicia con una ruptura con los valores tradicionales del arte en una búsqueda incesante por lo nuevo que lleva a continuas corrientes, los ismos. Los profundos cambios sociales, geopolíticos, el trasfondo bélico o los avances tecnológicos, modifican la posición del hombre ante el mundo que le rodea. La imitación aristotélica, clave para el aprendizaje, deja de ser útil puesto que el hombre se cree un nuevo dios-creador. El Cubismo inaugurado por Picasso, acompañado de otros grupos como los primeros expresionistas alemanes – “Die Brücke” y “Der Blaue Reiter” –, marca el comienzo del nuevo tiempo.

Centrados ya en el Expresionismo, los referentes sobre los que se apoyan los artistas se encuentran repartidos a lo largo de todos los momentos de la historia. Hemos concluido, por tanto, que este movimiento eleva a categoría un elemento inherente al arte: se trata de la liberación de la expresión, contenida desde el canon clásico. Con el fin de valorar cómo ha operado esta ruptura, hemos comparado el dolor silenciado del rostro de Laocoonte en la escultura homónima griega con *El Grito* de Munch, cuyo desasosiego queda expresado sin limitación. Entre ambos, nos hemos detenido en el Gótico germano, pero también en otras aportaciones con raíz europea como El Greco.

A continuación, hemos comprobado que el Romanticismo alemán y francés contiene varias claves que sustentan esta liberación. El movimiento “Sturm und Drang”, que abre el prerromanticismo alemán, ha sido señalado por compartir algunos de sus rasgos como la rebelión contra el sistema de valores vigente. Por otra parte, poetas como Baudelaire, Mallarmé o Rimbaud, así como algunos artistas plásticos como Cezánne o Gauguin, tienen gran impacto por su manejo del color y la forma. En cuanto a los pensadores, hemos destacado a los filósofos Nietzsche, Kierkegaard o Bergson por su visión dramática o atormentada, ambigua y en último término nihilista.

Hemos llegado así a quienes la crítica ha denominado como “Proto-expresionistas”, por ser inmediatamente anteriores a la eclosión del movimiento. Van Gogh plantea que el artista debe interpretar emociones, usando los colores para dar intensidad a sus sentimientos. Por otro lado, los dramaturgos Wedekind y Strinberg representan un precedente por su desesperanza, el caos espiritual o el desasosiego. Por último, Munch encarna el referente último y fundamental por su introspección y formas contorsionadas, que muestran su angustia interior y sus sentimientos frente a lo que ve.

Como colofón en la búsqueda de sus orígenes, hemos hallado en la categorización de lo “Espressivo” el punto que permite dar por iniciado el movimiento en 1908. Schoenberg forma parte de la escuela múniquesa y su evolución musical está relacionada con el proceso hacia la abstracción en busca de la esencia liderado por Kandinsky. La atonalidad, epítome de la Vanguardia por su ruptura con las leyes de la armonía, incluye el uso de lo “Espressivo” en sus partituras elevando a categoría estética la expresión de la emoción que los románticos sólo habían exaltado. Y precisamente este hecho es el punto de inicio más claro del Expresionismo alemán, por convertir la liberación expresiva del arte con respecto de su canon clásico en eje de su estética, tal y como Adorno ha sugerido.

Identificados sus referentes y fijado su inicio, nos hemos ocupado a continuación del Expresionismo conocido como “histórico”, en particular nos hemos referido a la generación del “Expressionismus”, un grupo de más de 350 autores adheridos a este fenómeno transversal. A partir de 1910, se da por iniciado el movimiento por la concurrencia de varias circunstancias, entre las que destacan la concentración de artistas en Berlín o la fundación de las revistas más importantes del grupo como *Der Sturm* y *Die Aktion*. El término “Expressionismus” es elegido frente al literal alemán “Ausdruckskunst” y adoptado desde estas revistas para designar a este grupo heterogéneo y disperso, pero unido por un denominador común que aglutina a los autores nacidos entre 1880 y 1895 y que comienzan a publicar a lo largo de la década de los diez, creando un movimiento de gran profundidad aunque sin manifiestos ni programas claros.

Para examinarlo en detalle, hemos determinado dos etapas en su desarrollo. En el primer decenio (1910-1920), destacan las obras en el terreno lírico y teatral que conforman la estética “del grito”, basada en el paroxismo y el gusto por lo auténtico. La ciudad, la muerte o la guerra, junto con la denuncia social y la sensación de alienación, representan los temas más destacados. El Futurismo explica parte de la técnica expresionista, enfatizando la raíz europea del movimiento: elimina cualquier ornamentación, es denso, preciso y crudo.

Durante el segundo decenio (1920-1930) el cine protagoniza una nueva etapa de desarrollo. Éste está marcado por la estética “del grito”, por su fuerte vinculación al teatro y por el estilo “caligarista”. La desesperanza del momento se refleja en su

temática: la tiranía o las contradicciones del doble son algunos de sus principales temas. La deformación y el claro-oscuro, la afectación o los efectos visuales determinan su particular producción.

Nuestro análisis del Expresionismo alemán nos ha llevado hasta la Nueva Objetividad, cuya aparición representa uno de los factores más importantes que contribuyen al fin del movimiento junto con su persecución por parte de los nazis. La Nueva objetividad ocupa el espacio expresionista y supone una vuelta a la realidad objetiva, primando el compromiso social y político. Así, la última gran obra es *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, en 1929.

La consideración de otras vertientes expresionistas ha dividido a los críticos, entre quienes valoran el movimiento como fenómeno puramente germánico y quienes lo sitúan como una corriente internacional. Entre los segundos, hemos destacado a quienes han identificado otras vetas en el centro, este y norte de Europa. Sin embargo en el sur, y particularmente en la esfera hispánica, su atención ha sido menor hasta fechas recientes con dos claras vías de análisis: por un lado, la centrada en Borges como introductor del movimiento alemán, y por otro la dedicada a Valle-Inclán como creador de una veta peculiar.

Nos hemos ocupado en primer lugar de la llegada de Borges a España, hecho que dota a nuestras letras de una conexión inédita con la tradición germana. El escritor argentino encuentra un país que se abre entusiasta a las influencias exteriores gracias a la concurrencia del “Ramonismo”, el Creacionismo y el Ultraísmo, inspirados por Gómez de la Serna, Huidobro y Cansinos-Asséns. Gracias a su paso por Centroeuropa, Borges conoce el Expresionismo alemán, que introduce a través del nuevo ismo cuyo alumbramiento comparte: el Ultraísmo. El argentino permanece en España durante dos años, conoce a las grandes figuras, frecuenta las principales tertulias y publica sus primeros poemas.

Hemos destacado, por su importancia para la recepción del movimiento alemán, a dos iniciadores de los ismos hispánicos: Gómez de la Serna y Huidobro. El primero introduce el Futurismo y se aproxima posteriormente al Dadaísmo. Es considerado como el “buque-nodriza” de la generación y juega un papel clave tanto en el conjunto de las Vanguardias como en dotar de referentes al Expresionismo hispánico. Su apuesta

por “lo nuevo” y su interés por Goya, la Greguería – que define como “el grito de las cosas” – o el “cosismo” que practica, marcan la Vanguardia española hasta el punto de poder hablar de un estilo propio – el “Ramonismo” – que resulta clave para la formación del Expresionismo hispánico. Por otra parte, el paso de Huidobro y su Creacionismo, además de traer el Cubismo literario tras su estancia en París, dota a las letras hispánicas de un espíritu demiúrgico.

En una entrevista de 1918, Cansinos-Asséns invita a los jóvenes a “ir más allá”, inspirando un ismo propio conocido como Ultraísmo. El movimiento, que en 1923 puede darse por finalizado, está marcado por un talante rupturista e iconoclasta novedoso en nuestras letras pero adolece de grandes realizaciones. La mayor contribución del Ultraísmo es su espíritu de apertura a todas las influencias exteriores, que permite la llegada de nuevas ideas.

Como ha destacado Calvo Carilla, la labor de Borges en la introducción del Expresionismo es un aspecto muy destacable en nuestras letras, ya que sirve como mediador con el movimiento germano gracias a sus labores de traducción y crítica. Sus traducciones permiten conocer el movimiento de forma temprana, antes incluso que en Alemania. En todo caso, hay que matizar que el argentino trae la obra que le es coetánea por parte de autores como Klemm y que corresponde con la fase lírica más tardía. A través de sus críticas, podemos deducir cómo entiende el ismo alemán: por su “ultrarrealidad espiritual”, su “visión ciclópea y atlética” y el “pluriverso” de Walt Whitman. Sin duda, estos elementos influyen en su producción.

Borges cultiva una veta ultraísta particular que es posible extraer de los manifiestos en los que participa y que podemos considerar como un Ultra “expresionista”. La “estética activa del prisma” por la que aboga refleja esta concepción, en busca de la “sensación en sí” o la “emoción desnuda” whitmaniana. Sus poemas titulados como “*Prismas*” o su primera revista bonaerense también bajo este mismo nombre, son muestra de la visión activa, auroral e inédita que persigue y que constituye el primer afluente en la conformación del Expresionismo hispánico.

La renovación expresionista de la tradición española llega con el Esperpento, que hemos considerado segundo afluente hispánico e iniciador del movimiento. Valle-Inclán escribe *Luces de bohemia* en 1920 encontrando la respuesta estética que buscaba desde

1916 y el nuevo género a cuya producción se dedica hasta 1930 con un total de cuatro obras. Hemos comprobado que representa una nueva concepción artística que adopta la visión “desde el aire” definida por Aristóteles en su *Poética* y asociada al estilo degradante de Pausón. Dentro de la tradición hispánica, se trata de una aproximación artística cultivada por Cervantes o Quevedo y que juzga definitiva en Goya. Por estos motivos hemos considerado que el Esperpento es, como lo “Espressivo” en Schoenberg, la categorización de lo que antes era sólo accidente: una reinterpretación de una cualidad grotesca y deformante inherente a la tradición española sobre la que este ismo se apoya con el fin de superar la mera representación para llegar a la verdad.

Hemos constatado que el nuevo género no nace de una ruptura con lo anterior sino que evoluciona desde postulados de siempre para construir la nueva concepción artística, actualizando nuestra tradición literaria. Su concepto de lo grotesco o la deformación tienen al Barroco como claro referente, que también aporta la visión elevada, la teatralidad o la mezcla de géneros (frente al Gótico de la vertiente germana). Quevedo es el mayor cultivador de lo grotesco, gran innovador idiomático y conceptista cuya corriente es abrazada por Valle frente al culteranismo gongorino: se considera en su misma trayectoria, en la que también se encuentra Goya.

Tanto su maestro Galdós como Unamuno, compañero de la Generación del 98, comparten preocupaciones y un afán por evolucionar que conduce su obra más madura hasta la Modernidad. El primero cultiva la caricatura, la renovación de géneros y la condensación culminando con la “novela dialogada”, su logro más avanzado. Por su parte, la obra de Unamuno se caracteriza por lo bufo-trágico, lo tragi-cómico y el compromiso con el momento. De hecho, su “Nivola” comparte un espíritu similar al de la Greguería o el Esperpento, todos considerados dentro del género del “disparate” según Bergamín.

Por último, hemos hallado que el Modernismo hispánico y el ambiente inspirador de la bohemia aportan un lenguaje nuevo y renovador. De hecho, Darío y el propio Valle son los máximos estandartes de este movimiento que persigue la captación de la belleza. La bohemia, en la que el malogrado A. Sawa es principal representante, otorga un trasfondo romántico ante el que Valle reacciona con su Expresionismo posterior. No en vano, Max Estrella está inspirado en Sawa y *Luces* ha sido considerado como epitafio de la bohemia del Madrid “brillante y hambriento”.

A partir de 1916, con *La media noche. Visión estelar de un día de guerra*, Valle se embarca en una búsqueda de nuevos horizontes artísticos. Esta obra supone un punto de inflexión en sus indagaciones ya que la visión del enfrentamiento desde el aire le ofrece la perspectiva que anhela. *La lámpara maravillosa*, también de 1916, representa su “camino hacia la perfección” recogiendo la estética de su primera etapa. *La pipa de Kif*, de 1919, es la última muestra antes del Esperpento y el anuncio claro del cambio que viene. Cercano al Expresionismo, incorpora lo grotesco, lo carpeto-vetónico y lo existencial como ejes, tal y como González López defiende.

El Esperpento ha sido considerado el representante de un Expresionismo peculiar y autóctono desde fechas tempranas, comenzando por Pérez Minik. Con lo goyesco y la distorsión grotesca como elementos distintivos, el nuevo género representa una gran contribución al Modernismo internacional a la altura de las obras de Joyce o Mann, con las que ha sido comparado. Su escena duodécima, el más conocido diálogo entre los protagonistas que tiene lugar en el callejón del Gato, recoge las claves que definen su aportación expresionista: el reflejo en el espejo cóncavo como exégesis de su concepción artística y la designación de Goya como referente. La búsqueda de un nuevo formato que supere la novela y la tragedia para describir su momento lleva al nacimiento del nuevo género, imprescindible para reflejar las peculiaridades del momento.

La metáfora de la que se sirve para describir cómo se refleja la realidad que le es contemporánea corresponde a un espejo cóncavo. Hemos concluido que “lo cóncavo” se interpreta desde el reflejo sujeto a matemática perfecta puesto que, siguiendo a Azorín, en su recepción hay deformación pero no transformación. Esta idea se apoya en la importancia del espejo en la historia del arte. El “supremo juego” es para Valle juego pero también teatralidad. Valle dota al espejo de una cualidad diferencial al elegir una superficie curva, lo que implica concentración en un punto de intensión en el que reside la esencia.

Hemos indagado cómo la carga de significado artístico que la tradición literaria hispánica otorga a “lo cóncavo” viene de muy atrás. Hereda de época clásica ciertos matices – como el abismo – y ocupa lugares destacados en *La Celestina* o *El Quijote*, como “espejo de alinde” o “bacía de azófar”. Como referentes más cercanos, hemos destacado el uso de Herrera y Reissig y hemos encontrado el empleo en el *Ulysses* de

Joyce de la misma metáfora – “*concave mirror*” – implicando una deformación idiomática: “*lovelorn longlost lugubru Booloohoom*”.

La segunda clave es la designación de Goya por parte de Valle-Inclán como referente. El dramaturgo gallego considera que la obra del pintor aragonés tiene la concepción demiúrgica que debe guiar la literatura contemporánea, mezclando los géneros y armonizando lo lírico, trágico y cómico, enfrentando lo grotesco frente a la sublimidad clásica que queda superada con esta nueva vía artística. Sus trabajos conocidos como “Espejos mágicos”, una serie de dibujos preparatorios de sus grabados son señalados por Speratti Piñero o Zamora Vicente como antecedente. Estos trabajos contienen el más claro elemento de su obra que inspira la concepción artística del Expresionismo hispánico: el reflejo de la verdad.

Valle-Inclán elige a Goya porque su obra supone el arranque de la Modernidad. El pintor aragonés inicia una carrera propia como “autor” e inspira los logros de escuelas posteriores como Romanticismo, Realismo o Impresionismo. Contrapone lo grotesco frente a la sublimidad clásica y encarna la autenticidad y originalidad, primero para Baudelaire y de ahí para el conjunto de Occidente. Se convierte en fuente constante para la literatura y su obra incluye, para pensadores como Todorov, un sistema de pensamiento completo equiparable al de Goethe.

Si bien la obra de Goya tiene un impacto indirecto en los Expresionistas alemanes, en los hispánicos es fundamental y comparable con la figura de Munch en los primeros tal y como juzga Areán. El pintor aragonés es el eslabón anterior en la Escuela española, que antes representan Velázquez y El Greco según nos recuerda Calvo Serraller. El elemento vítreo, de raíz mozárabe y presente en el bodegón español, aporta un matiz diferencial. El “Expresivismo” contemporáneo a Valle y liderado por Solana, cuenta también con Goya como inspirador y representa la versión mediterránea del Expresionismo pictórico, según Moreno Villa.

El estudio de la obra de Goya nos ha llevado a definir su objetivo artístico como “la imitación de la verdad”. Los *Caprichos* representan una conquista de la imaginación y lo propio, al tratarse de la primera obra hecha “al margen del oficio”, hecho muy destacado por Ortega. Los grabados que componen este trabajo tienen como propósito

reflejar “la fantasía del artífice” y denunciar los errores y vicios a través de la deformación grotesca o la animalización, que se convierten en sus notas distintivas.

El uso particular del espejo es, en la obra de Goya, el principal instrumento para superar la mera representación. No solamente encontramos en los “Espejos mágicos” su utilización, sino que este juego está presente en toda su obra. La combinación de reflexiones y refracciones de *La vieja del espejo*, una de sus últimas obras y que podría representar a la Celestina, ofrece una muestra del interés que mantuvo por este asunto hasta el final.

En el contexto de la conmemoración del primer centenario de su muerte, hemos podido comprobar que la Generación del 27 no tiene unanimidad en la elección de Góngora como figura de cabecera, sino que una parte de sus miembros eligen al pintor aragonés. El hecho de que *La Gaceta literaria* adelante la efemérides del pintor para confrontarla al tercer centenario del nacimiento del poeta culterano ha sido destacado como principal demostración. Entre los miembros de la generación destaca el interés de Buñuel, que concentra en torno a su filme *Goya* a nuestros principales protagonistas, como Gómez de la Serna o Valle-Inclán.

Pero hemos encontrado que en estos momentos surge con gran fuerza un nuevo ismo llegado de Francia, el Surrealismo, sustentado en los logros de las Vanguardias anteriores gracias a su carácter ecléctico. Tal y como hace la Nueva Objetividad en el ámbito alemán, el Expresionismo hispánico ve cómo el nuevo ismo ocupa su lugar. Y como era de esperar, no experimenta un final abrupto: su transversalidad y naturaleza no programática implican una falta de adhesión clara y un cese en su práctica no explícito.

El primer ejemplo que nos ha ayudado a entender esta evolución es *Un perro andaluz*, el guion subversivo y rupturista de Buñuel y Dalí que se caracteriza por la mirada seccionada. Ésta es la clave para interpretar su obra ya que, siguiendo a Taléns, del ojo de la protagonista se desprenden las imágenes interiores que conforman el filme. La base expresionista y goyesca sustituye a la “escritura automática” de la veta francesa, basándose así en la visión de la vertiente estilística que hemos tratado de definir. El segundo ejemplo lo constituye *Poeta en Nueva York*, de Lorca. El poeta ocupa, en la gran terna del 27 que conforma junto a Dalí y Buñuel, el extremo más próximo a la tradición. Su poemario cumbre ha pasado a ser valorado desde sus elementos

expresionistas, destacando la catacresis frente a lo que previamente se consideraban imágenes oníricas tal y como ha hecho Villanueva. Por otro lado, hemos destacado el tratamiento de los ojos, que parece inspirado de los bodegones según el uso de lo vítreo ya destacado. Entre los referentes lorquianos que guían su trabajo figura el “duende”, asociado a los “sonidos negros” presentes en toda la obra de Goya.

El final de las Vanguardias no supera los años treinta, lo que no implica que no haya continuidad en sus líneas de trabajo. Una primera vía prosigue en Hispanoamérica, con el Realismo mágico o lo “real-maravilloso” de Carpentier o Asturias como buenos ejemplos, hasta la Posmodernidad inspirada por el Borges maduro. La segunda se desarrolla en España, con “lo ganglionar” de Sender, el “tremendismo” de Cela o la “mirada cruel” de Saura como herederos del magisterio goyesco y valle-inclanesco, terminando con el Expresionismo “libre” de Vilas.

Nuestro recorrido nos ha llevado a identificar un nexo común en los referentes, punto de inicio, desarrollo y fin del movimiento en su vertiente hispánica. Hemos concluido que este elemento corresponde con la adopción de una perspectiva que hemos denominado “convergente”: una misma concepción artística en la que Goya sirve como referente por inspirar una misma “Analogie de la vision”. Esta posición, que parte de una perspectiva demiúrgica y totalizadora en busca de la esencia del objeto, hereda el elemento vítreo de la Escuela española presente desde el bodegón Barroco al cubista y coincide con la deformación del cine alemán coetáneo.

Los expresionistas hispánicos sustancian su visión “convergente” en la estética “del foco” que, igual que “el grito” alemán, ejerce como común denominador de su producción. Esta estética se define por fijar su atención en un elemento diferencial que representa la esencia, implicando el proceso de deformación grotesca con el que Malraux define la mirada de Goya. Entre los elementos que caracterizan esta estética encontramos la concentración, la condensación y la intensificación, o figuras como la anamorfosis y animalización, o la catacresis, el oxímoron y la hipálage. Gracias a la estética “del foco”, el Expresionismo hispánico logra superar el papel del arte de mera representación de lo aparente para reflejar la esencia del objeto.

Esta visión marca el lugar que nuestra vertiente expresionista ocupa en la Modernidad. La veta hispánica contribuye a los logros del conjunto del movimiento

internacional, que se sitúa como la Vanguardia más importante del siglo XX por las obras cumbre que ha dado. La superación de la mimesis a través de su enfoque en la esencia representa su gran aportación y el hecho diferenciador frente a su homóloga alemana, que logra la liberación respecto al canon clásico. Reconocer la existencia de un Expresionismo propio es, por tanto, un nuevo argumento para poner en su justa medida la gran contribución hispánica al período de Vanguardias y también la gran relevancia de Goya para los vanguardistas, entre los que Valle ocupa un lugar preferente al reinventar la vía artística de lo grotesco para superar la mimesis.





## Ilustraciones

<b>Artista</b>	<b>Título</b>	<b>Año</b>
P. Picasso	<i>Las señoritas de Avignon</i>	1907
W. Kandinsky	<i>Improvisación IV</i>	1909
A. Schoenberg	“ <i>Entrückung</i> ”, cuarta parte del Cuarteto de Cuerdas N° 2.	1908
A. Schoenberg	<i>Autorretrato azul</i>	1910
Agasandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas.	<i>Lacoonte y sus hijos</i> . Copia en mármol del original Helenístico del 200 A. C. encontrado en las Fuentes de Trajano en 1506.	c. s. I-II
M. Grünewald	<i>La Crucifixión</i> , tabla central del Retablo de Isemheim.	1507
El Greco	<i>Lacoonte</i>	1609
J. Callot	<i>El cojo con capucha</i>	1616
E. Munch	<i>El Grito</i>	1893
H. Walden (dtor.)	Portada <i>Der Sturm</i> , primer número	1910
E. L. Kirchner	<i>Fränzi ante una silla tallada</i>	1910
R. Weine	Cartel original de <i>El gabinete del Dr. Caligari</i>	1919
O. Dix	<i>Dr. Mayer Hermann</i>	1926

J. I. Ramos	Fotografía a R. Gómez de la Serna y amigos	ca. 1956
F. T. Marinetti	“ <i>Proclama futurista a los españoles</i> ” en la revista <i>Prometeo</i>	1909
G. de Torre	“ <i>Girándula</i> ”	1923
G. de Torre	“ <i>Manifiesto ultraísta vertical</i> ”	1920
J. L. Borges	Revista mural <i>Prisma</i>	1921
N. Borges	Portada de <i>Fervor de Buenos Aires</i>	1923
R. Valle-Inclán	Primera entrega, <i>Luces de bohemia</i>	1920
I. Zuloaga	<i>Mis amigos</i>	1920-1936
I. Zuloaga	<i>Retrto de Valle-Inclán</i>	1931
F. de Goya	<i>El sueño de la razón produce monstruos</i>	1797-1799
D. Velázquez	<i>Venus del espejo</i>	ca. 1650
E. Mérida	<i>La comunión de las monjas</i>	1891
J. Gutiérrez Solana	<i>La tertulia del Café de Pombo</i>	1920
Oveco	<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>	970
F. de Goya	<i>Mujer desnuda mirándose al espejo</i>	1796
F. de Goya	“ <i>Espejos mágicos</i> ”	1797-1799
F. de Goya	Dibujo preparatorio del Capricho 55: “ <i>Hasta la muerte</i> ”, y grabado final.	1798-1799
F. de Goya	<i>La vieja del espejo</i>	1828
E. Granados	“ <i>Goyescas</i> ” Op. 11 (“ <i>Los majos enamorados</i> ”)	1911

P. Picasso	Decorados para el ballet <i>Parade</i>	1917
E. Giménez Caballero (dtor.)	Portada de <i>La Gaceta Literaria</i>	1927
L. Buñuel	<i>Un perro andaluz</i> , planos 10-11	1929
S. Dalí	<i>Figura putrefacta</i>	1925
F. García Lorca	<i>Perspectiva urbana con autorretrato</i>	1929
F. de Goya	<i>Liebres muertas</i>	ca. 1806-1812
P. Picasso	<i>Guernica</i>	1937
J. Sánchez Cotán	<i>Bodegón con cardo y zanahorias</i>	1603
R. Casas	Diseño de la botella de anís “El Mono”	1898
D. Rivera	<i>Naturaleza muerta con balalika</i>	1913
J. Gris	<i>Botella de anís</i>	1914
P. Picasso	<i>Botella de Anís del Mono, vaso de anís y naipe</i>	1915
W. Ruttmann	Secuencia de <i>Berlin. Die Sinfonie der Großstadt</i>	1927



## Archivos consultados

“Academia”, red social y repositorio académico, en [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

Arnold Schoenberg Center, en [www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at)

Arca - Arxiu de revistes catalanes antigues, en [www.cbuc.cat](http://www.cbuc.cat)

Archivo libre de internet, en [www.archive.org](http://www.archive.org)

Biblioteca virtual galega, en <http://bvg.udc.es>

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Bibliothèque nationale de France, archivos y manuscritos en [archivesetmanuscrits.bnf.fr](http://archivesetmanuscrits.bnf.fr)

Blue Mountain Project – Historic Avant-garde Periodicals for Digital Research (Princeton University), en [www.bluemountain.princeton.edu](http://www.bluemountain.princeton.edu)

Borges 100 años, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Cátedra Valle-Inclán – Universidad de Santiago de Compostela, <https://www.usc.es/es/catedras/valle-inclan>

Centro Borges – Universidad de Pittsburg, [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu)

Centro Huidobro – Universidad de Chile, en [www.vicentehuidobro.uchile.cl](http://www.vicentehuidobro.uchile.cl)

Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español, en [web.frl.es/CNDHE/org](http://web.frl.es/CNDHE/org)

IMSLP / Petrucci Music Library, en [www.imslp.org](http://www.imslp.org)

Katalog Der Deutschen Nationalbibliothek, en [www.dnb.de](http://www.dnb.de)

Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, en <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>

Obras completas de F. García Lorca, en [www.federicogarcialorca.net/](http://www.federicogarcialorca.net/)

Persée, colección de publicaciones científicas, en [www.persée.fr](http://www.persée.fr)

Perseus Digital Library (Tufts University), en [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)

Portal de revistas científicas del Ministerio de la Enseñanza Superior y de la Investigación de Francia, en [www.persee.fr](http://www.persee.fr)

Proyecto Gutenberg, en [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)

Real Academia Galega, Hemeroteca Virtual, en [www.realacademiagalega.org/hemeroteca-virtual](http://www.realacademiagalega.org/hemeroteca-virtual)

Repositorio Universidad de La Rioja, en [www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es)

Repositorio “Europeana” de la Koninklijke Bibliotheek/National Library of the Netherlands, en [www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)

Repositorio “Hispana” del Ministerio de educación, cultura y deporte, en <http://roai.mcu.es>

Repositorio institucional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en <http://digital.csic.es>

Repositorio institucional de la Universidad Pública de Navarra, en <http://academic-e.unavarra.es>

Repositorio “Monoskop” de estudios de arte, medios y humanidades, en [www.monoskop.org](http://www.monoskop.org)

*Vida* (1920-1921). Números 1 a 5, digitalizados por la Real Academia Galega y accesibles en su Hemeroteca virtual.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

ALBERTI, L. S. (1436), *De pictura*, Fuente abierta.

ALBERTI, R. (1972), *Sobre los ángeles*, Barcelona: Llibres de Sinera.

\_\_\_\_\_(1980), *La arboleda perdida*, Barcelona: Bruguera.

ÁLVAREZ GATO, J. (1901), *Cancionero*, Madrid: Impr. de la Revista Española.

APOLLINAIRE, G. (1917), *Les Mamelles de Tirésias*, Fuente abierta (Biblioteca Augustana).

ARISTÓTELES (335 A. C.), *Poética*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(2011), *Poética*, Introducción, traducción y notas de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid: Gredos.

BAUDELAIRE, Ch. (1855), *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1857), *Quelques caricaturistes français*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1861), *Les fleurs du mal*, París: Mozambook.

\_\_\_\_\_(1868), *Oevres complètes de Charles Baudelaire*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1976), *El salón de 1846*, Valencia: Fernando Torres.

\_\_\_\_\_(1977), *Obra completa en poesía*, Madrid: Ediciones 29.

\_\_\_\_\_(1981), *El Spleen de París*, Barcelona: Fontamara.

\_\_\_\_\_(1988), *Curiosidades estéticas*, Madrid: Júcar.

\_\_\_\_\_(1999), *Crítica literaria*, Madrid: Visor.

BOCCIONI, U., DALMAZZO CARRÀ, C., RUSSOLO, L., BALLA, G. y SEVERINI, G. (1909), *Manifiesto dei Pittori futuristi. Redazione di Poesia*, Milán (9 de febrero de 1910, pág. 4).

BORGES, J. L. (1920), “*Antología expresionista*”. *Cervantes, Revista Hispano-Americana*, Madrid, octubre de 1920.

\_\_\_\_\_(1923), *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923.

\_\_\_\_\_(1930), *Evaristo Carriego*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1984), *Obras Completas*, Buenos Aires: Editorial Emecé (14 ed.).

\_\_\_\_\_(1991), *Narraciones*, Edición de Marcos Ricardo Barnatán, Madrid: Cátedra - Letras Hispánicas (11ª ed.).

\_\_\_\_\_(1994), *Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Barral.

\_\_\_\_\_(1998), *Biblioteca personal*, Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_(1999), *Cartas del fervor*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé.

\_\_\_\_\_(2007), *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires: Emecé.

BRECHT, B. (1965), *Teatro completo*, Buenos Aires: Nueva Visión.

BRETON, A. (1969), *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid: Guadarrama.

BUÑUEL, L. (1929), *Un chien andalou (guion)*. *La Révolution Surréaliste*, París, Núm. 12 (15 de diciembre de 1929, pp. 34-37).

\_\_\_\_\_(1982), *Obra literaria*, Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón.

- \_\_\_\_\_(1992), *La duquesa de Alba y Goya / guion y sinopsis cinematográfica*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- \_\_\_\_\_(1999-2000), “*El cine, instrumento de la poesía*”, en *Tradiciones poéticas españolas de este fin de siglo. V. Luís Buñuel. El cine, instrumento de la poesía. Poesía en el Campus*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza (Núm. 45, pp. 25-28).
- \_\_\_\_\_(2000), *Mi último suspiro*, Madrid: Plaza y Janés.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1636), *El príncipe constante*, Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(1664), *La hija del aire*, Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(2000), *Poesía*, Antología de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Espasa Calpe.
- CANSINOS-ASSÉNS, R. (2009), *El movimiento V.P.*, Madrid: Arca.
- CARPENTIER, A. (1984), *El reino de este mundo*, Alfaguara: Madrid.
- \_\_\_\_\_(1985), *El siglo de las luces*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- CELA, C. J. (1989), *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Destino.
- CERVANTES, M. DE (1585), *La Galatea*, Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(1605), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (primera parte), Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(2005), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.
- CÉZANNE, P. (1937), *Correspondance*, París: Bernard Grasset Editeur.
- DALÍ, S. (1981), *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueras: Dasa ediciones.
- DARÍO, R. (1888), *Azul*, Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(1896), *Prosas profanas y otros poemas*, Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(1905), *Cantos de vida y esperanza*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1907), *España contemporánea*, París: Garnier Hermanos.

\_\_\_\_\_(1996), *Poesía selecta*, Madrid: Visor.

\_\_\_\_\_(2016), *Obra selecta - Del símbolo a la realidad*, Edición conmemorativa de la Real Academia Española, Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.

DE ROJAS, F. (1499), *La Celestina – Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Fuente Abierta.

DE TORRE, G. (1920), “*Manifiesto ultraísta vertical*”. *Grecia*, Núm. 50, 1-XI-1920.

\_\_\_\_\_(1923), *Hélices: poemas (1918-1922)*, Madrid: Editorial Mundo Latino.

DÍAZ MIRÓN, S. (1901), *Lascas*, Fuente abierta.

DIEGO, G. (1942), *Primera antología de sus versos*, Madrid: Espasa-Calpe.

DÖBLIN, A. (1996), *Berlin Alexanderplatz*, Barcelona: Destino.

ESPRONCEDA, J. DE (1840), *El estudiante de Salamanca*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1954), *Obras completas*, Madrid: Atlas.

GARCÍA LORCA, F. (1944), *Poeta en Nueva York; Conferencias; Prosas póstumas*, Recopilados por Guillermo de Torre, Buenos Aires: Losada.

\_\_\_\_\_(1968), *Obras completas*, Madrid: Aguilar.

\_\_\_\_\_(2017), *Obras completas ilustradas*, Fuente libre.

GARFIAS, P. (2008), *Alas del sur (antología poética 1926-1967)*, Renacimiento, Sevilla.

GIL, I-M. (1972), *Luz sonreída, Goya, amarga luz*, Zaragoza: Javalambre.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1991), *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid: Espasa Calpe.

\_\_\_\_\_(1997), *Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

\_\_\_\_\_(1998), *Greguerías*, Introducción y selección de Ricardo Senabre, Madrid: C.E.G.A.L.

GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE (1612), *Fábula de Polifemo y Galatea*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1900), *Obras completas*, Madrid: Aguilar.

GOYA, F. DE (1949), *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Estudio preliminar y notas por F.J. Sánchez Cantón, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispanico.

\_\_\_\_\_(1982), *Cartas a Martín Zapater*, Edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid: Turner.

GRACIÁN, B. (1653), *El Criticón*, Fuente abierta.

GRYPHIUS, A. (1669), *Dichtungen*, Reinbek/Hamburgo: Rowohlt.

GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1961), *Obra completa*, Taurus, Madrid, 1961.

HERNÁNDEZ, M. (1990), *Antología poética*, Madrid: Taurus.

HOMERO (s. VIII A. C.), *La Odisea*, Fuente abierta.

HUGO, V. (1827), *Cromwell*, Fuente abierta.

HUIDOBRO, V. (1990), *Antología poética*, Madrid: Castalia.

JARNÉS, B. (1929), *Paula y Paulita*, Madrid: Revista de Occidente.

JOYCE, J. (1922), *Ulysses*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1978), *Ulysses*, Middlesex: Penguin.

KANDINSKY, W. (1996), *De lo espiritual en el arte*, Traducción de Genoveva Dietrich, Barcelona: Paidós.

KLEMM, W. (1915), *Gloria! Kriegsgedichte aus dem Felde*, Múnich: Albert Langen.

\_\_\_\_\_(1916), *Verse und Bilder*, Berlin: Verlag der Wochenschrift Die Aktion.

MANN, T. (2005), *La montaña mágica*, Barcelona: Edhasa.

MARCIAL, M. V. (2003), *Epigramas*, Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”.

MARINETTI, F.T. (1909), “*Manifeste du Futurisme*”. *Le Figaro*, París (20 de febrero de 1909, p. 1).

\_\_\_\_\_(1910), “*Proclama futurista a los españoles*”. *Prometeo – Revista social y literaria*, Madrid, Año III, p. 1.

\_\_\_\_\_(1912), *Manifesto tecnico della litteratura futurista*, Milán: Direzione del Movimento Futurista (11 de mayo de 1912).

NIETZSCHE, F. (2011), *Así habló Zaratustra*, Madrid: La Esfera de los Libros.

NOÉ, J. (1926), *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925) con notas biográficas y autobiográficas*, Nosotros: Buenos Aires.

PARDO BAZÁN, E. (1868), *El castillo de la Fada*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1891), *Cuentos sacro-profanos*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1892), *La cuestión palpitante*, Fuente abierta.

PÉREZ GALDÓS, B. (1871), *El audaz*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1897), *El abuelo*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1901), *El teatro nuevo*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1905), *Casandra*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(2006), *El caballero encantado*, Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal.

PINTHUS, K. (1920), *Menschheits Dämmerung, Symphonie jüngster Dichtung*, Berlín: Ernst Rowohlt Verlag.

PLATÓN (380 A. C.), *La República*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1975), *La república*, Madrid: Espasa Calpe.

PLUTARCO (1987), *Obras morales y de costumbres (edición de Manuela García Valdés)*, Madrid: Akal, Madrid.

QUEVEDO, F. DE (1613), *Sermón estoico de censura moral*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1626), *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1995), *Poesía completa*, Madrid: Turner.

RIMBAUD, A. (1985), *Iluminaciones*, Madrid: Hiperión.

ROA BASTOS, A. (1986), *Yo, el Supremo*, Madrid: Alfaguara.

ROJAS, F. DE (2000), *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona: Crítica.

SAWA, A. (1910), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid: Biblioteca Renacimiento.

SCHOENBERG, A. (1979), *Tratado de armonía*, Traducción y prólogo de Ramón Barce, Madrid: Real Musical.

SENDER, J. (1969), *La esfera*, Madrid: Aguilar.

\_\_\_\_\_(1976), *Obra completa*, Barcelona, Destino.

SHAKESPEARE, W. (1605), *The King Lear*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1611), *The Tempest*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(1616), *Macbeth*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_(2006), *Teatro completo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

STEIN, G. (2016), *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Madrid: Lumen – Penguin Random House.

TZARA, T. (1969), *Poemas*, Madrid: Alberto Corazón Editor.

\_\_\_\_\_(2009), *Siete manifiestos Dadá*, Barcelona: Tusquets, 2009.

UNAMUNO, M. DE (1902), *Amor y pedagogía*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_ (1910), “*Malhumorismo*”. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de diciembre, 1910.

\_\_\_\_\_ (1914), *Niebla*, Fuente abierta.

\_\_\_\_\_ (1996), *Obras completas*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

\_\_\_\_\_ (2006), *Cancionero*, Preparado por Josse de Kock, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

UNAMUNO, M. DE y GANIVET, A. (1912), *El porvenir de España*, Madrid: Renacimiento.

VALLE-INCLÁN, R. (1917), *La media noche, visión estelar de un momento de guerra*, Madrid: Impresa Clásica Española.

\_\_\_\_\_ (1920), *Luces de bohemia. España - Semanario de via nacional*, Año VI - Núm. 274, 31 de julio (pág. 11).

\_\_\_\_\_ (1924), *Luces de bohemia*, edición revisada, fuente abierta.

\_\_\_\_\_ (1984), *Entrevistas*, Valle-Inclán del, J. (ed.), Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (1986), *Martes de Carnaval (Esperpentos): Las galas del difunto / Los cuernos de don Friolera / La hija del capitán / ¿Para qué las reclamaciones diplomáticas*, Madrid: Espasa Calpe – Colección Austral (11ª ed.).

\_\_\_\_\_ (2002), *Obra completa*, Madrid: Espasa Calpe.

\_\_\_\_\_ (2010), *Luces de bohemia*, Madrid: Austral.

\_\_\_\_\_ (2016), *Con el alba: Cuaderno de Francia manuscrito inédito*, estudio preliminar y edición de Margarita Santos Zas, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.

VAN HODDIS, J. (1918), *Weltende*, Fuente abierta.

VEGA, L. DE (1916), *Obras completas*, Madrid: Real Academia Española.

VERHAEREN, E., y DE REGOYOS, D. (1899), *La España negra*, Barcelona: Pedro Ortega.

VILAS, M. (2012), *Gran Vilas*, Visor de poesía: Madrid (XXXIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla).

WILDE, O. (1890), *The Picture of Dorian Gray*, Fuente abierta.

WITTGENSTEIN, L. (1921), *Logisch-Philosophische Abhandlung*, Fuente abierta.



## Fuentes secundarias

ADORNO, Th. W. (1962), *Prismas – La crítica de la cultura y de la sociedad*, Barcelona: Ariel.

\_\_\_\_\_(2003), *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_(2004a), *Philosophy of Modern Music*, Nueva York / Londres: Continuum.

\_\_\_\_\_(2004b), *Teoría estética*, Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_(2011), *Escritos Musicales*, Madrid: Akal.

ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M. (1944/1988), *Dialéctica de la ilustración*, Buenos Aires: Trotta.

AHN, P. (2012), “*The Great Scream in Nature: Edvard Munch at MOMA*”, en <http://theamericanreader.com/the-great-scream-in-nature-edvard-munch-at-moma/>

ALAZRAKI, J. (1978), “*Jorge Luís Borges*”, en Roy, J. (coord.), *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid: Castalia (pp. 35-76).

\_\_\_\_\_(1984), “*El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges*”. *Hispanic Review*, Vol. 52, Núm. 3, Verano 1984 (pp. 281-302).

AMOR Y VÁZQUEZ, J. (2005), *Galdós, Valle-Inclán, Esperpento*, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

ANDERSON, J. (1995), *The Art of the Expressionist*, Bristol: Parrangon.

APOLLINAIRE, G. (1913), *Les peintres cubistes (Méditations esthétiques)*, París: Eugène Figuière Éditeurs.

\_\_\_\_\_(1994), *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid: Visor.

- ARCONADA, C. M. (1930), “¿*Qué es la Vanguardia?*”. *La Gaceta Literaria*, Núm. 84 (15 de junio de 1930, pp. 3-4).
- AREÁN, C. (1984), *La pintura expresionista en España*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- ARNOLD, A. (1966), *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und Thematische Quellen*, Stuttgart: Kohlhammer.
- ARTILES, J. (2005), “*La intrahistoria: de Galdós a Unamuno*”, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- AUB, M. (1985), *Conversaciones con Buñuel*, Madrid: Aguilar.
- AZNAR SOLER, M. (1992), *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_(1994), “*Ramón del Valle-Inclán*”, en Mainer, J. C. (coord.), *Modernismo y 98: primer suplemento*, de Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica (Vol. 6, Tomo 2, pp. 262-273).
- \_\_\_\_\_(2010), *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla: Renacimiento.
- BAJARLÍA, J. J. (1964), *La Polémica Reverdy-Huidobro/Origen del Ultraísmo*, Buenos Aires: Editorial Devenir.
- BAJTIN, M. (1989), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- BAQUERO GOYANES, M. (2011), “*Las caricaturas literarias de Galdós*”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-caricaturas-literarias-de-galdos/html/66303350-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-caricaturas-literarias-de-galdos/html/66303350-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html#I_0_)).
- BARLOW, J. D. (1982), *German Expressionist Film*, Boston: Twayne.

BARREDA LÓPEZ, J. M. (1987), *El Ultraísmo de Sevilla (Historia y textos)*, Sevilla: Ediciones Alfar.

\_\_\_\_\_ (2002), “*Revisión de Grecia en la Vanguardia*”. *Revista Monteagudo*, 3ª época, Núm. 7 (pp. 45-56).

BARROS, F. (2007), *La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*, Vigo: Ediciones Cardeñoso.

BAUDRILLARD, J., (1997/2005). *La ilusión y la desilusión estéticas*, en <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>

BENN, G. (1959), *Essays Reden Vortrage*, Wiesbaden: Limes Verlag.

BENJAMIN, W. (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D. F.: Editorial Ítaca.

BERGAMÍN, J. (2005), *El disparate en la literatura española*, Sevilla: Editorial Renacimiento.

BERNAL, J. L. (1988), *El Ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*, Cáceres: Universidad de Extremadura.

BERNSTEIN, A. (2007), “*España en Borges*”. *Revista Clarín*, 07/05/2007, en <http://www.revistaclarin.com/569/espana-en-borges>

BERRIATÚA, L. (2008), “*Las ciudades subterráneas de Fritz Lang*” en *La escultura en Fritz Lang*, Madrid: Maia Ediciones.

BISCHOFF, U. (1994), *Munch*, Colonia: Taschent Art Series.

BLANCHARD, P. (1960), *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires: Compañía Fabril Editora.

BLECUA, J. M. (1945), “*El estilo de El Criticón de Gracián*”, en *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, I (pp. 7-32).

BLOOM, H. (2001), *Shakespeare, la invención de lo humano*, Bogotá: Editorial Norma.

- BONET, J. M. (2000), “*Luis Buñuel, ultraísta*”, en VVAA., *Luis Buñuel: El ojo de la libertad*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Febrero-mayo, pp. 93-103).
- BORRÁS GUALIS, G. M. (1992), “*Introducción al Goya de Buñuel*” en Buñuel, L., *Goya*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (pp. 11-28).
- BOSI, A. (1985), *Reflexões sobre a arte*, Sao Paulo: Ática.
- BÓVEDA, X. (1918), “*Los intelectuales dicen. Rafael Cansinos-Asséns*”. *El Parlamentario*, diciembre de 1918.
- BOZAL, V. (1994), *Goya y el gusto moderno*, Madrid: Alianza Forma.
- \_\_\_\_\_(2002), “*Arte contemporáneo y lenguaje*”, en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol. II)*, Madrid: La balsa de la medusa (3ª ed., pp. 15-25).
- BRIHUEGA, J. (1979), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las Vanguardias artísticas en España (1910-1935)*, Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_(2002), “*Las Vanguardias artísticas: teorías y estrategias*”, en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol. II)*, Madrid: La balsa de la medusa (3ª ed., pp. 229-248).
- BRONNER, S. y KELLNER, D. (eds.) (1983), *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*, Londres: Crom Helm.
- BRUNEL, P. y CHEVREL, Y. (1989), *Précis de Littérature Comparée*, París: Presses Universitaires de France (Puf).
- BUJALDÓN DE ESTEVES, L. (2001), “*Cuando Borges escribía en alemán*”. *Otro texto recobrado*. Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo LXVI, Núm. 261-262, julio-diciembre 2001 (pp. 387-406).
- BÜRGER, P. (2000), *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

CABALLERO BONALD, J. M. y NAVIA, J. M. (2009), *Un Madrid literario*, Barcelona: Lunwerg editores.

CABAÑAS BRAVO, M. (coord.) (2003), *El arte español fuera de España*, Madrid: Biblioteca de Historia del Arte / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CALVO CARILLA, J. L. (1997), “*El Expresionismo senderiano: a propósito de La noche de las cien cabezas*”, en Gil Encabo, F. y Ara Torralba, J. C. (eds.), *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca / Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses / Institución “Fernando el Católico” (pp. 325-338).

\_\_\_\_\_(2005), *La mirada expresionista: Novela española del siglo XX*, Madrid: Mare Nostrum.

\_\_\_\_\_(2009), *La Vanguardia emocional: la literatura española ante la Europa de entreguerras (1918-1936)*, Pamplona: Editorial Eclipsados.

CALVO SERRALLER, F. (2013), *La invención del arte español – De El Greco a Picasso*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CAMÓN AZNAR, J. (1949), *Goya (cinco estudios)*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

\_\_\_\_\_(1981), *Francisco de Goya (tomo III)*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja / Instituto Camón Aznar.

\_\_\_\_\_(1984), *Perfil autobiográfico*, Zaragoza: Museo e Instituto “Camón Aznar”.

CANCILLIERE, E. (2012), “*Forma y color en el Polifemo de Góngora*”, en Roses Lozano, J. (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid: Exposición Biblioteca Nacional de España.

CÁNOVAS BELCHI, J. T. (1983), “*El cine alemán en la prensa española (1920-1931). Expresionismo e historicismo*”, Murcia: Universidad de Murcia.

- CANSINOS-ASSÉNS, R. (1976), “*Jorge Luís Borges (1919-1923)*”, en *La nueva literatura*, Madrid, 1927, recopilado por Alazraki, J. (ed.), *Jorge Luís Borges*, Taurus, Madrid.
- \_\_\_\_\_(1982), *La novela de un literato*, Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_(2011), *La nueva literatura (1917-1927)*, Madrid: Arca ediciones.
- CARDINAL, R. (1988), *O Expressionismo*, Río de Janeiro: Zahar.
- CARDONA, R. y ZAHAREAS, A. (1982), *Visión del Esperpento*, Madrid: Castalia.
- CARPENTIER, A. (2004), “*El Escorial, museo de milagros*”. *Carteles*, La Habana 8/9/1935 (p. 14) en *Carpentier, A., A puertas abiertas – Textos críticos sobre arte español*, Compilados y editados por José Antonio Baujín y Luz Merino, Santiago de Compostela: Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier - Universidade de Santiago de Compostela (pp. 115-118).
- CARTER, B. (1968), *Historia de la literatura hispano-americana a través de sus revistas*, México: De Andrés.
- CASALDUERO, J. (1970), *Vida y obra de Galdós*, Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_(1989), “*Galdós y su obra*”, en Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria (pp. 7-12).
- CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, I. J. (2005), *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Carles Ameller Ferretjans, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CELA, C. J. (1989), *Los caprichos de Francisco de Goya y Lucientes*, Madrid: Sílex.
- CERNUDA, L. (1975), “*Gómez de la Serna y la generación poética de 1925*”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea (1957)*, en Harris, D. y Maristany, L. (eds.), *Prosa Completa*, Barcelona: Barral (pp. 405-414).

CHABÁS, J. (2001), *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Edición de Javier Pérez Bazo del original de 1952, Madrid: Verbum.

CHAMPIGNY, R. (1966), “*Analyse d’une définition du surréalisme*”, Modern Language Association (PMLA), Vol. 81, Núm 1. (marzo 1966, pp. 139-144).

CIRLOT, L. (ed.) (1993), *Primeras Vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona: Labor.

COATES, O. y GERKEN, M. (2016), “*Circe*”, Yale Modernism Lab, en Modernism.research.yale.edu (28/1/2016).

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, M. (2003), “*La literatura comparada hispano-alemana: un estado de la cuestión*”. *Estudios Filológicos Alemanes – Revista del Grupo de Investigación*, Vol. 3 – Separata, Sevilla.

CUÉLLAR VALENCIA, R. (2013), “*Borges y el encuentro con la filosofía y el Expresionismo*”, Fundalec – Fundación Chiapaneca para el Fomento de la Lectura y la Educación, A. C., 17 de septiembre de 2013, en <http://fundalec.blogspot.com.es/2009/borges-y-el-encuentro-con-la-filosofia.html?lm=1>

D’ORS, E. (1915), “*A un cubista castellano, Celso Lagar*”. *Revista España* (5-ii-1915).

\_\_\_\_\_(1947), *El Arte de Goya*, Madrid: Aguilar.

DE LA FUENTE, J. L. (1996), “*Las ciudades invisibles de Tlön*”, en *Actas del Coloquio Internacional: en Borges, Calvino, La Literatura*, Poitiers: Universidad de Poitiers.

DE LA NUEZ TORRES, R. (2009), “*La vida y la obra de Galdós en Luces de Bohemia*”, XI Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

DE LA PEÑA, M. (1925), *El Ultraísmo en España*, Madrid: Libería Fernando Fe.

- DE MARIA, L. (1973), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Milán: Mondadori spa.
- DE TORRE, G. (1920), “*El movimiento ultraísta español*”. *Cosmópolis*, Noviembre 1920 (pp. 473-490).
- \_\_\_\_\_(1925), *Literaturas europeas de Vanguardia*, Fuente abierta.
- \_\_\_\_\_(1933), “*El salón al fondo del lago o la obra de Dalí*”. *Arte*, Núm. 2.
- \_\_\_\_\_(1964), “*Para la prehistoria ultraísta de Borges*”. *Hispania*, Vol. 3, Septiembre 1964 (pp. 457-463).
- \_\_\_\_\_(1965a), *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- \_\_\_\_\_(1965b), *La difícil universalidad española*, Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_(2002), *Literaturas europeas de Vanguardia*, Pamplona: Uargoiti Editores.
- DELEUZE, G. (1995), *Conversaciones*, Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1972), *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid: Gredos.
- DIEOLBD, B. (1921), *Anarchie im Drama*, Fráncfort: Frankfurters Verlags Anstald A.G.
- DÍEZ, R. (1976), *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid: Playor.
- DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- DOUGHERTY, D. (1999), *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de Tirano Banderas*, Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_(1982), *Un Valle-Inclán olvidado (entrevistas y conferencias)*, Madrid: Fundamentos.
- DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H. y VILLANUEVA, D. (2015), *Introducing Comparative Literature – New Trends and Applications*, Nueva York: Routledge.

EDSCHMID, K. (1918), “*Expressionismus in der Dichtung*”. *Die neue Rundschau*, Marzo 1918 (pp. 359-374).

\_\_\_\_\_(1957), “*Über den dichterischen Expressionismus*”, en *Frühe Manifeste Epochen des Expressionismus*, Hamburgo: Christian Verlag.

EDWARDS, G. (1985), “*Ramón del Valle-Inclán*”, en *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century*, Nueva York: St. Martin's Press.

EGUÍA RUÍZ, E. (1928), “*Del Creacionismo y Ultraísmo al Vanguardismo en España*”. *Razón y Fe*, Núm. LXXXV, Madrid (pp. 501-518).

EISNER, L. H. (1988), *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*, Madrid: Cátedra.

ELIOT, T. S. (1965), “*To criticize the critic (1961)*”, en Eliot, T. S., *To criticize the critic and other writings*, Londres: Faber and Faber (pp. 11-26).

\_\_\_\_\_(1982), “*Tradition and the individual talent*”. *Perspecta*, Vol. 19, (pp. 36-42). Publicado originalmente en *The Sacred Wood*, 1920.

ESPINA GARCÍA, A. (1920), “*La pintura ciega de Solana*”. *Revista España*, Núm. 288.

ESTURO VELARDE, J. C. (1986), *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, Sada: Ediciós do Castro.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1979), “*Modernismo, Esperpentismo, o las dos evasiones*”, en Rico, F. (dctor.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica (pp. 298-314).

FERNÁNDEZ ROCA, J. Á. (1997), *Las acotaciones del Esperpento: de lo verbal a lo visual*, A Coruña: Universidade da Coruña (ed.).

FERRARI, O. y BORGES, J. L. (2005), *En diálogo*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- FERRER PLAZA, C. (2007), “Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier: la evolución literaria del dictador hispanoamericano”. *Gláuks*, Vol. 7, Núm. 2 (pp. 110-136).
- FONTANELLAS, H. (2012), *Orígenes del cine expresionista alemán: Estética y técnica*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- FOSTER, D. W. (1972), “La estructura expresionista en dos novelas de Valle-Inclán”. *Explicación de Textos Literarios* (pp. 43-63).
- FRAGA, E. (2014), “¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista”. *Athenea Digital – Revista de pensamiento e investigación social*, Vol. 14, Núm. 2 (en [www.atheneadigital.net](http://www.atheneadigital.net)).
- FRICKE, Ch., HONNEF, K., RUHRBERG, K. y SCHNECKENBURGER, M. (2001), *El arte del siglo XX*, Colonia: Traschen.
- FRIEDRICH, H. (1974), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral.
- FUENTES, V. (1992), “De la Vanguardia a la Posmodernidad: hitos configuradores en la literatura en español”, Actas del Undécimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irving: Universidad de California.
- FURNESS, R. A. (1990), *Expressionismo*, Sao Paulo: Perspectiva.
- GABRIELE, J. P. (ed.) (1992), *Suma Valleinclaniana*, Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1971), “Alfar: Historia de dos revistas literarias: 1920-1927”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 255, marzo 1971 (pp. 500-534).
- \_\_\_\_\_(1982), “Introducción al estudio del Surrealismo literario español”, en García de la Concha, V. (coord.), *El Surrealismo*, Madrid: Taurus Ediciones.
- GARCÍA, C. (2001), “Borges y el Expresionismo: Kurt Heynicke”. *Variaciones Borges*, Núm. 11.

\_\_\_\_\_ (2003), “*El Expresionismo literario a través de las traducciones de José Luis Borges*”, en Muñoz Martín, R. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Granada 12-14 de Febrero de 2003: AIETI, Núm. 1, (pp. 517-531).

\_\_\_\_\_ (2004), “*Borges, traductor del Expresionismo: Wilhelm Klemm*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2008), “*Gerardo Diego y Guillermo de Torre*”. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, Núm. 10 (pp. 9-24).

\_\_\_\_\_ (2012), *Los manifiestos y documentos expresionistas de la literatura en lengua alemana (1910-1914)*, en [http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Cg-I3\\_YOnkJ:scholar.google.com/+manifiesto+expresionistayhl=esyas\\_sdt=0](http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Cg-I3_YOnkJ:scholar.google.com/+manifiesto+expresionistayhl=esyas_sdt=0)

\_\_\_\_\_ (2015), *El joven Borges y el Expresionismo alemán*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

GARCÍA GUATAS, M. (2012), “*Goya, en el ojo de la modernidad*”. *Goya*, Núm. 340 (pp. 254-269).

GARCÍA LABORDA, J. M. (1989), *El Expresionismo musical de Arnold Schoenberg*, Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA MONGE, C. (2006), “*Garfias y Borges: amigos ultraístas*”. *Revista Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, Pamplona: Universidad de Navarra.

GARDES DE FERNÁNDEZ, R. (2006), “*Augusto Roa Bastos. Su configuración de la intrahistoria de Paraguay*”, en Salem, D. (Coord.), *Narratología y mundos de ficción*, Buenos Aires: Biblos (pp. 119-152).

GASCH, S. (1955), *El Expresionismo*, Barcelona: Omega.

GERTEL, Z. (1969), *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York: University of Iowa y Las Americas Publishing Company.

- GIBSON, I. (2013), *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid: Aguilar.
- GIL VILLEGAS, F. (1988), “*Modernidad en Simmel*” en Zabludovsky G. (ed.), *Teoría sociológica y modernidad*, México D.F.: Plaza y Valdéz (pp. 109-154).
- GLENDINNING, N. (1983), *Goya y sus críticos*, Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_(2002), “*El problema de las atribuciones desde la Exposición Goya de 1900*”, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales-Instituto de Patrimonio Histórico Español (pp. 15-37).
- GLIKSOHN, J. M. (1990), *L'Expressionisme littéraire*, París: PUF.
- GÓMEZ BLANCO, C. (ed.) (1997), *Literatura y cine: perspectivas semióticas*, A Coruña: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica de 1995 (pp. 201-211).
- GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M. (2010), “*Valle-Inclán, los Zuloaga y otros*”. Revista *El pasajero*, Taller d'Investigacions Valleinclanians – Universitat Autònoma de Barcelona, Núm. 25 ([www.elpasajero.com](http://www.elpasajero.com)).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1924), “*El Caligarismo*”. *Nuevo Mundo*, Núm. 1.597, Madrid, 29 de agosto de 1924 (pág. 7).
- \_\_\_\_\_(1928), *Goya*, Madrid: La Nave.
- \_\_\_\_\_(1944), *Don Ramón del Valle-Inclán*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_(1975), *Ismos*, Madrid: Ediciones Guadarrama (edición original de 1931).
- \_\_\_\_\_(1927), “*El gran español Goya*”. *Revista de Occidente*, Núm. LIV (pp. 191-203).
- GONZÁLEZ GIL, M<sup>a</sup>. I. (2015), *Estética y poética de la contemplación en Valle-Inclán: La lámpara maravillosa*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Ángel García Galiano, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1973), *La poesía de Valle-Inclán: del Simbolismo al Expresionismo*, Puerto Rico: Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico.

GORDON, D. (1966), “*On the origin of the word “expressionism”*”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Núm. 29 (pp. 368-385).

GREENFIELD, S. (1990), *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid: Taurus (2ª ed.).

GUBERT, R. (1998), *Historia del cine*, Buenos Aires: Editorial Lumen.

GULLÓN, R., (1972), *De Goya al arte abstracto*, Madrid: Seminarios y ediciones S. A.

\_\_\_\_\_(1994), *El esoterismo modernista*, en Mainer, J. C. (coord.), *Modernismo y 98: primer suplemento*, de Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 6, Tomo 2 (pp. 69-75).

HARRIS, D., (1995), “*Squared horizons: hybridisation of the avant-garde in Spain*”, en Harris, D. (ed.), *The Spanish avant-garde*, Manchester: Manchester University Press (pp. 1-14).

\_\_\_\_\_(1998): *Metal Butterflies and poisonous Lights: the Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*, Anstruher: La Sirena.

HATJE, U. (dtora.) (2009), *Historia de los estilos artísticos. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Madrid: Istmo.

HELMAN, E. (1983), *Trasmundo de Goya*, Madrid: Alianza Forma.

HERNÁNDEZ, M. (1990), *Libro de los de Dibujos de Federico García Lorca*, Madrid: Tabapress/Fundación Federico García Lorca.

HERRERÍA, A. (2012), “*Valle-Inclán, Expresionismo y Esperpento*”. *Magazine modernista*, en <http://magazinmodernista.com/2012/04/26/valle-inclan-expresionismo-y-Esperpento/>

HINTERHAÜSER, H. (1994), *Fin de siglo y Modernismo*, en Mainer, J. C., *6/1 Modernismo y 98, primer suplemento* a Rico, F., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica.

- HORMIGÓN, J. A. (1989), “*Valle-Inclán: la mirada del pintor*”, en Hormigón, J. A. (ed.), *Busca y rebusca de Valle-Inclán, ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán celebrado en el mes de mayo de 1986 en Madrid*, Madrid: Ministerio de Cultura (pp. 149-158).
- HUAMÁN, M. A. (compilador) (2011), *Lecturas de teoría literaria I*, Lima: SISBIB.
- HUICI, A. (1998), *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges - El laberinto*, Sevilla: Ediciones Alfar.
- INMAN FOX, E. y VIU, C. (1994), *La generación del 98: crítica de un concepto*, en Mainer, J. C., *6/1 Modernismo y 98, primer suplemento a Rico, F., Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica.
- JANSEN, P. W. (1975), *Buñuel*, Buenos Aires: Kyrios.
- JARNÉS, B. (1998), “*Lecciones de Goya*”. *Cuadernos Jarnesianos*, Zaragoza: Institución “Fernando El Católico” (Núm. 8).
- JARQUE, V. (1992), *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- JEREZ-FARRÁN, C. (1984), “*La estética expresionista en El Público de García Lorca*”, en Rico, F., *Historia y Crítica de la Literatura Española 7/1, Época contemporánea: 1914-1939. Primer Suplemento* por Agustín Sánchez Vidal, Barcelona: Crítica (pp. 191-193).
- \_\_\_\_\_(1986), “*La estética expresionista en El público de García Lorca*”. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Núm. 11 (pp. 111-127).
- \_\_\_\_\_(1989), *El expresionismo en Valle Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, Sada: Ediciós do Castro.
- \_\_\_\_\_(1990), “*El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán*”. *Hispania*, Núm. 3, Vol. 73, Septiembre 1990 (pp. 569-577).

JIMÉNEZ, J. R. (1936), “*Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)*”. *El Sol*, 26 de enero de 1936.

\_\_\_\_\_(1961), *La corriente infinita*, Madrid: Aguilar.

\_\_\_\_\_(1979), “*Modernismo en América y España*”, en Rico, F. (dtor.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica (pp. 62-65).

JIMÉNEZ-PLACER, F. (1946), “*El poema goyesco de los Disparates*”. *Revista de Ideas Estéticas*, IV, 16-17 (pp. 340-377).

KAES ET ALI (eds.) (1994), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press.

KAYSER, W. (1966), *The Grottesque in Art and Literature*, Nueva York: McGraw-Hill Book Co. (original de 1957).

KINDERMAN, W. (2003), *Wagner's Parsifal*, Oxford: Oxford University Press.

KORNFELD, P. (1969), “*Nachwort an dem Schauspieler*”, en Pörtner, P. (Ed.), *Literatur Revolution 1910-1925*, Darmstadt: Luchterhand.

KRACAUER, S. (1961), *De Caligari a Hitler una historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires: Nueva Visión (en España editado en Madrid: Ed. Paidós, 1985).

KRONIK, J. W. (2003), *El beso del sapo: configuraciones grotescas en La Regenta*, Nueva York: Corneill University of Ithaca.

LAFUENTE FERRARI, E. (1979), *El mundo de Goya en sus dibujos*, Madrid: Ediciones Urbión.

LANZA ORDÓÑEZ, G. (2009), “*El Expresionismo, un movimiento artístico difícil redefinir*” en <http://suite101.net/article/el-expresionismo-a3321#axzz2FKhBxjy8>

- LÁZARO CARRETER, F. (1984), “*Apuntes sobre el teatro de García Lorca*”, en Rico, F., *Historia y Crítica de la Literatura Española 7, Época contemporánea: 1914-1939* por Víctor García de la Concha, Barcelona: Crítica (pp. 584-588).
- LEHMAN-SRINIVASAN, K. (1986), *Revolution in Writing: Borges’ reading of the Expressionists*, Pittsburg: University of Pittsburg.
- LESSING, G. E. (1766), *Lacoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*, Fuente abierta.
- LLORENS, E. (1975), *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid: Ínsula.
- LÓPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, G. (2011), “*Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón*”. *Revista Sans Soleil*, Núm. 3.
- LÓPEZ EIRE, A. (1980), *Los orígenes de la Poética*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ GARCÍA, J. R. (2005), *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*. Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Manuel Aznar Soler, Facultat de Filologia i Lletres, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- LORENZO ARRIBAS, J. L. (2008), “*El ‘Esperpento’ y su orfandad etimológica*”. *Rinconete* en [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es).
- LORENZO-RIVERO, L. (1996), “*Goya en el Esperpento valleinclaniano contra la censura e ignorancia*” en Vidal Tibbits, M. (ed.), *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Newark: Juan de la Cuesta (pp. 285-300).
- \_\_\_\_\_(1998), *Goya en el Esperpento de Valle-Inclán*, Sada: Edició do Castro.
- LOUREIRO, Á. (1988), “*A vueltas con el Esperpento*”, en Loureiro, A. (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas*, Barcelona: Anthropos (pp. 205-229).
- LUKÁCS, G. (1924), “*‘Größe und Verfall’ des Expressionismus*”, Moscú: Internationale Literatur.

- MACHADO, A. (1926), *Discurso sobre el Quijote*, Manuscrito inédito transcrito por Jordi Doménech (www.abelmartin.com).
- MARINI PALMIERI, E. (2007), “*Lirismo, Expresionismo, Ultraísmo en fervor de Buenos Aires de Jorge Luis Borges*”. *Taller de Letras*, Núm. 40 (pp. 9-19).
- MARTÍNEZ, H. (1984), *El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y los Esperpentos de Valle-Inclán*, Tesis doctoral, Nueva York: City University of New York.
- MASCATO REY, R. (2013), *Valle-Inclán, poeta moderno no canonizado*, A Coruña: Servicio de publicaciones, Universidade da Coruña.
- MATAMORO, B. (2010), “*Borges en el espejo de Quevedo*”. *Variaciones Borges*, Núm. 10.
- MCATEER, M. (2010), “*Expressionism, Ireland and the First World War: Yeats, O’Casey, McGuinness*”, en Keown, E., *Irish Modernism: Origins, Contexts, Publics*, Berna: Peter Lang AG, Bern (pp. 65-80).
- MAIER, C. S. (1983), “*La lámpara maravillosa de Valle-Inclán y la invención continua como una constante estética*”, Providence: Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.
- \_\_\_\_\_(1989), “*El aprendizaje poético de Borges*”, AIH, Actas X, Centro Virtual Cervantes (pp. 763-770).
- \_\_\_\_\_(1996), *Borges and the European avant-garde*, Nueva York: Peter Lang.
- MAILER, N. (1997), *Picasso – Retrato del artista joven*, Madrid: Alfaguara.
- MAINER, J. C. (1975), *Prólogo*, en Díaz Plaja, G., *Vanguardismo y protesta*, Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- \_\_\_\_\_(1979), “*Modernismo y 98*”, en Rico, F. (dtor.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica (pp. 288-297).

- \_\_\_\_\_(1983), *La Edad de Plata (1902-1939) – Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra (2.ª ed.).
- \_\_\_\_\_(2000), “Los herederos de Ramón Gómez de la Serna” en VVAA., *Luis Buñuel: El ojo de la libertad*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Febrero-mayo 2000, pp. 67-91).
- MALDONADO ALEMÁN, M. (2006), *El Expresionismo y las Vanguardias en la literatura alemana*, Madrid: Editorial Síntesis.
- MALRAUX, A. (1950), *Saturne*, París: NRF.
- MARCHAN FIZ, S. (1999a), *Fin de siglo y los primeros “ismos” del XX (1890-1917)*, Madrid: Summa Artis (Espasa Calpe).
- \_\_\_\_\_(1999b), *Las Vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Madrid: Summa Artis (Espasa Calpe).
- MARCO, T. (2002), *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid: Fundación Autor / SGAE.
- MARTÍNEZ FERRER, H. (1999), *Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo – Análisis textual. Analecta Malacitana*, Anejo XXVI de la Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filología y Letras de Málaga.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1928), “*Hablando con Valle-Inclán*”. *ABC*, 7 de diciembre de 1928 (pp. 3-4).
- MATTHIESSEN, F. O. (1959), *The Achievement of T.S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*, Oxford: Universidad de Oxford.
- MATUS, M. (2009), *El cine expresionista alemán*, Nueve Maletas.
- MEITZINGER Y GLEIZES (1912), *Du cubisme*, París: Eugène Figuière Éditeurs.
- MEJÍA PRIETO, J. y MOLACHINO J. R. (2005), *Borges ante el espejo*, Mexico D. F.: Lectorum.
- MENESES, C. (1996), *Borges en Mallorca (1919-1921)*, Altea: Ediciones Aitana.

- \_\_\_\_\_. 1999: *El primer Borges*, Madrid: Fundamentos.
- MIESEL, V. H. (1970), *Voices of German Expressionism*, New Jersey: Prentice Hall.
- MIKUZ, J. (2008), “*El papel de la escultura en la películas del primer periodo alemán de Fritz Lang (1919-1933)*”, en *La escultura en Fritz Lang*, Madrid: Maia Ediciones.
- MOLINUEVO, J. L. (1998), *El espacio político del arte*, Madrid: Tecnos.
- MONEGAL, A. (1998), *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las Vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos.
- MORENO VILLA, J. (1920a), “*La cola del pandemonio*”. *España*, Núm. 269 (p. 13).
- \_\_\_\_\_. 1920b: “*Pandemonio. La época expresivista. La nueva barbarie. Los septentrionales son herméticos, los meridionales, piruetistas*”. *España*, Núm. 268 (p. 11).
- MORRIS, C. B. (2000), *El Surrealismo y España 1920-1936*, Madrid: Espasa Calpe (2ª ed.).
- MUÑOZ, M<sup>a</sup>. T. (1997), *Wilhelm Worringer. Fin del Expresionismo*, en <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/6/vestigio/06.html>.
- MUÑOZ SEBASTIÁN, J. A. (1998), *Influencias iconográficas de Goya en los artistas extranjeros*, Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el 28 de mayo de 1987. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I.
- MURPHY, R. (1999), *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ORS, E. D' (1915), “*A un cubista castellano, Celso Lagar*”, *Revista España* (5-II-1915).
- \_\_\_\_\_. (1928), *L'art de Goya: Goya, peintre baroque. Goya, peintre européen. Goya, peintre de regards*, París: Librairie Delgrave.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1932), *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_(1950), Ortega y Gasset, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid: Revista de Occidente.
- \_\_\_\_\_(1961), *Obras completas*, Madrid: Revista de Occidente.
- \_\_\_\_\_(1970), *Goya*, Madrid: Espasa Calpe (2ª ed.).
- \_\_\_\_\_(1994), *Artículos (1917-1933)*, Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.
- \_\_\_\_\_(2007), *La deshumanización del arte*, México D. F.: Porrúa.
- PACHECO, J. E. (1992), “*Junta de sombras. Valle-Inclán*”, en Schneider, L. M., *Todo Valle-Inclán en México*, México: UNAM.
- PALMIER, J. M. (1998), *L'Expressionisme et les arts. I. Portrait d'une génération*, París: Payot.
- PAZ, O. (2008), *Los hijos del limo*, Santiago de Chile: Tajamar Ediciones.
- PELLICER, R. (1990), “*Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle*”. *Voz y Letra - Revista de Filología*, Núm. 1 (pp. 207-214).
- PÉREZ MINIK, D. (1953), *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (1999), *Buñuel por Buñuel – Entrevistas y conversaciones*, Madrid: Plot Ediciones (2ª ed.).
- PIMENTEL, L. A. (1993-1994), “*Los estragos del esplín. Julio Herrera y Reissig y la poesía francesa del siglo XIX*”. *La experiencia literaria* (invierno 1993-1994, pp. 59-65).
- PINTHUS, K. (1969), “*Versuch eines zukünftigen Dramas*” en Pörtner, P. (Ed.), *Literatur Revolution 1910-1925*, Darmstadt: Luchterhand.

- PIRRAGLIA, E. (2002), *Valle-Inclán y su macrotexto literario*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- POGGLIOLI, R. (1964), *Teoría del arte de Vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994), “*La teoría literaria en el siglo XX*”, en VV. AA., *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid: Taurus (pp. 69-98).
- PLAZAOLA ARTOLA, J. (2007), *Introducción a la Estética*, Bilbao: Ediciones Universidad de Deusto (4ª ed.).
- PRIDEAUX, S. (2007), *Edvard Munch: Behind the Scream*, New Heaven: Yale University Press.
- RAMIÉ, G. (1974), *Cerámica de Picasso*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A.
- RAMÍREZ, J. A. (dtor.) (2006), *Historia del arte: el mundo contemporáneo*, Madrid: Alianza Editorial (7ª reimpresión).
- RICHARD, L. (1979), *Del Expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Barcelona: Gustavo Gili.
- RICHTER, E. (1936), *El Impresionismo en el lenguaje*, Fuente abierta.
- RICO, F. (dtor.) (1979), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Editorial Crítica.
- RIERA, C. (2013), *Sobre un lugar parecido a la felicidad (discurso de ingreso leído el día 7 de noviembre de 2013)*, Madrid: Real Academia Española.
- RÍOS PATRÓN, J. L. (1955), *Jorge Luís Borges*, Buenos Aires: La Mandrágora.
- RIVAS CHERIF, C. (1920), “*Entrevista a Valle-Inclán*”. *La internacional*, 3 de Septiembre de 1920 (p. 4).
- ROCAMORA GARCÍA-IGLESIAS, C. (2000), *Munch y el Expresionismo alemán*. Arbor CLXV, Núm. 649 (pp. 33-50).

- ROMANO, J. (1965), “*La concepción pianística de Arnold Schoenberg*”, en *Revista Musical de Chile*, Santiago de Chile (en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13956/14256>).
- ROMERO TOBAR, L. (2000), *Goya en Galdós*, Homenaje a Alfonso Armas Ayala, Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria.
- \_\_\_\_\_(2013), “*Francisco de Goya*”, en Romero Tobar, L. (coord.), *Temas literarios hispánicos*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza (pp. 95-110).
- \_\_\_\_\_(2014), *Ráfagas goyescas en poetas españoles*. Rassegna iberistica, Vol. 37, Núm. 101, Junio 2014 (pp. 107-112).
- \_\_\_\_\_(2016), *Goya en las literaturas*, Madrid: Marcial Pons.
- RUIZ RAMÓN, F. y LYON, J. (1994), “*Teoría y práctica del Esperpento*”, en Mainer, J. C. (coord.), *Modernismo y 98: primer suplemento*, de Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 6, Tomo 2, pp. 314-324.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1999), “*Goya y el teatro español contemporáneo. De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 24, Núm. 3 (pp. 593-619).
- \_\_\_\_\_(2006), *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva Lectura de Luces de Bohemia*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- SADOUL, G. (1996), *Historia del cine mundial*, Madrid: Ed. Siglo XXI.
- SAGER, E. L. (2004), “*Poetry of German Expressionism and the Spanish Avant-garde: Re-contextualizing Lorca’s Poeta en Nueva York*”. *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 38, Issue 3, October 2004 (p. 425).
- \_\_\_\_\_(2008), “*Borges's Translations of German Expressionist Poetry: Spaniardizing Expressionism*”. *The Comparatist*, Vol. 32, Mayo 2008.

SALINAS, P. (1970), “*Significación de Esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98*”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial (pp. 86-114).

SALMERÓN INFANTE, M. (2013), “*Wagner desde Adorno: la forma como contenido social*”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Número 12, marzo de 2013 (pp. 45-57).

SÁNCHEZ, J. A. (ed.) (1999), *La escena moderna – Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1987), “*El Expresionismo: hacia una relectura de las Vanguardias*”. *Ideologies & Literature*, Vol. 2, Núm. 2, Otoño 1987 (pp. 201-209).

\_\_\_\_\_(1990), *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid: Verdoux.

SÁNCHEZ-COLOMER RUIZ, M<sup>a</sup>. F. (2002), *Valle-Inclán orador*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Manuel Aznar Soler, Departament de Filologia Espanyola, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, Junio 2002.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y POQUERAS MAYO, A. (1965), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid: Gredos.

SÁNCHEZ FERRER, J. L. (2014), *Las Vanguardias*, en [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2014.

SÁNCHEZ MILLÁN, A. (2002), “*La Vanguardia cinematográfica en el Cine-club español y La Gaceta Literaria*”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_(1991), *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_(1995), “*Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya Death*”, en Harris, D. (ed.), *The Spanish Avant-garde*, Manchester: Manchester University Press (pp. 110-122).

\_\_\_\_\_(1997), *Historia del cine*, Madrid: Ed. Historia 16.

- \_\_\_\_\_(1999), *A propósito de Buñuel* (guión original del documental homónimo).
- \_\_\_\_\_(1999-2000), “Un Perro Andaluz y la poética de Luis Buñuel”, en “*Tradiciones poéticas españolas de este fin de siglo. V. Luis Buñuel. El cine, instrumento de la poesía*”. *Poesía en el Campus*, Núm. 45 (pp. 10-12).
- \_\_\_\_\_(2005), “*Imágenes para un poeta*”, Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.
- SANTA CECILIA, C. G. (1997), *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- SASTRE, A. (1961), “*Encuesta sobre el teatro de Valle-Inclán*”. *Ínsula*, Núm. 176-177.
- SCHELER, M. (1926/2000), *Sociología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI en <http://elaleph.com/libro/Sociologia-del-saber-de-Max-Scheler/937/>
- SCHEUNEMANN, D. (2003), *Expressionist Film. New Perspectives*, Nueva York: Camden House.
- SCHIAVO, L. (1980), *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer El ruedo ibérico*, Madrid: Castalia.
- SCHROEDER, V. (1998), *El Greco im frühen deutschen Expressionismus: von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Nueva York: Peter Lang.
- SCHMÖLZER, N. (1997), *El Cubismo en Tirano Banderas de Ramón del Valle-Inclán. Analecta Malacitana*, XX, 2 (pp. 491-511).
- SCHWARTZ, J. (1991), *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- SERRERA, J. M. (1997), “*Goya, los caprichos y el teatro de sombras chinescas*”, en VV. AA., *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

- SHAW, D. (1994), “*Ganivet, precursor de la crisis finisecular*”, en Mainer, J. C. (coord.), *Modernismo y 98: primer suplemento*, de Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 6, Tomo 2 (págs. 115-122).
- SILES, J. (2002), “*También era un poeta. En la muerte de Camilo José Cela*”. *El Cultural*, 17 de febrero de 2002.
- SOBEJANO, G. (1994), *Nietzsche y el individualismo rebelde*, en Mainer, J. C. (coord.), *Modernismo y 98: primer suplemento*, de Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 6, Tomo 2 (pp. 36-41).
- SOLAZ FRASQUET, L. (2004), “*La sensibilidad expresionista*”. *Especulo Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Núm. 27, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/expresio.html>.
- SPERATTI-PIÑERO, E. S. (1957), *La elaboración artística en Tirano Banderas*, México D. F.: El colegio de México.
- \_\_\_\_\_(1968), *De “Sonata de otoño al Esperpento” (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*, Londres: Tamesis Books Limited.
- STARR, F. y JELAVICH, P. (2011), *German Expressionism: the graphic impulse*, Nueva York: MOMA.
- STOICHITA, V. I. (2000), *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid: Siruela.
- STOLI, A. (1995), “*Goya descubridor de Quevedo, o la modernidad estética de la risa luciférica*”, en *Romanticismo: actas del V Congreso* (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993), editado como *La sonrisa romántica: sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico*, Nápoles: Bulzoni editores (pp. 263-276).
- SWANSEY, B. (2004), “*La cueva especular: de Montesinos a Zaratrusta*”, en Reichenberger (E.) y Reichenberger (K.), *Cervantes y su mundo*, Kassel: Estudios de Literatura - Edition Reichenberger (pp. 383-406).
- \_\_\_\_\_(2008), *Barroco y Vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclan*, Pamplona: Ediciones Universitarias de Navarra S.A.

SUCRE, G. (1967), *Borges el Poeta*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

TALÉNS, J. (2010), *El ojo tachado*, Madrid: Cátedra.

TENORIO VERA, R. (2014), *Comentario a Bodegón con cardo y zanahorias (1603)*, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/bodegon-del-cardo-el-bodegon-de-los-bodegones>.

TODOROV, T. (2011), *A la sombra de las luces*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.

TOCH, E. (2001), *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*, Barcelona: Colección Idea Música – Idea Books.

TORRES NEBRERA, G. (1994), “*La matemática perfecta del espejo cóncavo acerca de la composición de Luces de Bohemia*”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Núm. 158-159 (pp. 79-89).

\_\_\_\_\_(2012), *Del teatro poético al teatro esperpéntico*, Murcia: Editum – Edición de la Universidad de Murcia.

TROUILLHET MANSO, J. (2004), “*Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento*”. *Revista El pasajero*, Estío 2004.

TRUXA, S. (1990), “*Del Modernismo al Esperpentismo de Valle-Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje*”, en Prestigiacomo, C. (Coord.), *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990* (pp. 127-144).

VACCARO, S. G. (2006), *Borges: vida y literatura*, Buenos Aires: Edhasa.

\_\_\_\_\_(2008), *La presencia de Cansinos-Asséns en las letras de Jorge Luis Borges*, Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata.

VALBUENA PRAT, A. (1930), *La poesía española contemporánea*, Madrid: CIAP.

VALCARCEL, E. (1989), “*La estética activa de los prismas. Lectura de cuatro poemas vanguardistas de Eugenio Montes*”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Núm. 38 (pp. 423-442).

\_\_\_\_\_(1993-1994), “*Valle Inclán y la prefiguración del Esperpento. Análisis de La pipa de Kif*”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo XLI, Fascículo 106.

\_\_\_\_\_(1995), *Vicente Huidobro y el creacionismo en España, en Huidobro, Homenaje 1893-1993*, A Coruña: Universidade da Coruña.

VAN HODDIS, J. (1987), “*Weltende*”, en Nörtmann, R. (ed.), *Dichtungen und Briefe*, Zürich: Arche Verlag (p. 17), en [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90258401090347484543457/209419\\_0043.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90258401090347484543457/209419_0043.pdf)

VATTIMO, G. (1996), *Creer que se cree*, Buenos Aires: Paidós.

VAUTHIER, B. (2004), *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

VELA, F. (1927), *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid: Imprenta Ciudad Lineal.

VIDELA, G. (1963), *El Ultraísmo*, Madrid: Editorial Gredos.

\_\_\_\_\_(1965), “*L’Ultraisme en Espagne et en Amerique Latine*”, en *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, tomo IV de *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, París: Persée (pp. 296-304).

VILANOVA. A. (1989), *La teoría nivolesca del bufo trágico*, en Gómez Molleda, M. D., *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca: Universidad de Salamanca (pp. 189-209).

VILLANUEVA PRIETO, D. (1990), *El Realismo intencional. Semiosis*, enero-junio 1990, Núm. 24 (pp. 177-199).

\_\_\_\_\_(1991a), “*El ‘modernismo’ novelístico de Ramón de Valle-Inclán*”. *Ínsula*, Núm. 531, Marzo 1991 (pp. 22-23).

- \_\_\_\_\_(1991b), “*Valle Inclán y James Joyce: nuevo acercamiento a Luces de Bohemia*”, en *El polen de las ideas*, Barcelona: PPU.
- \_\_\_\_\_(1994a), “*Literatura comparada y teoría de la literatura*”, en Villanueva, D. (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus Universitaria (pp. 99-127).
- \_\_\_\_\_(1994b), “*1492-1992: Los signos del Realismo*”, en Fernández Roca, J. A., Gómez Blanco, C. J. y Paz Gago, J. M. (Coords.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992), A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones (pp. 35-58).
- \_\_\_\_\_(1994c), *Valle-Inclán y James Joyce*, en García Tortosa, F. y De Toro Santos, R. A., (eds.), A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, vol. I (pp. 55-72).
- \_\_\_\_\_(2004), *Teorías de Realismo literario*, Madrid: Biblioteca nueva.
- \_\_\_\_\_(2005), *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- \_\_\_\_\_(2008a), *El Quijote antes del cinema*, Discurso leído el día 8 de junio de 2008, Madrid: Real Academia Española.
- \_\_\_\_\_(2008b), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid: Ensayos literarios Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid.
- VILLANUEVA PRIETO, D. et al. (1999), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid: Castalia.
- VV.AA. (1991), *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Cátedra.
- VVAA. (2000), *Luis Buñuel: El ojo de la libertad*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Febrero-mayo 2000).
- VVAA. (1921), “*Proclama*”. *Prisma*, Buenos Aires (también en *Ultra*, Núm. 1, 1 de enero de 1922).

WAMBA GAVIÑA, G. (2014), *El teatro expresionista*, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1966), *Teoría literaria*, Madrid: Gredos (4ª ed.).

WILLET, J. (1970), *El rompecabezas expresionista*, Madrid: Ediciones Guadarrama.

WILLET, J. (1970), *Expressionism*, Londres: Weidenfeld y Nicolson.

WILLIAMS, G. A. (1978), *Goya y la revolución imposible*, Barcelona: Icaria.

WILLIAMSON, E. (2004), *Borges: una vida*, Barcelona: Seix Barral.

WOLF, N. (2004), *Expressionism*, Colonia: Taschen.

WORRINGER, W. (1959), *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_\_\_\_(1966), *Abstracción y Naturaleza*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_(1967), *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires: Nueva Visión.

YNDURÁIN, D. (2012), “*Luces*”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)).

ZAHAREAS, A. (1979), “*El Esperpento: extrañamiento y caricatura*”, en Rico, F. (dtor.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Editorial Crítica (pp. 315-329).

ZAMORA VICENTE, A. (1967), *Asedio a Luces de bohemia*, Madrid: Real Academia Española.

\_\_\_\_\_(1969), *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid: Gredos.

ZAVALA, I. M. (1990), *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid: Orígenes.

\_\_\_\_\_(1991), *Unamuno y el pensamiento trágico*, Barcelona: Anthropos.



## Referencia y otros

*ALFAR – Revista de Casa América-Galicia* (1989). Edición facsímil supervisada por César Antonio Molina (1922-1929), A Coruña: Ediciones Nos, 1989.

BONET, J. M. (1995), *Diccionario de las Vanguardias en España*, Madrid: Alianza Editorial.

COROMINES, J. (2010), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.

DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL MARÍA MOLINER (2007), Madrid: Gredos (3ª ed.).

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (2016), en [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

GARCÍA DE DIEGO, V. (2002), *Diccionario ilustrado latín*, Barcelona: Spes-Vox.

GEROU, T. y LUSK, L. (2004), *Diccionario esencial de la notación musical*, Barcelona: Ma Non Troppo.

GIL, J. (dctor.) (2015), *300 historias de palabras*, Madrid: Espasa Calpe.

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013), *Corpus del Nuevo diccionario histórico* (CDH) [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>> (Última consulta: 25/09/2016).

MERRIAM-WEBSTER (2016), en [www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)

PABÓN S. DE URBINA, J. y ECHAURI MARTÍNEZ, E. (1964), *Diccionario griego-español*, Barcelona: Spes-Vox.

RANDEL, D. (ed.) (2003), *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. Edición española: *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza Editorial (2009).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (1914), *Diccionario de la lengua castellana*, Fuente abierta en [www.archive.org](http://www.archive.org) (14ª ed.).

\_\_\_\_\_(2014), *Diccionario de la lengua española – Edición del Tricentenario*, Acceso libre en [www.rae.es](http://www.rae.es) (23ª ed.).

SADIE, S. y LAHAM, A. (eds.) (2000), *Diccionario Akal / Grove de la Música*, Madrid: Akal.





## Contenido detallado

Contenido .....	12
I. Introducción .....	15
1. Diseño de la investigación.....	15
2. Coordenadas .....	19
3. Hipótesis de partida .....	25
II. Vanguardias y expresión.....	27
1. Las Vanguardias .....	27
2. Referentes del Expresionismo .....	43
2.1. Entre Clasicismo y Renacimiento .....	43
2.2. Romanticismo.....	51
2.3. “Proto-expresionistas” .....	58
3. La reinterpretación vanguardista de lo “Espressivo” .....	63

III. El Expresionismo “histórico” y su ascendente internacional .....	77
1. La generación del “Expressionismus” .....	77
2. Desarrollo .....	92
2.1. Primer decenio (1910-1920): lírica y teatro .....	92
2.2. Segundo decenio (1920-1930): el cine .....	102
2.3. “Nueva objetividad” y fin del movimiento .....	109
3. Vertientes internacionales .....	113
IV. El Expresionismo alemán en España. El papel de Borges .....	120
1. Borges en las Vanguardias .....	121
2. Recepción del ismo alemán .....	132
2.1. Dos iniciadores de los ismos hispánicos: Gómez de la Serna y Huidobro.....	132
2.2. El “Ultraísmo” .....	143
2.3. La labor de Borges en la introducción del Expresionismo.....	154
3. El Ultra “expresionista” de Borges.....	161
V. Renovación expresionista de la tradición española. El Esperpento (I).....	177
1. Segundo afluente del Expresionismo hispánico .....	177
2. Actualización de la tradición literaria.....	184

2.1. El Barroco y Quevedo .....	184
2.2. Galdós y Unamuno .....	189
2.3. El Modernismo hispánico y la vida bohemia .....	205
3. Nuevos horizontes artísticos.....	209
VI. Renovación expresionista de la tradición española. El Esperpento (II).....	215
1. Un logro expresionista.....	215
2. Estética “del espejo cóncavo” .....	223
2.1. Claves en la escena XII de <i>Luces de bohemia</i> .....	223
2.2. Conformación de “lo cóncavo” .....	227
2.3. “Lo cóncavo” en la tradición .....	237
3. Goya, “inventor” del Esperpento.....	249
VII. Por qué Goya.....	255
1. Arranque de la modernidad .....	255
2. Referente del Expresionismo hispánico .....	267
2.1. Recepción y reinterpretación expresionista.....	267
2.2. Principios estéticos de los “Espejos mágicos” .....	278
2.3. El instrumento de la verdad.....	284

3. Otro referente para el 27 .....	293
VIII. Los confines del Expresionismo. Buñuel y Lorca .....	305
1. Irrupción del Surrealismo .....	305
2. Obras en los confines.....	314
2.1. Reinterpretación de <i>Un perro andaluz</i> .....	314
2.2. Relectura de <i>Poeta en Nueva York</i> .....	319
3. El fin de las Vanguardias.....	333
IX. El Foco del Expresionismo hispánico .....	339
1. La visión “convergente” .....	339
2. La estética “del foco” .....	350
3. Su lugar en la Modernidad .....	358
Conclusiones.....	361
Ilustraciones.....	372
Archivos consultados.....	376
Bibliografía.....	379
Fuentes primarias.....	379

Fuentes secundarias .....	388
Referencia y otros.....	418
Contenido detallado.....	421

