

El expresionismo pictórico y literario. El caso español en José M.^a Gironella y su filiación barrojana

Rosa Eugenia MONTES DONCEL
Universidad de Extremadura

1. INTRODUCCIÓN. LAS RELACIONES INTERARTÍSTICAS. EL EXPRESIONISMO. DISTINCIÓN ENTRE EL MOVIMIENTO Y LA TENDENCIA

Una dilatada tradición aúna arte literario y arte pictórico. Se atribuyó a Simónides de Ceos la máxima según la cual la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla, y se ha glosado hasta la saciedad (y a menudo descontextualizado: *vid.* Hernández 1994) la fórmula horaciana *ut pictura poesis*, alusiva a la cuestión de la “referencialidad” y la mimesis que surge indefectiblemente al hilo de las reflexiones sobre la relación entre las artes (*vid.*, por ejemplo, Markiewicz & Gabara 1987, Tatar-kiewicz 1987, García Berrio & Hernández 1988 o Domínguez Caparrós 2002). Palabra e imagen pueden ofrecerse bien simultáneamente, en el caso de los emblemas o cómics, o bien consecutivamente, cuando una pintura ilustra un episodio literario o cuando una obra literaria describe una obra de arte (écfrasis). Asimismo cumple registrar fusión absoluta entre los dos órdenes, por ejemplo en el caligrama, donde palabra e imagen se hallan ligadas de modo indisociable (*vid.* Kibédi Varga 1989)¹.

En otras ocasiones, sin embargo, los críticos (mucho más los de literatura que los de arte: Wellek 1941, Lunacharski 1974, Mukařovski 1977, Praz 1979, Litvak 1985, Scott 1988, Vidal Caramonte 1992, Molinonuevo 1995, Hermosilla 1996) se han interesado por la correspondencia analógica perceptible entre las técnicas de textos literarios y pinturas que no acreditan una relación directa; a veces ni aun cabe asegurar con determinación absoluta que el segundo de los autores, ya se trate del pintor o el poeta, conociese la obra previa. Este tipo de estudios cubre uno de los territorios considerados propios de la literatura comparada, disciplina que se orienta *sensu stric-*

¹ Incluso la noción de intertextualidad, tan traída y llevada en crítica literaria, es aplicada hoy por autores solventes como Plett a este tipo de relaciones. Recordemos que entre los procedimientos de *transformación* sistematizados por Plett (1991) figuran la *sustitución*, la *adición*, la *sustracción*, la *permutación* y las *complejidades*, y que el primero de ellos consiste en reemplazar unos signos por otros: sustitución *medial* o de signos (lingüísticos por visuales, lingüísticos por acústicos, visuales por lingüísticos, etcétera).

to al análisis de las conexiones entre literaturas en distintas lenguas o entre la literatura y otras manifestaciones artísticas (Guillén 1985: 27, 123), si bien en la actualidad el sintagma “literatura comparada” informa acepciones mucho más amplias (en los Estados Unidos, por ejemplo, es el campo en cuyos límites se integra la teoría literaria). El cotejo de las analogías, hoy muy en boga por el auge de la interdisciplinariedad, ha concitado a lo largo de la historia defensores y detractores que hacían descansar sus respectivas posturas en las divergentes concepciones del arte (*vid.* Hernández Guerrero 1990a, 1996, o Hernández 1994 para un sumario recorrido). Entre los segundos se alza como referente inexcusable G. Ephraim Lessing, que en su famosa obra *Laocoonte* (1765) postuló la autonomía de la pintura y la disparidad de contenidos y funciones entre ambos medios. Batteaux puede figurar como representante de quienes propugnan la identificación de procedimientos y fines basándose en la idea de unidad del arte y en el presupuesto constante, común y fundamental de belleza.

El debate continúa abierto en nuestros días. Algunos aducen que la percepción sensorial de las dos categorías es diferente, y subrayan el estatus temporal de la pintura frente a la simultaneidad de las artes plásticas como sedimento del binomio argumentación / narración, que parece relegar a ambos medios a compartimentos distintos². Asimismo se acusa al método analógico de limitarse a refrendar con sus conclusiones los periodos históricos y estéticos ya establecidos (W. J. T. Mitchell 1986). Pero en el caso de que el resultado fuese efectivamente éste, no supondría un esfuerzo baldío. Desde Tinianov & Jakobson (1928: 103) a Steiner (1997) se ha estimado pertinente la comparación interartística que parte de lo específico de cada sistema para hallar la convergencia en la variedad. Las artes no constituyen casillas estancas impermeables ni a las otras artes ni a la serie histórica. “La poesía de Reverdy es contemporánea de la de Picasso, pero no podría ser contemporánea de la pintura de Delacroix”, argumenta, por ejemplo, Lude (1972: 89).

En concreto, mi propuesta va a centrarse en el expresionismo, que emerge en un contexto y un lugar precisos y se expande con amplias líneas concéntricas en determinadas direcciones. Sus orígenes pertenecen a la órbita de las artes plásticas, pero en este ismo se manifiesta con especial intensidad la vocación polifacética y homológica (teoría de la *Einführung* de Wilhelm Worringer)³. Así lo atestiguan los nexos personales entre pintores y literatos⁴, la difusión de la nueva sensibilidad en las mismas publicaciones —sobre todo *Der Sturm* (*La Tormenta*), *Die Aktion*, *Die Neue Kunst*, *Die Neue Pathos* y *Die Revolution*, así como la colección *Weissen Blätter*— y también

² Da la impresión de que la pintura precisa hallarse seriada en trípticos o en conjuntos de murales o paneles —esto es, hacerse “temporal”— para poder ejercer labores de narración. *Vid.* Kibédi Varga (1989).

³ Se ha insistido, por ejemplo (quizá desproporcionadamente), en el paralelismo entre los poemas de Else Lasker-Schüler, con el omnipresente color azul de la esperanza, y los coloristas cuadros de Franz Marc (*El caballo azul*, *Grandes caballos azules*). Asimismo han trazado similitudes entre las obras de Marc y la manipulación sintáctica del lenguaje en Trakl, Heym, Stramm, Rubiner o Stadler.

⁴ Si se me permite la frivolidad, citaré aquí el ejemplo de Alma Mahler, que fue esposa del músico Gustav Mahler y del escritor Franz Werfel, y amante y musa del pintor Kokoschka.

la propia naturaleza universalista de la corriente: el expresionismo, en efecto, se ha entendido como una visión del mundo desesperada, agónica, interrogante, religiosa y sexual, subjetiva, distorsionada; en definitiva, una visión de mundo característica del hombre del siglo XX, que aspira a transmitirse en las artes a través de ciertos mecanismos retóricos. Esta circunstancia permite apreciar, por una parte, el concepto restringido de expresionismo como movimiento desarrollado en Alemania en fechas muy precisas y, por otra, la tendencia expresionista que participa de este espíritu y de esta realización estética en muchos literatos del pasado siglo, sin que se constaten necesariamente *rappports de faits*⁵.

Por último, la búsqueda de analogías intentará trazarse entre los constituyentes generales de la estética expresionista y su realización en la obra de un escritor español, José M.^a Gironella, que hasta donde han podido llegar mis investigaciones no ha sido analizada nunca desde tal perspectiva.

2. ORÍGENES HISTÓRICOS DE LA CORRIENTE EN ALEMANIA. EL EXPRESIONISMO EN LAS ARTES PLÁSTICAS (PINTURA Y CINE) Y LA MÚSICA

En el siglo que pasó y en un lapso de menos de treinta años Alemania ha perdido dos guerras mundiales. Tras la derrota del 18 y bajo la consigna "Alemania pagará" Clemenceau y Versalles impusieron unas exigencias económicas de imposible cumplimiento que sumieron al país en la inflación, y que entre los propios vencedores

⁵ Conviene marcar afirmaciones de distintos autores que abundan en esta amplitud del fenómeno expresionista pero que en apariencia pueden antojársenos contradictorias. "Entre todos los movimientos de vanguardia [...] el expresionismo germánico es aquel que ofrece un rostro más definido y a la vez más difícil de asir con exactitud [...] En efecto, el expresionismo supera los límites poéticos donde otras escuelas de vanguardia se confinan, extendiéndose a la novela, al drama y al ensayo. Su acción en las artes plásticas no es una secuela literaria; al contrario, tiene autonomía y aun prioridad [...] al punto de que más bien pudiera decirse que el expresionismo artístico deriva del literario. Influye en la arquitectura, el urbanismo y la decoración por vía del funcionalismo; llega a la música y al cinematógrafo. Alcanza además visibles implicaciones en el plano general del pensamiento filosófico y hasta religioso. Y no deja asimismo de relacionarse con el curso de los hechos políticosociales durante el segundo y tercer decenio del siglo. De suerte que *el expresionismo, siendo un auténtico movimiento —quizá el único que merece tal título—, rebasa los caracteres de grupo o escuela, comunes a todos los demás. Cristaliza en un estado de espíritu, con más rigor que pretendieron hacerlo el futurismo y el superrealismo*" (Torre 1965: 197; subrayado mío). Y entiende por su parte Norbert Lynton: "Toda acción humana es expresiva; un gesto es una acción intencionadamente expresiva. Todo arte es expresivo —de su autor y de la situación en la que trabaja—, pero determinado tipo de arte pretende conmovernos mediante gestos plásticos que transmiten y quizás dan escape a emociones y mensajes con una carga emocional. Este arte es expresionista. Una gran cantidad del arte del siglo XX, especialmente en Centroeuropa, ha sido de este género, y se le ha asignado la etiqueta de «expresionismo» (lo mismo a tendencias comparables de la literatura, la arquitectura y la música). *Pero nunca existió un movimiento llamado expresionismo*" (Lynton 1986: 29; subrayado mío). Cfr. Jenaro Talens: "[...] fue una forma de entender la vida, de la que el arte no era sino un apartado" (1997: 11). *Vid* asimismo Hadermann (1973), Brinkmann (1980) o Moya (1985).

muchos consideraban abusivas. En los últimos meses de la 2ª Guerra Mundial los americanos acuñaron el concepto de “rendición incondicional”, única circunstancia bajo la que estaban dispuestos al armisticio. Como es sabido, la antaño nación más poderosa de Europa fue dividida en dos y su capital repartida literalmente entre los aliados. Resulta comprensible que la literatura alemana del siglo XX se adhiera a la que podríamos considerar, por excelencia, estética de la tristeza (*vid.* Falk 1963 o Calsals 1982b). El periodo literario expresionista *sensu stricto* se circunscribe de 1910 a 1925 (la inexactamente llamada “década expresionista”, *vid.* Roetzer & Siguan 1992)⁶: periclita con la llegada de los nacionalsocialistas porque, pese al intrínseco germanismo del movimiento⁷, Hitler lo tachó de “arte degenerado”; por su parte, Lukács y el marxismo oficial anatematizaron las renovaciones formales y la temática desoladora contenida en los textos expresionistas⁸. En el terreno pictórico, sin embargo, el advenimiento de la corriente se retrotrae a 1905, y, en un sentido amplio, los rasgos expresionistas han presidido la literatura, el arte, la arquitectura y la cinematografía germanas del siglo XX.

Justamente en la hermosa Dresde, la ciudad alemana que sería más cruelmente castigada por los bombardeos ingleses de la 2ª Guerra Mundial, nació el expresionismo en 1905, cuando los pintores Kirchner, Hickel y Schmidt-Rottluff forman el grupo *El puente (Die Brücke)*, al que luego se sumaron Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Mueller. Como los prerrafaelitas ingleses (tan relacionados asimismo con la poesía), constituyeron una hermandad y expusieron a veces en común sin firmar individualmente los cuadros. En Munich en 1911 surgió *El jinete azul (Der Blaue Reiter)* con Marc y Macke además de Kandinsky, y este color ciertamente se convertirá en *leitmotiv* expresionista (*vid.* nota 3).

Suele destacarse el acierto en la elección del término expresionismo para bautizar esta escuela⁹, suerte de nuevo romanticismo, caracterizada por el movimiento subjetivo desde el arcano del artista hacia el mundo exterior, donde proyecta sus imágenes íntimas como iluminadas por una linterna mágica. El expresionismo entronca con el impresionismo, pero evidentemente se opone a él. Kasimir Edschmid, en su famosa conferencia de 1917, afirma que mientras el impresionista “ve”, el expresionista “mira” (tomo el dato de Plebe 1971: 10). “[...] así como el impresionista había hecho un culto de lo indefinido, de lo difuminado y de lo impreciso, el expresionismo hizo un culto de lo exagerado, de lo inalcanzable y de lo incomprensible”, asevera

⁶ Escribe Guillermo de Torre: “toda la nueva generación alemana —entre 1910 y 1933— fue expresionista o estuvo influida por el expresionismo” (1965: 197). *Vid.* Cirlot (1955), Palmier (1978), Richard (1979), Vogt (1979), Casals 1982a, Rothe (1987), Gliksohn (1990), Maldonado Alemán (2006).

⁷ Piénsese que Worringer concibe el expresionismo como actitud típica del hombre nórdico y heredero del arte gótico.

⁸ Inicialmente el comunismo había dispensado una buena acogida a esta estética (al menos en pintura). Para la compleja e interesante confrontación entre el expresionismo y el realismo propugnado como método literario oficial por los comunistas a partir del 34, *vid.* Lukács (1955).

⁹ Se da por una vez la circunstancia de que la denominación del *ismo* no nace con intención peyorativa, como comenta Karl Ruhrberg (2001: 60)

Armando Plebe (1971: 22). Se ha hablado incluso del impresionismo y el expresionismo como dos corrientes alternas en la historia del arte, más pasiva y mimética la primera, más ideológica y antirrealista la segunda (Walden 1924 y Worringer 1911, 1926, cfr. Barento 1987)¹⁰. No hay consenso sobre quién acuñó el vocablo, y se han barajado los nombres del poeta Otto Zur Lindé, los ideólogos Walden y Worringer y pintor francés Julien-August Hervé (*vid.*, por ejemplo, Jerez Farrán 1989: 12 y ss.). En cualquier caso se recurre a la raíz latina, aunque no podemos olvidar que el sinónimo alemán, *Ausdrücken*, significa 'exprimir' y 'retorcer' además de 'expresar'.

Si aceptamos en el caso del expresionismo la dimensión universal de tendencia, y no sólo de movimiento específico, será legítimo abordar la búsqueda de antecedentes que en otros fenómenos podría tornarse artificiosa. Se ha convertido casi en un tópico citar al Goya de las pinturas negras, al Greco (tan presente en el manierismo de Kokoschka) y a Durero como autores de rasgos expresionistas. Franz Roh (1927) sitúa el punto de arranque en Van Gogh y Gauguin (de los que son evidentes tributarios Schmidt-Rottulff y Mueller), y entre los precedentes inmediatos e integrados ya por muchos en la estela del expresionismo canónico destacan, desde luego, el noruego Edvard Munch y el belga James Ensor¹¹.

Respecto al cine, sin duda el filme más representativo del expresionismo alemán es *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), que inicialmente iba a rodar Fritz Lang y que luego recayó en manos de Robert Wiene. Filmar la mente de un loco y su percepción distorsionada de la realidad propiciaba una enorme libertad visual (Sánchez Vidal 1997: 74), y el estatuto emblemático de *Caligari* resulta innegable, pero los directores expresionistas que más rápidamente acuden a los labios son G. W. Pabst, Paul Leni, Murnau, especialmente con *Nosferatu, el vampiro* (1922) y *Amanecer* (1927), y Fritz Lang, quien trasladó los principios de la estética expresionista al cine negro en su etapa americana. La crítica no duda en calificar de expresionistas películas tan tardías como *El tercer hombre* (1949) de Carol Reed, por poner un ejemplo, pues aunque *Caligari* y *Nosferatu* desarrollasen motivos gratos al expresionismo, *vb. gr.* la locura, la monstruosidad y el terror, las afinidades entre el cine y la pintura expresionistas atañen mucho más a la coordenada formal que a la temática. La filmografía expresionista, por ejemplo, no está necesariamente unida al halo de tristeza que suele atravesar las restantes manifestaciones artísticas de la tendencia, mientras que otras distinciones obedecen a motivos puramente técnicos: por supuesto, el cine de violentas

¹⁰ Weisstein, por su parte, se opone categóricamente a la creencia "in the kind of perennial Expressionism preached by Wilhelm Worringer and asserted, with various degrees of force and conviction, by many of his followers, both critics and creators" (Weisstein 1973a: 15).

¹¹ Omíto aquí tratar el viraje del expresionismo a lo abstracto (Kandinsky, Klee, Hartung), la llamada "Nueva Objetividad" (*Die Neue Sachlichkeit*) continuadora de los primeros planteamientos, la extensión dadaísta y las difundidas —y discutidas— tesis de Roh en torno a los criterios de distinción entre expresionismo y postexpresionismo.

lucos y sombras expresionista excluía en aquella época la importante presencia del color en la pintura del mismo signo¹².

En último lugar merece la pena, siquiera de manera sucinta, aludir a la revolución que el expresionismo aportó al campo de la música, y que se cifra fundamentalmente en la búsqueda del extrañamiento a través del sistema dodecafónico introducido por Arnold Schönberg (*vid.* Plebe 1971: 87-93, García Laborda 1989 y Fubini 1991): “En estas composiciones el oyente nunca puede prever, en ningún punto de la pieza, qué es lo que le reserva el compás siguiente, ya que la continuación se confía exclusivamente a la invención del autor” (Plebe 1971: 90).

3. EL EXPRESIONISMO LITERARIO. CARACTERÍSTICAS DEL EXPRESIONISMO. RASGOS FORMALES. TEMAS RECURRENTES

Entre los escritores expresionistas no cumple hablar de identidad ideológica y menos aún de un credo político compartido. Los orígenes germanos de la escuela y el hecho de que Hans Johst, Arnolt Broneen y Gottfried Benn militasen entre los nacionalsocialistas durante determinados periodos ha llevado a veces a asentar una frívola alianza entre expresionismo y nazismo, fácilmente rebatible: Johannes Becher y Ernst Toller, por ejemplo, fueron comunistas, y Döblin socialista. Lo que sí puede imputarse a estos autores es una general actitud, una preocupación social y una imbricación en el curso de la historia que no excluye el flanco político y que, en definitiva, peculiariza a esta tendencia frente a las que preservan el arte por el arte y confinan al vate en simbólica torre de marfil (*vid.* Hucke 1980). Por ello en el estudio del expresionismo la comunidad de temas destacará con fuerza adunada a la dimensión formal. Resulta notorio el parentesco de la óptica expresionista con el pensamiento de Nietzsche, Bergson y Kierkegaard, y sus evidentes vínculos con la Fenomenología de Husserl: el estilo del artista se afirma al identificarse con las cosas (*vid.* Fellmann 1984). En literatura, Strindberg y Dostoievski representan los dos casos más llamativos de fermento nutricional inmediato. Entre los poetas de la década expresionista destacan Benn, Heym, Stadler, Trakl, Werfel o Stramm; singulariza su estilo una dislocación de la sintaxis que acompaña a los contenidos de guerra y de fractura. El teatro, tal vez el género literario expresionista más estudiado (*vid.* Bablet & Jaquot 1971), comprende en su nómina a Hasenclever (*El hijo*, 1914), Toller (*La metanótesis*, 1919), Kaiser con *Gas I* y *Gas II* y Carl Sternheim. La novela ofrece márgenes menos nítidos: suele aludirse a Kasimir Edschmid, a Alfred Döblin y su *Berlin Alexanderplatz*, y se ha presentado el monólogo interior, tan representativo de la citada obra, como técnica vinculada al movimiento (de hecho, también Joyce fue tachado de expresionista); Kafka, sin embargo, no es reputado expresionista canónico por Rodolfo E. Modern (1958:

¹² Causas extraartísticas intervinieron también en la forja de esta estética cinematográfica: “[...] la electricidad estaba racionada en esos momentos en Alemania, y los fuertes contrastes pictóricos de luces y sombras que introdujeron en decorados y maquillajes ayudaban a ahorrar energía y rodar con menos iluminación” (Sánchez Vidal 1997: 75). *Vid.* también Sánchez Biosca (1995, 1990).

23), a pesar de que otros le consideran el máximo exponente en prosa en razón de su temática.

En virtud de las manifiestas analogías con la pintura, el cine y el teatro, yo estudiaré la narrativa expresionista apoyándome en otros puntos que se me antojan más específicos y consistentes que el monólogo interior, y que sistematizo a continuación remitiendo a sus homólogos en los restantes archigéneros y en las artes plásticas.

Hay rasgos formales y temas recurrentes que por supuesto por sí solos no son significativos, pero cuando varios de ellos se congregan otorgan a la obra su cariz expresionista:

1) El subjetivismo del artista, su personal manera de aprehender la realidad, se plasma en el retorcimiento y el manierismo de las imágenes pictóricas, paralelos a la distorsión de la norma gramatical en la literatura (no sólo en el fluir de conciencia novelesco: también, y fundamentalmente, en la poesía¹³). Dice Carlos Jerez:

Su interés [del expresionismo] se centra más en lo fenoménico que en lo tangible, lo cual explica en parte la dependencia que se establece con las técnicas desrealizadoras, como son la exageración y la distorsión, que constituyen el "modus operandi" del expresionismo (1989: 21).

2) Se ha entendido el expresionismo como premonición y como consecuencia de la primera Gran Guerra¹⁴. Muchos de los poetas y pintores expresionistas murieron jóvenes, y algunos en el frente, como Ernst Standler (1914, treinta y un años), August Macke (1914, veintisiete años), Franz Marc (1916, treinta y seis años); Georg Trakl se suicidó en el hospital donde trabajaba de farmacéutico militar tras sucumbir al esparto en la batalla de Grodek, a la que dedicó un famoso poema (1914, veintisiete años); Georg Heym se ahogó con veinticuatro años de edad. *Sensu lato*, el expresionismo es el arte de la guerra, de la muerte, de la fragmentación y de lo apocalíptico; además de constituir un tema recurrente en poesía y singularmente en Trakl, puede citarse la difundida novela *Sin novedad en el frente oeste* (1929) de Erich Maria Remarque como obra de culto informada por el motivo belicista (aunque ya inserta en la Nueva Objetividad).

¹³ Un poema de Gottfried Benn se denomina precisamente "Sintaxis" (*Satzbau*); Talens (1998: 15-6) ofrece versión bilingüe. August Stramm fue tal vez el poeta expresionista que llevó a cabo las innovaciones lingüísticas más audaces: "«Kriegsgrab» / Stäbe flehen kreuze Arme / Schrift zagt blas-ses Unbekannt / Blumen frechen Staube schüchtern / Flimmer / tränet / glasé / Vergessen // «Tumba de guerra» / Barrotes suplican brazos cruzados / Escritura duda en pálido Desconocido / Flores intimidan polvo descarado / Centelleo / lagrimea / cristaliza / Olvido" (en Roetzer & Siguan 1990: 415). Tenemos estudios en español sobre poetas expresionistas germanos como Trakl (Ciriot 1971) y Benn (Modern 1986 o Molina 1994).

¹⁴ "[...] el clímax de la pintura expresionista llegó antes de la guerra, aunque el grueso de la actividad expresionista en literatura y en la medida que la hubo en arquitectura vino después de ella" (Lynton 1986: 33).

Jorge Luis Borges, uno de los pocos ejemplos de literatura en español que tradicionalmente se han asociado a esta estética, al menos durante una época, manifiesta en relación con tal asunto las siguientes conclusiones:

En Ginebra, donde pasé los años de la primera guerra [...] conocí el expresionismo alemán, que para mí contiene todo lo esencial de la literatura posterior. Me gusta mucho más que el surrealismo y el dadaísmo, que me parecen frívolos. El expresionismo es más serio y refleja una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y las filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal. [...] los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos del pensamiento. La causadora de este desmenuzamiento fue a mi entender la guerra, que poniendo en peligro todas las cosas, hizo también que las justipreciaran (*apud* Morillas Ventura 1999: 25 y 27).

A juicio, pues, del escritor argentino, en la obsesión por la guerra podría explorarse el germen de algunos de los signos estilísticos más conspicuos del expresionismo. Pero aquí se impone matizar: la guerra es un tema omnipresente, y despiertan reservas las ecuaciones reductoras entre una manifestación artística y la sociedad en la que fue concebida, que se tornan simplistas si se aplican a la manera directa de las homologías de Goldmann o de ciertas ramas del árbol de la Estilística. Tomemos pues con cautela la causa histórica que Borges atribuye al trazo violento expresionista.

El detalle desgarrador y el brochazo del pincel en pintura hallan su correlato en la descripción literaria antimodernista que prescinde de todo lo superfluo para centrarse en muy pocos datos aislados o incluso en uno solo, con frecuencia aparentemente nimio, distorsionado o absurdo (piénsese en las uñas de *La gitana* de Van Dongen). Esta opción se adecua a la parquedad de adjetivos y a la exoneración de la retórica ornamental: en la obra dramática *Gas II*, por ejemplo, Kaiser tensa hasta el extremo la depuración de adverbios y adjetivos. Señala M.^a Carmen Bobes Naves respecto al expresionismo teatral:

Hay [...] una diferencia notable entre la mirada semántica del expresionismo, que se limita a señalar reiteradamente los mismos rasgos, dos o tres, que se consideran esenciales para definir al personaje, y la mirada semántica del realismo que acumula rasgos con afán informativo más que definidor [...] [el expresionismo utiliza] pocos rasgos pero esenciales; pocos rasgos pero intensos; pocos rasgos y deformadores (Bobes Naves 1988: 92 y 97).

El expresionismo podría diferenciarse del realismo por el carácter selectivo del dato en el primero frente al acumulativo del segundo. Dicho de otro modo, esta sensibilidad no atiende al detalle por el detalle, sino en cuanto “expresión” simbólica de una totalidad (caso de cuadros de Munch como *La danza de la vida* o *Celos*). Si los escritores “no paran mientes en impresiones de conjunto”, como decía Borges, el motivo no estriba en que desdeñen el conjunto en beneficio de lo anecdótico: lo anecdótico, por el contrario, sirve de vía para expresar lo general en un arte de vocación eminentemente universalista.

3) Engastando con el argumento anterior cumple agregar el binomio individuo/totalidad en la base directriz del expresionismo. Como es sabido, Worringer consideraba que la abstracción procede del ser humano aterrorizado por el mundo circundante, cuyas intuiciones le conducen a plasmar en el exterior los hechos que no comprende y a convertirlos en absolutos (obligada parece aquí la referencia a *El grito* de Munch). Para el expresionista, por consiguiente, individualismo y totalidad se alean; el individualismo sin restricciones puede crear verdades universales (Lynton 1986: 31), y de esta concepción procede el interés de los expresionistas por el arte primitivo e incontaminado, en definitiva, por la "intuición".

La descripción tanto plástica como literaria no desprecia el paisaje, sobre todo el paisaje urbano (recordemos los edificios de Kirchner y sus novedosas perspectivas) y las imágenes de caballos, pero este arte de la subjetividad se orientará sobremanera hacia la figura humana: la pintura abunda en el retrato y en el autorretrato, piénsese en Kokoschka¹⁵; en literatura merecen especial atención las prosopografías de figuras a las que se singulariza con destacados elementos y que se convierten en símbolos totalizadores. Para contribuir a tal efecto de generalización, el expresionismo a menudo omite el nombre propio, que es sustituido por el sobrenombre o por la designación de una función: así sucede también en las ya señaladas *Gas I* y *Gas II*, donde no aparece ni un solo nombre; los personajes son marcados como madre, hijo, esposa, ingeniero, figuras amarillas y figuras azules, etcétera. El teatro épico de Brecht, solidario con esta estrategia, recibió asimismo el marbete de expresionista.

4) El expresionismo aparece a menudo vinculado a lo grotesco, a lo macabro, incluso a lo anormal. Tal inclinación resulta innegable (por ejemplo, en la poesía de Heym o en la pintura de Ensor o Beckmann), pero la elección de un tema desagradable quizá sea menos definidora que la presentación retórica de dicho tema a través del recurso al detalle hiperbólico. Quiero decir que no es exactamente lo mismo la pintura de una realidad deforme que la pintura deformadora de la realidad, aunque, por supuesto nos movemos entre vasos comunicantes: observe el lector las "manos desdibujadas" de Herwarth Walden, sintomáticas de los retratados de Kokoschka, o la dislocación antirrealista de las figuras de Beckmann en *La noche*, cuadro interpretado como metáfora de la guerra.

El naturalismo y su heredero, el tremendismo, también se complacían en las parcelas más repelentes del mundo, pero en el primer caso se solía actuar por acumulación; en el segundo, la enumeración objetiva y fría y la gratuidad del elemento lúgubre pueden a mi entender proporcionarnos claves para distinguir estas sutiles fronteras: en el expresionismo no anima un prurito de "lo repulsivo por lo repulsivo", como en el tremendismo; subyace un componente simbólico y además a menudo se buscan el contrapunto y la antítesis en aras de hallar "la totalidad". Parece insoslayable a este respecto hablar de la técnica de contrastes entre luces y sombras que se convierte en la marca de la filmografía expresionista, unida en ocasiones al equilibrio entre lo terrible y lo tierno (*Amanecer*); asimismo, la violencia y homogeneidad de los colores

¹⁵ Vid. Whitford (1987) para una excelente recopilación de retratos expresionistas pictóricos.

en pintura (por ejemplo, repárese en los brochazos acusados de *Busto de mujer con sombrero* de Kirchner) se oponen claramente a la difuminación y a las gamas de tonalidades suaves del impresionismo.

5) En la órbita de lo subjetivo, de lo humano, de lo anormal, y en el contexto de un mundo fragmentando y en crisis, se sitúa el interés del expresionismo por el tema de la locura y por el psicoanálisis. Gottfried Benn era médico; Alfred Döblin, neurólogo; Trakl, farmacéutico; Arthur Schnitzler (autor de *Relato soñado*), psiquiatra, y a estas circunstancias se suma el alto número de autores que padecieron trastornos psíquicos. Cito, por ejemplo, las traumáticas experiencias infantiles de Munch, que vio morir de tuberculosis a su madre y a su hermana, y la larga depresión nerviosa que sufrió al final de su vida y que acabó con su fertilidad creadora. La vesania, asociada o no a la guerra, se incorpora a múltiples manifestaciones expresionistas. Ocioso sería glosar una vez más el argumento de la famosa cinta de Wiene *El gabinete del Dr. Caligari*; remito en literatura a célebres precedentes como *Nuestro hermano en Cristo Emanuel Quint* (1910), de Gerhard Hauptmann, o, en la estela de los epígonos, al significativo *Trastorno* de Thomas Bernhard, publicado en 1967, que trata el tema de la locura y los enfermos tarados trabado al motivo de la aristocracia en decadencia¹⁶. Walter Muschg dedica un capítulo de su libro precisamente a *Los físicos*, de Dürrenmatt, obra en que se invierten los papeles entre locos y cuerdos, como en *Caligari*; tal situación tragicómica fue muy del gusto del barroco, ese para algunos antepasado del expresionismo (Worringer 1911) que presidió etapas de desequilibrio e inarmonía y que privilegió igualmente el problema de la demencia¹⁷.

6) La locura aflora con frecuencia asida a otra preocupación del expresionismo, el suicidio, y también algunos de sus más conocidos representantes engrosaron con su propia experiencia la nómina de los suicidas. He señalado ya el caso de Trakl; añadiré únicamente el de Kirchner, fundador de *El puente*, que se quitó la vida tras la fuerte depresión que padeció en 1938, y el del dramaturgo Toller, quien se suicidó en su exilio de Estados Unidos en 1939.

7) Otros contenidos habituales en la producción expresionista, y coherentes con las líneas vectoras ya trazadas, se extienden a la preocupación religiosa (y no sólo existencial, como en otras vanguardias), que resulta muy evidente en las novelas de Hauptmann (*El hereje de Soana, Resurrección*), en los cuadros del irreverente Ensor y sobre todo de Nolde, atormentado por la duda, que cultivó con profusión el tema religioso: *La última cena, Pentecostés*, el tríptico de *Santa María Egipciaca, La vida de Cristo*. La apariencia de mascarada que comparten las pinturas de ambos artistas pone

¹⁶ Aunque nacido en Heerlen, Holanda, en 1931, Bernhard se considera austriaco por los cuatro costados. Los lectores españoles disponemos de una versión de *Vertörung (Trastorno)*, título ya significativo, en Alfaguara, a cargo de Miguel Sáenz, que mereció el Premio Nacional de Traducción en 1986.

¹⁷ "El manicomio se alegra de su condición como nunca. Autores tan dispares como Robert Walser y Ezra Pound sólo se sentían a gusto detrás de sus muros, y sus compañeros que viven en libertad lo prefieren como escenario de sus sátiras de época (por ejemplo, Ernst Kreuder en su aguda novela *Herein ohne Anzuklopfen*)" (Muschg 1976: 188).

el sello de lo grotesco y a veces incluso de lo obsceno que arrastra el tratamiento del sexo como un envés de lo religioso. Plebe (1971: 23) ha hecho hincapié en el carácter visceral e instintivo que entraña este elemento en los expresionistas, cuya estética califica de sexual, y no sensual como la del impresionismo. En calidad ancilar de lo religioso menudea la figura de Satán: Rouault, por ejemplo, pinta *El hijo de Satanás*, título además de una novela de Bernanos; De Torre habla de “cierta fatal debilidad por el «poder de las tinieblas»” (Torre 1965: 201). El escritor ruso Mijail Bulgákov (1891-1940) es autor de una obra, *El maestro y Margarita*, en la que se incluye un relato secundario cuyo narrador es Satanás, quien se hace pasar por artista de magia. Algunos fragmentos de inequívoca estirpe expresionista merecen ser reproducidos:

le pareció [a Poncio Pilatos] que la cabeza del preso [Cristo] se borraba y en su lugar aparecía otra. Una cabeza calva que tenía una corona de oro, de dientes separados. En la frente, una llaga redonda, cubierta de pomada, le quemaba la piel. Una boca hundida, sin dientes, con el labio inferior colgando (40).

Varemuja continuó con su narración, y según avanzaba su historia avanzaba también la interminable cadena de fechorías y actos bochornosos [...] ¡La persecución de unas ciudadanas que chillaban horrorizadas! ¡La fracasada pelea con un camarero del mismo Yalta! ¡La cebolleta verde tirada por el suelo, también en Yalta! (173).

El más feliz era Joshuá [Jesús]. Durante la primera media hora habían empezado a darle desmayos, luego perdió el conocimiento y dejó caer la cabeza con el turbante deshecho. Las moscas y los tábanos le habían cubierto de tal manera que su cara había desaparecido bajo una masa viva. Tábanos grasientos chupaban su cuerpo desnudo y amarillo, posándose en las ingles, el vientre y las axilas (201)¹⁸.

8) El mismo Plebe considera que el expresionismo es un arte de protesta “más que contra la sociedad circundante, contra la tirana naturaleza del hombre” (Plebe 1971: 27). Existe un fondo de fraternidad, una llamada a la solidaridad ante la guerra (Franz Werfel) y una denuncia de la pobreza (por ejemplo, en Heym y Else Lasker-Schüler). Afirma Modern:

Por ello adquirió una significación múltiple, y sin contradicción íntima, su mensaje podía acentuar el pesimismo o el nihilismo, junto con la utopía idealizadora, la

¹⁸ Cotéjense estos otros pasajes en atención a sus atributos estilísticos expresionistas: “Detrás de éste, en el suelo, se cruzaban dos sombras, una más densa y oscura, la otra más clara, gris. Se veía perfectamente la sombra que proyectaba el respaldo del sillón y la de las patas [...]. Rinski miró hacia arriba desesperado, retrocediendo hacia la ventana que salía al jardín. En la ventana, llena de luna, vio pegada al cristal la cara de una joven desnuda que, metiendo el brazo por la ventanilla de ventilación, trataba de abrir el cerrojo de abajo” (175). “[...] la secretaria personal de Prójov Petróvich, la bella Ana Richardovna. Tenía la barbilla manchada de rojo de labios, y de las pestañas salían ríos de pintura negra que corrían por sus mejillas de melocotón” (209). Recuerdo que también el Nabokov de la etapa rusa firma líneas expresionistas como las siguientes de *Una belleza rusa* (fechada en 1927): “[...] era patricio y más bien rechoncho y llevaba un monóculo que, en sus ratos libres, cuando no estaba enroscado en la cuenca de su ojo, pendía de una cinta negra y estrecha, y cuando Antón Petróvich se repantigaba en una poltrona, relucía como un ojo tonto en su vientre. Un furúnculo extirpado dos años antes le había dejado una cicatriz en la mejilla izquierda” (96).

soledad más radical y una fraternidad universal basada en el amor, un sentimiento religioso y una teoría social, un irracionalismo agudo y una actitud exegética fundada en el raciocinio, el logro de nuevas formas cuidadosamente recortadas junto con la destrucción de toda forma (Modern 1958: 90).

9) La oposición padre/hijo se conceptúa *leitmotiv* del drama y la novela expresionistas. Se ha querido leer en ella el símbolo de la rebelión contra el mundo heredado; en cualquier caso se compadece bien con un contexto histórico cuyos valores han entrado en crisis. Existe un antecedente señero de esta preocupación en *El mendigo* (1912) de Reinhard Johannes Sorge, aunque sin duda las obras más emblemáticas son *El hijo* (1914), de Walter Hasenclever, donde el padre personifica la oposición a los anhelos fraternales del muchacho, y *La Metamorfosis*, de Kafka. En gracia a un criterio en parte temático *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, fue incluida a veces en el catálogo del expresionismo.

4. UN CASO ESPAÑOL. EL EXPRESIONISMO EN LA OBRA DE JOSÉ M.^a GIRONELLA Y SU FILIACIÓN BAROJIANA

Como ya he señalado, pese a su origen y desarrollo alemán y a sus nexos con las circunstancias históricas del país que lo gestó, el expresionismo no es, por supuesto, un fenómeno confinado en los lindes de Alemania, y para algunos ni aun en las fronteras del siglo XX.

En lo que concierne al caso español, cabe hablar de rasgos expresionistas en Quevedo, por ejemplo en *Los Sueños*, y se han rastreado asimismo en novelas españolas decimonónicas. Por las razones antes expuestas prefiero no hablar de antecesores o "protoexpresionistas", y máxime en estas oportunidades cuando el contacto con el movimiento germano es incierto; tomemos el expresionismo en el sentido más amplio del término y constatemos su presencia en distintos momentos históricos.

Germán Gullón (1998: 213) cita las descripciones animalizadoras de Don Inocencio y sus secuaces en *Doña Perfecta*, de Galdós, y yo añadiría la distorsión grotesca de las tías de Ana Ozores en *La Regenta*, o la complacencia en lo ingente en la primera cena de *Los pazos de Ulloa* (dato subrayado por Baquero Goyanes 1955). Así percibe la aterrada Rosario a los lugareños que fraguan un complot contra Pepe Rey:

A la luz de la lámpara del comedor veía de espaldas a su madre. El Penitenciario estaba a la derecha, y su perfil se descomponía de un modo extraño: crecíale la nariz, asemejábase al pico de un ave inverosímil, y toda su figura se tornaba en una recortada sombra negra y espesa, con ángulos aquí y allí, irrisoria, escueta y delgada. Enfrente estaba Caballuco, más semejante a un dragón que a un hombre. Rosario veía sus ojos verdes, como dos grandes linternas de convexos cristales. Aquel fulgor y la imponente figura del animal le infundían miedo. El tío Licurgo y los otros tres se le presentaban como figuritas grotescas. Ella había visto, en alguna parte, sin duda en los muñecos de barro de las ferias, aquel reír estúpido, aquellos toscos semblantes y aquel mirar lelo. El dragón agitaba sus brazos, que, en vez de accionar, daban vueltas como aspas de molino, y revolvía de un lado

para otro los globos verdes, tan semejantes a los fanales de una farmacia (*Doña Perfecta* [1876]: 241-2)¹⁹.

En este caso la distorsión caricaturesca se justifica por el punto de vista asumido en el texto, que corresponde a la amedrentada y febril Rosario. Veamos cómo pinta Clarín la reacción de doña Anuncia Ozores ante el silencio con que su sobrina recibe la propuesta matrimonial de don Frutos Redondo; aquí el agrandamiento y el manierismo de la figura se fundamentan en su percepción como sombra chinesca en la pared:

Pero doña Anuncia no necesitó más para dar rienda suelta al basilisco que llevaba dentro de sus entrañas. Su silueta, en las sombras de la pared, parecía ahora la de una bruja gigantesca; otras veces, multiplicándose por los saltos de la llama y por los saltos y contorsiones de la vieja, figuraba todo un infierno desencadenado; había momentos en que la sombra de la señorita Ozores tenía tres sombras en la pared y tres o cuatro en el techo, y se diría que de todas ellas salían gritos y alaridos, según lo que vociferaba doña Anuncia sola (*La Regenta* [1884]: 243).

Para algunos autores este tipo de mecanismos provee de un síntoma de modernidad a los textos que los acogen y preludia la eclosión del expresionismo, que Germán Gullón califica “médula de todas las vanguardias artísticas del siglo XX” (1998: 212). Ya en la pasada centuria se ha hablado para el caso de la poesía española del Dámaso Alonso de posguerra, pero los dos escritores que sin duda reciben con mayor frecuencia la etiqueta de expresionistas son Valle-Inclán en teatro y Baroja en narrativa (*vid.* Matilla-Rivas 1972 sobre Valle, Jerez Farrán 1986 para García Lorca y Raventós-Pons 2000 para Peri Rossi).

En cuanto al actual consenso sobre la catalogación de Valle como más destacado representante del expresionismo español, recordemos que, en el interesante artículo que dedica al asunto, Harald Wentzlaff-Eggebert (1992) manifiesta que “no se puede hablar de una influencia directa del expresionismo en Valle-Inclán, en el sentido de que él conociera expresionistas alemanes, hubiera leído textos o visto representaciones de esta corriente teatral” (1992: 253). Y continúa el profesor de Bamberg:

la literatura comparada tradicional se interesa en primer lugar en la esfera de *influencia* de obras y autores importantes más allá de la frontera de su propio país.

¹⁹ No es difícil encontrar un matiz cercano al expresionismo en otros pasajes de Galdós centrados en los barrios bajos y en episodios de enfermedad y miseria. Reproduzco uno de *Misericordia*, que, no obstante, y a diferencia del de *Doña Perfecta*, considero más adscrito al naturalismo que a la corriente que analizamos. “Sólo vio Benina una vieja, petiseca y dormilona, que parecía alcoholizada, y una mujer panzuda, tumefacta, de piel vinosa y tirante, como la de un corambre repleto, con la cara erisipelada, mal envuelta en trapos de distintos colores. En el suelo, sobre un colchón flaco, cubierto de pedazos de bayeta amarilla y de jirones de mantas morellanas, yacía la niña enferma, como de seis años, el rostro lívido [*sic*], los puños cerrados en la boca” (*Misericordia* [1897]: 233-4). La minuciosidad y la predilección por voces científicas (“erisipelada”) delatan raigambre naturalista, aunque propenden más al expresionismo las cláusulas nominales y sin nexos, a manera de “fogonzos”, con que se cierra la cita (“el rostro lívido, los puños cerrados sobre la boca”). No debe olvidarse, de otra parte, que la animalización resulta usual en el retrato naturalista, y que el realismo humorístico de Dickens fue pródigo en caricaturas deformantes.

Por otro lado, raramente se plantea la cuestión, para la historia de la cultura tan interesante, de *tendencias análogas* en las literaturas de los países aislados, que sin influencia directa mutua desarrollan planteamientos parecidos. ¿Qué se trata de conseguir con la comparación de tales fenómenos análogos? No se trata de saber cuál es el país dador y cuál el receptor, ni tampoco se trata de demostrar una completa coincidencia entre los dos fenómenos comparados. Antes bien, algunos rasgos comunes llamativos sirven como *tertium comparationis* objetivo para una investigación, que está tan interesada en las diferencias como en las analogías, en tanto en cuanto intenta aclarar las diferencias desde condiciones específicas de creación (1992: 253-4).

En definitiva, Wentzlaff-Eggebert no busca en la condición expresionista de Valle contactos demostrables con el drama de forma abierta que se cultivó en Alemania en el XIX y en el que ya se hallaba embrionariamente la mayor parte de los caracteres del teatro expresionista del XX (*vid.* Klotz 1960). Llama, en cambio, la atención sobre esa comunidad estética entre procesos en principio no conectados y bucea en las causas literarias, históricas y sociales que han podido conducir a soluciones análogas²⁰.

Éste será el talante con el que yo aborde el expresionismo en la famosa trilogía de José M.^a Gironella, compuesta por *Los cipreses creen en Dios* (1953, prolegómenos de la Guerra Civil Española), *Un millón de muertos* (1961, centrada en los años del conflicto) y *Ha estallado la paz* (1966, los comienzos de la posguerra). Como curiosamente ocurre con bastante frecuencia, la trilogía no es tal, porque consta de cuatro y no tres libros. *Los hombres lloran solos*, última entrega de la serie, vio la luz en 1986. Pese a la homogeneidad formal de la que más exactamente debemos llamar tetralogía (o precisamente a causa de ella), las extensas dimensiones de cada uno de los tomos me han decidido a privilegiar en la ejemplificación los dos primeros, por ser los que tratan específicamente el clima prebélico y el desarrollo de la conflagración. Efectivamente, las mencionadas novelas de Gironella giran en torno a una media de más de 800 páginas, y los procedimientos que voy a sistematizar se repiten casi constantemente; resultaría por tanto cansino un registro de todos ellos incluso sin reproducirlos, remitiendo únicamente a las páginas, y he optado por una selección (no diré que de los ejemplos más representativos, puesto que muchos de los no citados lo son en grado igual). Quisiera, en todo caso, dejar constancia ante el lector de que estas soluciones no suponen datos aislados, sino que conforman la marca de estilo de toda la serie.

En la entrevista que José M.^a Gironella me concedió en Arenys de Mar el 17 de octubre de 2001 le pregunté si había leído a los expresionistas alemanes y su res-

²⁰ La crítica literaria se ha referido con distinta nomenclatura a estos problemas. Los binomios "tradición"/ "poligénesis" (aportado por Dámaso Alonso 1985) o "influjo"/ "generación espontánea" polarizan la presencia o ausencia de contagios positivos. En el terreno de la tematología Zirmunskij habló de la "lógica del tratamiento del tema" (*apud* Frenzel 1976: IX), independiente de una recepción directa. Personalmente la relación que pueda apreciarse entre distintas obras o movimientos artísticos me atrae más cuando no hay un dechado que se imita, sino un fenómeno se reitera. Indagar en los motivos de tal concomitancia se me antoja más interesante.

puesta, tal como yo había imaginado, fue negativa en la mayoría de casos; de cualquier modo, mi conjetura no me eximía de agotar todas las posibilidades tratándose de un autor vivo (falleció en enero de 2003) y existiendo, pues, la posibilidad de comprobar el extremo²¹. Sin embargo, el parentesco con la obra de Baroja considerada más expresionista, la trilogía “La lucha por la vida” integrada por *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, está sobradamente acreditado. Expresaba Gironella en 1966, aludiendo a los rudimentarios instrumentos de composición de su primera novela, *Un hombre*: “Únicamente recordaba de un modo vago la manera de hacer de Baroja, hombre que por entonces —después, las cosas han cambiado— ejercía intensa influencia en mi espíritu” (1966a: 65); “había escrito *Un hombre* a lo Baroja” (68). En su conversación conmigo treinta y cinco años después el autor se manifestó en parecidos términos e insistió en su ulterior juicio negativo acerca concretamente de *La busca*, que no conceptúa ni con mucho la mejor novela del narrador vasco.

A pesar de ello, la presencia de *La busca* en la trilogía resulta palmaria, como tendremos ocasión de comprobar²². La cuestión cardinal que se plantea es si el expresionismo se filtró en Gironella a través de Baroja, o bien si el fenómeno manifiesto en el escritor catalán se superpone a esta filiación. Atendiendo a la taxonomía de índices del expresionismo que he clasificado, una lectura atenta de Gironella me inclina a considerar su expresionismo más puro que el de Baroja, independientemente de que este hecho se interprete como mérito o demérito de la calidad de ambos escritores.

Para ilustrar la técnica expresionista en don Pío me he circunscrito a una selección muy restringida de descripciones de *La busca*:

1) La patrona llevaba invariablemente un cubrecorsé de bayeta amarilla; la Baronesa, un peinador lleno de manchas de cosmético, y la vizcaína, un corpiño rojo, por cuya abertura solía presentar a la admiración de los que transitaban por el corredor una ubre monstruosa y blanca con gruesas venas azules... (62)²³.

2) En el comedor se sentaban todos los huéspedes, menos la Baronesa y su niña, presididos por la patrona, con su cara llena de arrugas, de color de orejón, y sus treinta y tantos lunares (69).

²¹ Si manifestó haber sentido interés por algunos pintores expresionistas muy concretos, como Kandinsky, testimonio que aislado me parece completamente irrelevante. El expresionismo de Kandinsky es abstracto y, por otro lado, ¿qué persona que guste del arte no conoce a Kandinsky?

²² Evito deliberadamente servirme del término “intertextualidad” por respeto a su empleo genettiano más estricto, de reproducción literal, que no incumbe al caso que tratamos, aunque ciertamente el vocablo ha tensado enormemente sus alcances (*vid.* nota 1) y es aplicado de forma lata en muchos otros terrenos por marxistas y comparatistas, pero esta falta de especialización amenaza a mi entender con restar utilidad al término.

²³ Citaré *La busca* en todos los casos por la edición de 1998 a cargo de José-Carlos Mainer que figura en la bibliografía. No puedo aquí, lógicamente, adentrarme en los complejos problemas textuales de las versiones distintas que se publicaron de la novela en 1903 (por entregas) y en 1904. *Vid.* Senabre (1976). Únicamente me gustaría constatar que, *grosso modo*, los procedimientos de animalización tienden a intensificarse en la edición de 1904 revisada por Baroja.

3) [...] Irene, la culpable del escándalo de la noche anterior, una muchacha de quince a dieciséis años, de cabeza gorda, manos y pies grandes, cuerpo sin desarrollo completo y ademanes pesados y torpes, no hablaba apenas, ni separaba la vista del plato (70).

4) Allí conoció Manuel al Bizco, una especie de chimpancé, cuadrado, membrudo, con los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas. [...] La cara del Bizco producía el interés de un bicharraco extraño o de un tic patológico. La frente estrecha, la nariz roma, los labios abultados, la piel pecosa y el pelo rojo y duro le daban el aspecto de un mandril grande y rubio (95).

5) El corrector solía llevar un macferlán destrozado, lleno de flecos, un pañuelo grande y sucio anudado a la garganta y un hongo amarillo, blanco y mugriento (103).

6) Se acercaron los dos a la verja [el protagonista Manuel y su compañero Roberto]. Era aquello un cónclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros. Las mujeres ocupaban casi todo el patio; en un extremo, cerca de la capilla, se amontonaban los hombres; no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas melancólicas; vejezuelas esqueléticas de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo. Los mantones, verdes, de color de aceituna, y el traje triste del ciudadano, alternaban con los refajos, amarillos y rojos, de las campesinas (105-6).

7) Los Arista, dos hermanos, hijos de una planchadora, estaban de aprendices en una fundición de metales de la ronda. El más pequeño de los dos se pasaba la vida en una continua cabriola, dando saltos mortales, encaramándose por los árboles, andando con los pies para arriba y haciendo flexiones en todos los montantes de las puertas.

El hermano mayor, un muchacho zanquilargo y tartamudo, a quien llamaban en broma el Aristón, era el chico más fúnebre del planeta; tenía una necromanía aguda; todo lo relacionado con ataúdes, muertos, capillas ardientes y cirios le entusiasmaba. Hubiera querido ser enterrador, cura de una sacramental, guarda de un cementerio; pero su sueño, lo que más le encantaba, era una funeraria; [...] Hacer cajas mortuorias de hombres, mujeres y chicos, y acompañarlos luego al cementerio. Para el Aristón, las cosas relacionadas con la muerte eran las más importantes de la vida (115-6).

8) Al volverse éste [el *Tabuenco*], la luz del farol de petróleo, colgado en la pared, le dio en la cara, y Roberto y Manuel le miraron con extrañeza. Era un tipo apergaminado, amarillento; tenía una nariz absurda, una nariz arrancada de cuajo y sustituida por una bolita de carne. Parecía que miraba al mismo tiempo con los ojos y con los dos agujeros de la nariz. Estaba afeitado, vestido decentemente y con una boina de visera verde (125).

Los ejemplos, por supuesto, podrían multiplicarse, pero intentaré extraer de esta pequeña muestra algunos constituyentes que nos interesan. El gusto palmario por lo desmesurado y lo fúnebre opera de manera acumulativa en el texto 3, retrato de una

muchacha anormal llamada Irene perfilado por la superposición de rasgos exclusivamente degradantes. Representa uno de los territorios ya aludidos donde los bordes entre naturalismo, tremendismo y expresionismo se desdibujan. El recurso a un solo atributo, o a un grupo muy reducido de ellos, se integra más legítimamente en la estética expresionista y es el caso de la ubre monstruosa de la vizcaína (texto 1) y de la nariz del *Tabuena* (texto 8). Aquí observamos cómo, mientras en el cuadro de Irene se enumeraban asépticamente elementos deformes, en el del *Tabuena* se pinta un objeto de manera deformadora, apelando para ello a la calificación anómala (una nariz no puede ser absurda), a la metáfora y al símil. En alguna ocasión, por ejemplo en la prosopografía del Bizco (4) y de Irene, la selección de una fisiología concreta puede obedecer al intento de identidad lombrosiana entre lo psíquico y lo biológico²⁴. En otras oportunidades, por el contrario, prevalece el detalle aislado, *aparentemente* arbitrario y que extraña por su ausencia de motivación, en definitiva por su condición de “instintivo”.

Muy parecido tratamiento ofrece la vestimenta, que también es descrita a menudo parcialmente y que suele responder a una índole extravagante: notemos los colores vivos de las prendas de vestir que aparecen en el texto 1 (cubrecorsé amarillo, corpiño rojo) y en el 6, y el desagradable dato de suciedad que caracteriza al peinador. El texto 5 resulta muy ilustrativo sobre este punto; fijémonos también en el llamativo color verde de la boina del *Tabuena*, alistado en la falange del dato fútil expresionista.

Pero en cuanto a la ropa, sobre todo me interesa destacar cómo contribuye a trazar la imagen del personaje y a otorgarle su singularidad con igual estatus que los rasgos físicos y el sobrenombre. De ahí la insistencia en que el individuo va vestido siempre de la misma manera, y realiza siempre los mismos tics y gestos. En Baroja tal factor se recalca por adverbios del tipo “invariablemente” (1) y perífrasis verbales y fórmulas que inciden en este carácter permanente: “solía presentar” (1), “solía llevar un macferlán destrozado” (5); en la misma estela destaca en el texto 6 el personaje cuyo rasgo peculiar consistía en que “se pasaba la vida en una continua cabriola, dando saltos mortales”. Dicha presentación de una actitud a menudo anecdótica como constante en un personaje aparecerá en Gironella hasta la saciedad. El texto 7 alberga también la obsesión macabra hacia los cementerios, connotados en los famosos títulos *Los cipreses creen en Dios* y *Un millón de muertos*. Había declarado el novelista gerundense que en sus viajes “siempre, en todas partes me apresuraba a visitar los manicomios y los cementerios” (1966a: 70).

²⁴ Escribe Ricardo Senabre: “Baroja pinta en *La Busca* a Manuel el Bizco como un tipo de frente estrecha, pecoso y pelirrojo, y le añade rasgos, como la longitud desmedida de los brazos y la línea torcida de las piernas, que el criminólogo italiano Cesare Lombroso atribuye a los asesinos natos. [...] En Baroja [...] es indudable la huella de Lombroso, así como el eco, en sus descripciones, de las teorías esbozadas por Gobineau en el famoso *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*” (Senabre 1997: 25).

En el punto 3 de la clasificación de integrantes generales del expresionismo llamé la atención sobre la ausencia del nombre propio. Incluso en este sintético compendio de *La busca* nos percatamos de que la mayoría de las designaciones obedece al sobrenombre u ocupación: la Baronesa, la vizcaína, la patrona, el Bizco, el corrector, el Aristón, el *Tabuena*. Por último, creo que merece señalarse la precisión a veces sorprendente de determinados ingredientes del cuadro, en sintonía con la nitidez del trazo en la pintura expresionista. Me refiero, por ejemplo, a la especificidad del número de lunares de la repugnante patrona, que son “treinta y tantos”, o a ciertas generalizaciones contundentes y categóricas: “*no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas melancólicas; vejezuelas esqueléticas de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo*” (subrayo yo). ¿Todas las mendigas tenían pelos y verrugas en la barba? ¿Todas las jóvenes eran flacas? Asimismo se afirma sin paliativos del Aristón que “era el chico más fúnebre del planeta”.

Finalmente, para apuntalar la conexión entre el Baroja expresionista y Gironeña creo inexcusables los siguientes fragmentos no ya de declaraciones del autor, sino de la propia trilogía del catalán, que se sitúan entre los primeros capítulos del primer tomo y muestran sin ambages el camino al venero del que vengo hablando:

1) Luego remontó el río [Ignacio] y llegó hasta un pequeño montículo que llamaban Montilivi —monte del Olivo—. Desde la cima descubrió un panorama menos grandioso que el que se divisaba desde Montjuich o el Calvario, pero entrañable. Un pequeño valle, la Crehueta, verde, cuadrulado, por cuyo centro pasaba el tren chillando y despertando la vida. [...]

Un día tomó la decisión. Y entró en la calle de la Barca. Y la impresión que recibió fue profunda. No le impresionaron ni la basura ni el color de las fachadas ni los perros famélicos: le impresionaron los ojos. Éste fue su gran descubrimiento: que en el fondo de una mirada humana pudiera concentrarse todo el rencor, toda la tristeza y todos los colores de su mundo circundante.

Aquello no era cubista [en alusión al barrio nuevo] ni el horizonte era dilatado. Era una calle estrecha y otra y otra de empedrado desigual. Con tabernas llenas de peones ferroviarios, de traperos, de vagabundos. Con escaleras oscuras, con mujeres sentadas en la acera comiendo tomates y sandías y bebiendo en porrón.

Ignacio se exaltó lo indecible. Atardecía: “¡Eh, cuidado, chaval!” Y echaban un cubo de agua.

Se paraba en las esquinas. Afectando indiferencia, estudiaba los rostros. Hombres de boina torcida, hembras de moño loco. Los viejos tenían cierto aire de paralíticos, y eran como espejos del futuro. Los niños jugaban... ¡con pelotas de trapo! (*Cipreses*: 37-8).

2) [...] ahora su gran curiosidad por la miseria se había despertado en él de nuevo, con brío insospechado. Las causas eran muchas, algunas sutiles, otras vulgares; las más recientes, el comportamiento estúpido de un cliente del Banco y

unas novelas de Baroja que le prestó Julio. [...] Los personajes de Baroja le parecieron víctimas de don Jorge [el mayor terrateniente gerundense], o almas que se revelaban contra él y sus semejantes. Golfos, mujeres malolientes, aventureros, anarquistas, con un punto de crueldad, trágicos, fugaces, sin Dios, cerebros sin esperanza. Ignacio había leído tres libros consecutivos de Baroja, "La Busca", "Mala hierba" y "Aurora roja", y sin saber por qué se había sentido proyectado violentamente contra una serie de cosas en que creía. Todas las bromas anticlericales de los empleados del Banco le parecieron menos gratuitas, como si Baroja les hubiera proporcionado justificación psicológica. Vagas intuiciones de que la vida era un desorden afloraban a su piel, y de que en realidad el mundo estaba lleno de peces grandes que se comían a los chicos, de índices que señalaban los charcos de agua (*Cipreses*: 79-80).

Baroja se interna de la mano de Manuel en los barrios marginales del Madrid de entresiglos, en tanto Gironella conducirá a su protagonista a la calle de la Barca, la zona más pobre de Gerona, durante los años de la 2^a República. A través de las lecturas de su *alter ego* Ignacio Alvear, el novelista confiesa el débito temático respecto a la trilogía de Baroja, pero esta impronta calará también a los estratos de lo formal²⁵. Ambos autores, como he dicho, optan en algunos fragmentos por una focalización subjetiva (la información se filtra mediante los conocimientos de un personaje); sin embargo, aun los breves párrafos reproducidos pueden darnos idea de que la implicación de Ignacio en el mundo que contempla es mucho mayor, al igual que la empatía entre narrador y foco, en tanto que la percepción de Manuel pertenece a una categoría fundamentalmente física. El atributo elegido para hallar la síntesis de estos retratos son los ojos, y la condensación expresionista se acusa en las estructuras nominales "Hombres de boina torcida, hembras de moño loco". Late el prurito de generalización (y de simbología) en el enunciado "Los viejos tenían cierto aire de parálíticos, y eran como espejos del futuro".

Si el expresionismo más puro rebosa una mayor subjetividad (punto n^o 1 de la clasificación), y el fin del movimiento es "utilizar el arte para transmitir experiencias personales" (Lynton 1986: 36), cumple destacar toda la obra de Gironella, en concordancia con los postulados expresionistas, como una exacerbada afirmación de lo personal. La importancia de la biografía se acusa en múltiples guiños biográficos²⁶, y esencialmente vertebrará la serie el tema de la guerra y la reflexión sobre sus causas (toda la extensa primera parte está dedicada básicamente a esas causas); ocioso es re-

²⁵ El cargo que críticos solventes (Mainer 1985; Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala 1978: 409) han lanzado sobre la trilogía imputándole un estilo decimonónico me parece injustificado. Gironella es un novelista del XX, para bien o para mal, y creo que así lo avalan los datos que apporto en el presente artículo.

²⁶ No puedo extenderme en este aspecto: coincidencia entre la fecha de nacimiento de Jose M.^a Gironella y su ente de ficción, Ignacio; vivencias comunes como la experiencia de ser seminarista, trabajar en un banco (la Banca Arnús, cuyo trasunto en la novela es el Banco Arús), combatir en el Cuerpo de Esquiadores, etcétera, y, por supuesto, Gerona como Marco de Referencia Externo. El estudio "ficcional" de esta novela de referente histórico (Modelo de Mundo tipo II) se halla completamente inédito. También Baroja, como es sabido, apeló al hontanar de lo biográfico en la composición de sus novelas, aunque mucho más en *El árbol de la ciencia* que en "La lucha por la vida".

cordar que el motivo bélico instaura el eje medular del expresionismo (punto 2) y también rige en el contexto histórico que marca la vida de Gironella. La locura, la introspección psicológica y el tema del suicidio (punto 5) son obsesiones recurrentes en la novela:

Ignacio no comprendía. Miraba a los locos rodar por el patio, sentarse aquí y allá. Una altísima tela metálica, lo suficientemente tupida para que no pudieran agarrarse a ella, separaba los hombres de las mujeres. Sí, sí, la nota dominante era la raquitiqñez (*Cipreses*: 205).

[durante el golpe independentista de Cataluña en octubre del 34] En el Hospicio, un hombre vendado apareció en el tejado y, acercándose al campanario, clavó en él una bandera. En el Manicomio, los locos se paseaban, agitados sin saber por qué (*Cipreses*: 367).

[la hija del patrón del Cocodrilo] continuaba recluida en el Manicomio. La muchacha, que se había pasado años y años farfullando la sílaba bo... bo... bo..., de pronto escribió en un papel la palabra "gracias" y circuló por el patio y por las salas dándosele a leer a todo el mundo. La mujer del Responsable [un dirigente anarquista], que también seguía allí, en su puesto, rezando el rosario y sin reconocer a nadie, cada vez que veía el papel se callaba en el acto, y mirando hacia la ventana sonreía (*Un millón*: 248).

A Ignacio Alvear le interesan los manicomios y visita el de Gerona; a su hermano menor, el seminarista César, los cementerios. Tocante al tema de la locura importa citar que la depresión también hizo víctima a José M.^a Gironella (e inspiró *Los fantasmas de mi cerebro*), quien fue tratado con electrochoques y desistió de tener hijos para evitar condenarlos a una herencia de desequilibrio mental (cfr. la entrevista realizada por Sánchez Dragó). El temor a una prole anormal aparece algunas veces en la trilogía (*Cipreses*: 184), pero aún resulta más señalada la obsesión por el suicidio y por la predisposición que puede existir hacia él en ciertas personalidades. Un personaje masón llamado Julio García tiene entre sus aficiones confeccionar un catálogo de "suicidas probables"²⁷.

La religión (punto 7) y la contradicción entre la naturaleza sensual y espiritual a un tiempo de la idiosincrasia española ocupan un puesto nuclear en las novelas (*vid. Un millón*: 134); no en vano una de sus figuras principales será un místico, César Alvear. También los motivos satánicos gratos al expresionismo tienen cabida en la obra: otro personaje, José Luis Martínez de Soria, está especializado en estas cuestiones y

²⁷ Hacia el final de *Un millón*..., cuando los nacionales llegan a Gerona se dirigen al despacho de Julio con intención de protegerle, porque durante la guerra salvó la vida a Marta, jefe falangista de la ciudad. Allí encuentran la lista: "El primer suicida era Cosme Vila [comunista] y la ficha decía: «Se pegará un tiro poco después de su llegada a Moscú». La segunda profecía se refería a David y Olga [socialistas, hijos de suicidas]: «Se ahorcarán cuando se den cuenta de que ser ateo y sentimental es un mal negocio». La tercera profecía correspondía a «La Voz de Alerta»: Se pegará un tiro cuando sepa que Laura ha sido emparedada». Luego venían las fichas de las hijas del Responsable, las de Santi y el Cojo. ¡Luego, la de Mateo Santos! Ambos falangistas prestaron singular atención: «Se suicidará cuando se dé cuenta de que la Falange era exclusivamente José Antonio»" (*Un millón*: 753).

defiende la existencia de Satán. Incluso la confrontación entre generaciones (punto 9) propia de los tiempos de crisis puede ilustrarse en más de un caso en que padre e hijo pertenecen a bandos distintos; valga el ejemplo del doctor Roselló, masón, y su hijo Miguel, afiliado a Falange, que ejerce funciones de espía en Madrid durante la guerra²⁸.

Atendiendo a los marcadores específicamente estilísticos de lo subjetivo, es cierto que la llamada Nueva Objetividad se constituyó en epígono de la estética expresionista, y que en muchas ocasiones el narrador barojiano se inviste de un carácter impertérrito para pintar hechos impresionantes o violentos. El relator de Gironella, por su parte, carece de las prerrogativas de un narrador omnisciente tradicional, pero su postura no es ni quiere ser aséptica²⁹. La clave se cifra en la actitud, netamente expresionista, de la incomprensión y del relativismo inherentes a la ideología del hombre contemporáneo. El sujeto se interesa por la miseria y apela a la solidaridad (anótese el punto 8 de los componentes expresionistas). Unas veces no se especifican las causas de los movimientos del alma del individuo y el lector ha de jugar a conjeturarlos. En otras ocasiones, como en el texto 2, “las causas eran muchas, algunas sutiles, otras vulgares”, y cierra el fragmento citado “el mundo estaba lleno de peces grandes que se comían a los chicos, de índices que señalaban charcos de agua”, en alusión a un episodio anecdótico que ha aparecido previamente en la historia (Ignacio ha sido reprendido por no haber secado con serrín los charcos formados en la entrada del Banco). De ahí que la fórmula “sin saber por qué” u otras análogas se prodiguen a lo largo de la trilogía.

Axelrod tenía cuarenta y cinco años. No comprendía en qué momento le penetró tal frialdad. Tal vez fueran los alimentos del Sur, o tentaciones de pensamiento (*Un millón*: 251).

[Cosme Vila, comunista] Vio saltar a pedazos la comandancia militar y el Banco de España. Vio a Gorki ocupar el cementerio y a Teo clavar la bandera. Vio al elegante coronel Muñoz [oficial republicano] —sin saber por qué, le dieron ganas de pegarle un tiro— y al comandante Campos (*Un millón*: 646).

Formalmente la subjetividad irrumpe mediante interpolaciones de la admiración y la interrogación en el discurso sumarial del narrador, técnica que podría situarse en paralelo con “el grito” expresionista³⁰. En el texto 1 hay un ejemplo (quizá no

²⁸ Mateo Santos y Jorge de Batlle también se enfrentan a sus respectivos padres al hacerse falangistas, y el segundo es desheredado. En la línea del detalle hiperbólico y como muestra del viento de locura desatado por la guerra, leemos: “En Barbastro, un miliciano de Ascaso se presentó en la cárcel del pueblo para ver a su padre, detenido por carlista, y en cuanto le tuvo delante le pegó dos tiros” (*Un millón*: 244).

²⁹ El autor no pudo manifestarse al respecto de forma más diamantina: “[Escribía] Sin utilizar los llamados materiales «objetivos» o los «diálogos magnetofónicos», o las llamadas «técnicas de contrapunto». Consideraba, y sigo considerando, que a base de objetividad y de técnica de contrapunto ni Balzac ni Tolstoi se hubieran ganado un puesto en el corazón de los hombres” (1966a: 71).

³⁰ “Gritadores” llama Plebe a los cultivadores de este arte, que buscan con sus llamadas vehementes hacer reaccionar al público (Plebe 1971: 16 y ss.)

entre los más afortunados): “Los niños jugaban... ¡con pelotas de trapo!”. En otros momentos de *Un millón de muertos* se leen otros casos, a veces lejanamente emparentados con un estilo indirecto libre que en cualquier caso no se configura por completo: “escribió ¡en tinta violeta! una larguísima carta a Gerona” (474); “Se dedicaban al espionaje no sólo fascistas inveterados como el notario Noguer o el falangista Octavio, ¡sino personas como los hermanos Costa!” (477); “Mosén Alberto sintió ¡por primera vez! que daría la vida para defender aquella postura...” (712); “Julio [...] el día en que supo que David y Olga se encontraban en el vecino pueblo de Colliure ¡en el mismo fonducho que el poeta Antonio Machado!, intentó aclarar las ideas de su amigo socialista” (*Un millón*: 777).

Para Gironella todo fenómeno humano presenta excepciones, todo es personal³¹. El gusto del novelista por leer titulares de periódicos y por los telegramas (Matías, el patriarca de los Alvear, ejerce el oficio de telegrafista) se refleja en esa búsqueda del dato insólito, anómalo, a veces macabro o absurdo. En la misma onda situaríamos el empleo del contraste lírico generador de extrañamiento, tan inherente al expresionismo y que sin embargo a veces se echa de menos en Baroja. Por ejemplo, del frío dirigente comunista Cosme Villa, tras participar en una matanza, se dice que “abrió la puerta de la alcoba descalzo y de puntillas para no despertar al pequeño” (*Un millón*: 19). La crudeza del motivo —la prostitución—, el rasgo singularizador y el contraste se conjugan en el fragmento que sigue:

Casi todas [las prostitutas de la calle la Barca que observa César compadecido] se habían arrancado materialmente las cejas y se pintaban en su lugar una raya arbitraria, negra o marrón. A veces las rayas se prolongaban hacia arriba, con algo de diabólico. A veces se curvaban hacia abajo, con cansancio. De repente había una que acertaba con el arco exacto y cobraba aspecto de mujer hermosa, normal. César pensaba siempre en las cejas poderosas de su madre y su compasión se acrecentaba (*Cipreses*: 316).

La tendencia a designar a muchos de los personajes que pueblan la trilogía por sus apodos, profesiones o su relación con los otros es notoria. Por aducir sólo algunos casos recuerdo al Responsable, jefe de la FAI en Gerona, a los anarquistas El Cojo e Ideal, al jefe del periódico tradicionalista designado como “La Voz de Alerta”, al compañero de Ignacio en el Banco llamado “La Torre de Babel” por su estatura. La intención simbólica y generalizadora cristaliza en la presencia de ciertas figuras englobadas siempre en parejas o grupos sin individuación propia: los arquitectos de Estat Català Massana y Ribas; los hermanos Costa, de Izquierda Republicana; las hermanas Campistol, modistas; las amigas de Pilar Alvear Nuri, María y Asunción, etcétera.

³¹ “—¿Y por qué Sanidad? / —Es humano. / Humano... «Todo es humano» —piensa Pilar—. «Amar y pecar y tener ojos verdes»” (*Un millón*: 381). “[...] se interesó [Ignacio] por los motivos que lo habían llevado al comunismo [al Negus, voluntario]. / —No me vengas con teorías —le advirtió Ignacio—. Me interesan los motivos personales [...]” (*Un millón*: 519-520).

Desde el punto de vista constructivo, la diferencia entre el *modus operandi* de Baroja y el de Gironella radica sobre todo a mi entender en varios puntos: primero, muchas veces el dato expresionista utilizado por el autor vasco para bosquejar un personaje se diluye y no vuelve a aparecer en la historia. En cambio en Gironella estos rasgos (las orejas de César, el pañuelo azul y el mechero de yesca de Mateo, el flequillo de Marta, la nariz borbónica del comandante Martínez de Soria, el algodón en el oído de Casal), actúan a modo de codas, como los epítetos épicos, en maniobra que Bobes Naves estima típica del expresionismo (1988: 106); es éste elemento pertinente en la narración frente a la forma dramática en virtud de la distinta naturaleza de ambos medios:

El lector de la novela debe acumular en su imaginación las informaciones y sugerencias para formar el cuadro completo que el texto describe por partes y en forma sucesiva; el espectador de un drama recibe de un modo simultáneo los signos, no lingüísticos (acústicos y visuales) que están en el escenario, y no tiene, por tanto, una labor de "composición", sino de "observación". [...] la novela debe fiarlo todo al signo lingüístico y debe someterse a la sucesividad que éste impone (Bobes Naves 1988: 49-50)³².

Asimismo en el estilo es más acusada en el autor catalán la inclinación por "las aposiciones de tipo metonímico" que Bobes cataloga de nítidamente expresionistas³³. Analícese en este último ejemplo:

[El Responsable] Contaba con varios anarquistas veteranos, con Blasco, su boina y su mondadientes. Con su sobrino el Cojo, *costras en los labios*. Con sus dos hijas rubias, con el sargento novio de una de ellas, escribiendo en la mismísima comandancia del Estado Mayor... con un muchacho de cara pecosa al que llamaban el Rubio, con otro al que llamaban el Grandullón (*Cipreses*: 197-8; subrayado mío).

También abunda más el catalán en el elemento antirrealista (si bien no es tan proclive a él como a los otros recursos mencionados):

Germán Ichaso [requeté] [...] entró en efecto en la capital de Guipúzcoa con la columna Cayuela. [...] en señal de júbilo, echó al agua todas sus bombas de mano, que resonaron lúgubramente. Muchos requetés le imitaron y por debajo del agua los peces fueron comunicándose la temblorosa noticia. [...] Mateo, ya in-

³² Y efectivamente para Gironella el concepto de estructuración es el esencial que debe dominar un novelista. En las carpetas preparatorias de *Un millón de muertos* clasifica temas como "Heroísmo, Atrocidades, Frente, Brigadas Internacionales, Amor" (1966: 69). "Procuraba sacrificar la brillantez en función del conjunto. Ser parco en adjetivos. Tocar con drama la alegría y con poesía la tragedia. Procuraba enlazar las situaciones mediante periódicas alusiones retrospectivas" (1966: 68). Este último *desideratum* y su plasmación en la praxis literaria debieran hacernos meditar si Gironella, inconsciente expresionista, no fue también un cultivador involuntario del sistema de "contrapunto" del que renegaba explícitamente (remito a sus declaraciones reproducidas en la nota 29). Ello depende del concepto de "contrapunto" que manejemos.

³³ Del tipo de las que campean en las acotaciones dramáticas de Valle: «asoma la chica de la portera: trenza en perico, caídas calcetas, cara hambre» (escena segunda)" (Bobes Naves 1988: 99, cfr. 106)

corporado al frente [...] tensó su brazo hasta casi tocar una estrella (*Un millón*: 237).

En cuarto lugar y para concluir, Gironella puede considerarse expresionista en mayor grado porque tras sus mecanismos retóricos parece alentar siempre una interrogante, un *por qué*, que a veces no se halla en el tremendismo ni en Baroja³⁴. Dicho de otro modo, el expresionismo es más profundo. No es que el rótulo de expresionista frente al de tremendista, o frente a cualquier otro, pueda servir para calibrar la valía de un creador; sin embargo, curiosamente, Baroja y Gironella se asemejan mucho en un punto concreto que atañe a esta cuestión y que permite compararlos: tanto en uno como en otro un fragmento aislado suele producir en el lector, por su intensidad, una impresión más favorable que la que desprende la novela en su conjunto; pues bien, este defecto, para mí, se acusa más en Baroja, cuyas narraciones parecen a veces componer la suma de una serie de atrayentes pasajes que convocan unas expectativas luego no cumplidas. Pese a que Gironella también acumula el énfasis en la mayoría de sus páginas, dicha concentración cristaliza en un todo más satisfactorio aunque técnicamente se haga algo reiterativo, sobre todo habida cuenta de sus vastas proporciones. Gironella, poco apreciado por la crítica, ejecuta esa mejor resolución precisamente gracias a la coherencia emanada de los dispositivos de corte expresionista que he inventariado. Aquí se dan, se sugieren o se atisban respuestas para los sinsentidos expuestos, al menos en algunas oportunidades. ¿Por qué Cosme Vila (cita de la pág. 646 recogida *supra*) habría de sentir ganas, “sin saber por qué”, de matar a un oficial de su propio bando? Por una razón tan *personal* como que el coronel Muñoz, masón y muy distinguido, es *elegante*. El escritor gerundense, parco en adjetivos, se molesta en estas breves líneas en calificar al coronel Muñoz con uno, además explicativo y antepuesto, pero que no tiene nada de ornamental: este calificativo, el único contenido en el fragmento, encierra la razón no explícita al impulso en principio inexplicable del personaje de Cosme Vila.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, L. (1988): *La Regenta*. Madrid: Castalia. Ed. de Gonzalo Sobejano.
 ALONSO, D. (1985): “¿Tradición o poligénesis?”. En *Estudios varios*. Madrid: Gredos, 707-31.
 BABLET, D. & J. JACQUOT. (1971): *L'expressionisme dans le Théâtre européen*. Paris: CNRS.
 BAQUERO GOYANES, M. (1955): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Murcia.
 BARENTTO, J. (1987): *O Espinho de Sócrates: modernismo e expressionismo: ensaios de literatura comparada*. Lisboa: Presença.

³⁴ Las críticas de Gironella a Baroja van en esta dirección. Recuerda en 1966 que su traductor y mentor Jean Chuzeville pensaba que Baroja era un novelista nato, pero que había malgastado su grandeza por falta de organización: “Los llamaba [a Galdós y a Baroja] «talentos desorganizados», entendiéndolo por ello, entre otras cosas, el elegir sin convicción los temas, el escribir con prisa, torrencialmente, y el adoptar posturas exclusivamente irónicas frente a las ideas que no compartieron o frente a las instituciones que no amaran. «Para comprender hay que esforzarse en comprender» (67).

- BAROJA, P. (1998): *La busca*. Barcelona: Círculo de Lectores. Ed. de J.-C. Mainer, revisión de textos de J. C. Ara Torralba (prólogo de J. Rodríguez, 55-230).
- BATTEAUX, Ch. (1747): *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, París.
- BLANCO AGUINAGA, C., J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS & I. M. ZAVALA. (1978): *Historia social de la literatura española*. Madrid: Akal Ediciones, 2000. Biblioteca de Ensayo, 2 vols.
- BOBES NAVES, M. C. (1988): "Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo", y "El teatro expresionista de Valle-Inclán". En *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Acuña, 48-73 y 89-109.
- BRINKMANN, R. (1980): *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Stuttgart: Metzler.
- BULGÁKOV, M. (1989): *El maestro y Margarita*. Barcelona: Círculo de Lectores. Trad. esp. de Amaya Lacasa.
- CASALS, J. (1982a): *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos.
- (1982b): "Poesía expresionista alemana: entre la utopía soñada y el caos presentido". *Químera* 19, 4-9.
- CIRLOT, J. E. (1955): *Del expresionismo a la abstracción*. Barcelona: Seix Barral.
- (1971): "La poesía de Georg Trakl". *Cuadernos hispanoamericanos* 253-254, enero-febrero.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2002): "La literatura y las demás artes". En *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Fundación Ramón Areces, 33-42.
- ENTREVISTA a José María Gironella realizada por Fernando Sánchez Dragó en *Negro sobre Blanco*, programa emitido en TVE-1 el 5-7-1998.
- ENTREVISTA a José María Gironella realizada por la autora el 17 de octubre de 2001.
- FALK, W. (1963): *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Guadarrama.
- FELLMANN, F. (1984): *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona: Alfa.
- FRENZEL, E. (1976): *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- FUBINI, E. (1991): "Arnold Schönberg y la poética dodecafónica". En *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 429-35.
- GARCÍA BERRIO, A. & T. HERNÁNDEZ. (1988): *Ut poesis, pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (1989): *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*. Universidad de Murcia.
- GIRONELLA, J. M. (1953): *Los cipreses creen en Dios*. Barcelona: Planeta, 1960.
- (1961): *Un millón de muertos*. Barcelona: Planeta.
- (1966a): capítulo de VVAA: *El autor enjuicia su obra*. Madrid: Editora Nacional, 63-75.
- (1966b): *Ha estallado la paz*. Barcelona: Planeta, 1975.
- (1986): *Los hombres lloran solos*. Barcelona: Planeta.
- GLIKSOHN, J. M. (1990): *L'expressionisme littéraire*. París: PUF.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- GULLÓN, G. (1998): "Una lectura cultural de la poesía española de vanguardia". En Cabo Aseguinolaza, F. & G. Gullón (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 204-26.
- HADERMANN, P. (1973): "Expressionist Literature and Painting". En Weisstein, U. (ed.), 111-40.

- HERMOSILLA, M. A. (1996): "La poesía cubista de Gerardo Diego; un ejemplo". En Prudon, M. (ed.): *Peinture et écriture I*. París: La Différence / UNESCO, 163-72.
- HERNÁNDEZ, T. (1994): "La crítica literaria y la crítica de las artes plásticas". En Aullón de Haro, P. (ed.): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 455-75.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (1990a): "Teoría del arte y teoría de la literatura". En Hernández Guerrero (1990b: 9-36).
- (ed.) (1990b): *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura.
- (1996): "Literatura y arte". En *Manual de teoría de la literatura*. Sevilla: Algaida, 75-100.
- HUCKE, K.-H. (1980): *Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik*. Tübingen: Max Niemeyer.
- JEREZ FARRÁN, C. (1986): "La estética expresionista en *El público* de García Lorca". *Anales de la literatura española contemporánea* 11, 1/2, 111-27.
- (1989): *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Sada, A Coruña: Ediciós do Castro.
- KIBÉDI VARGA, A. (1989): "Criteria for Describing Word-and-Image Relations". *Poetics Today* 10/1, 31-53. Trad. esp.: "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". En Monegal (2000: 109-35).
- KLOTZ, V. (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. Munich: Hanser.
- LESSING, G. E. (1990): *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- LITVAK, L. (1985): "Literatura y estética". En Díez Borque, J. M. (ed.): *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 465-90.
- LUKÁCS, G. (1955): *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966, especialmente "Grandeza y decadencia del expresionismo" [1934] y "Se trata de realismo" [1938], 217-58 y 288-318.
- LUNACHARSKI, A. V. (1974): *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Axioma.
- LYNTON, N. (1986): "Expresionismo". En Stangos, N. (ed.): *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 29-43.
- LUDE, J. (1972): "On the Analysis of Poems and Paintings". *New Literary History* 3, 471-86. Traducción: "Sobre el análisis de poemas y cuadros". En Monegal (2000, 89-108).
- MAINER, J.-C. (1985): "Histología y patología de un best-seller: la trilogía de José M.^a Gironella". En *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo, I: Filología*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 425-42.
- MALDONADO ALEMÁN, J. (2006): *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- MARKIEWICZ, H. & U. GABARA (1987): "Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem". *New Literary History* 18.3, 535-58.
- MATILLA RIVAS, A. (1972): *Las "Comedias bárbaras": historicismo y expresionismo dramático*. Madrid: Anaya.
- MITCHELL, W. J. T. (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago University Press.
- MODERN, R. E. (1958): *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- (1986): "Gottfried Benn en su poética". *Revista de Occidente* 67, 111-30.
- MOLINA, C. A. (1994): "Gottfried Benn: sobre la inutilidad de la poesía". *Cuadernos hispanoamericanos* 528, 25-47.
- MOLINONUEVO, J. L. (1995): *Arte y escritura*. Salamanca: Universidad.
- MONEGAL, A. (ed.) (2000): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- MORILLAS VENTURA, E. (1999): "Borges, el expresionismo y la literatura fantástica". *Ínsula* 631-632, julio-agosto, 25-27.

- MOYA, A. P. (1985): "Literatura expresionista: vigencia de una actitud". *Quimera* 3, 5/6, 36-40.
- MUKAŘOVSKY, J. (1977): *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUSCHG, W. (1976): *Expresionismo, literatura y panfleto*. Madrid: Guadarrama.
- NABOKOV, V. (1992): *Una belleza rusa*. Barcelona: Anagrama. Tr. esp. de Rafael Ruiz de la Cuesta.
- PALMIER, J. M. (1978): *L'expressionisme come revolte: contribution a l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*. París: Payot.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1982): *Misericordia*. Madrid: Cátedra. Ed. de L. García Lorenzo.
- (1997): *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra. Ed. de R. Cardona.
- PLEBE, A. (1971): *Qué es verdaderamente el expresionismo*. Madrid: Doncel.
- PLETT, H. F. (1991): "Intertextualities". En *Intertextuality*. Berlín: Walter de Gruyter, 3-29.
- PRAZ, M. (1979): *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- RAVENTÓS-PONS, E. (2000): "El expresionismo en *Indicios de pánico* de Peri Rossi y *El grito de Munch*". *Revista Hispanica Moderna* LIII, 482-99.
- RICHARD, L. (1979): *Del expresionismo al nazismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROETZER, H. G. & M. SIGUAN (1992): *Historia de la literatura alemana 2. El siglo XX: de 1890 a 1990*. Barcelona: Ariel.
- ROH, F. (1927): *Realismo mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente.
- ROTHER, W. (1987): "Expresionismo en literatura". *Debats* XXII, 157-62.
- RUHRBERG, K. (2001): *El arte del siglo XX. Pintura*. Colonia / Londres / Madrid / Nueva York / París / Tokyo: Taschen.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1985): *Del otro lado, la metáfora: los modelos de representación en el cine de Weimar*. Madrid: Hiperión.
- (1990): *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán*. Madrid: Verdoux.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1997): *Historia del cine*. Madrid: Historia 16.
- SCOTT, D. (1988): *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge University Press.
- SENBRE, R. (1976) "Notas sobre la elaboración de *La busca*". *Archivum* XXVI (Homenaje a la memoria de Carlos Clavería) 391-401. También en *Capítulos de historia de la lengua literaria*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998, 159-68.
- (1997): *El retrato literario. Antología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- STEINER, G. (1977): "¿Qué es la literatura comparada?". En *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 121-45.
- TALENS, J. (ed.) (1997): *Tres poetas expresionistas alemanes. Stadler, Heym, Trakl. Edición bilingüe*. Madrid: Hiperión.
- TATARKIEWICZ, L. (1987): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TINIANOV J. & R. JAKOBSON. (1928): "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos". En Todorov, T. (ed.) (1965 para la edición francesa): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo veintiuno, 1991, 103-105.
- TORRE, G. DE (1965): "El expresionismo". En *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 197-235.
- TRAKL, G. (1972): *Cantos de muerte*. Madrid: Al-Borak, traducción de Carlos Bousoño.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. (1992): *Arte y literatura. Interrelaciones entre la literatura y la pintura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea.

- VOGT, P. (1979): *Expressionism. German Painting between 1905 and 1920*. Colonia: Du Mont Buchverlag.
- WALDEN, H. (1924): *Expresionismus, Futurismus, Kubismus*. Berlín: Der Sturm.
- WEISSTEIN, U. (1973a): "Introduction". En Weisstein (1973b : 15-28).
- (ed.) (1973b): *Expressionism as an International Literary Phenomenon: 21 Essays and a Bibliography*. Budapest-París: Akadémiai Kiadó/Didier.
- WELLEK, R. (1941): "The Parallelism between Literature and the Arts". *English Institute Annual*, 29-63.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, H. (1992): "Las Comedias bárbaras y el expresionismo dramático alemán". En Gabriele, J. P. (ed.): *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, 251-67.
- WHITFORD, F. (1987): *Retratos expresionistas*. Barcelona: Destino.
- WORRINGER, W. (1911): *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- (1926): *Nachexpressionismus*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann.



Fig. 1. Robert Wiene: *El gabinete del Dr. Caligari* (1919).

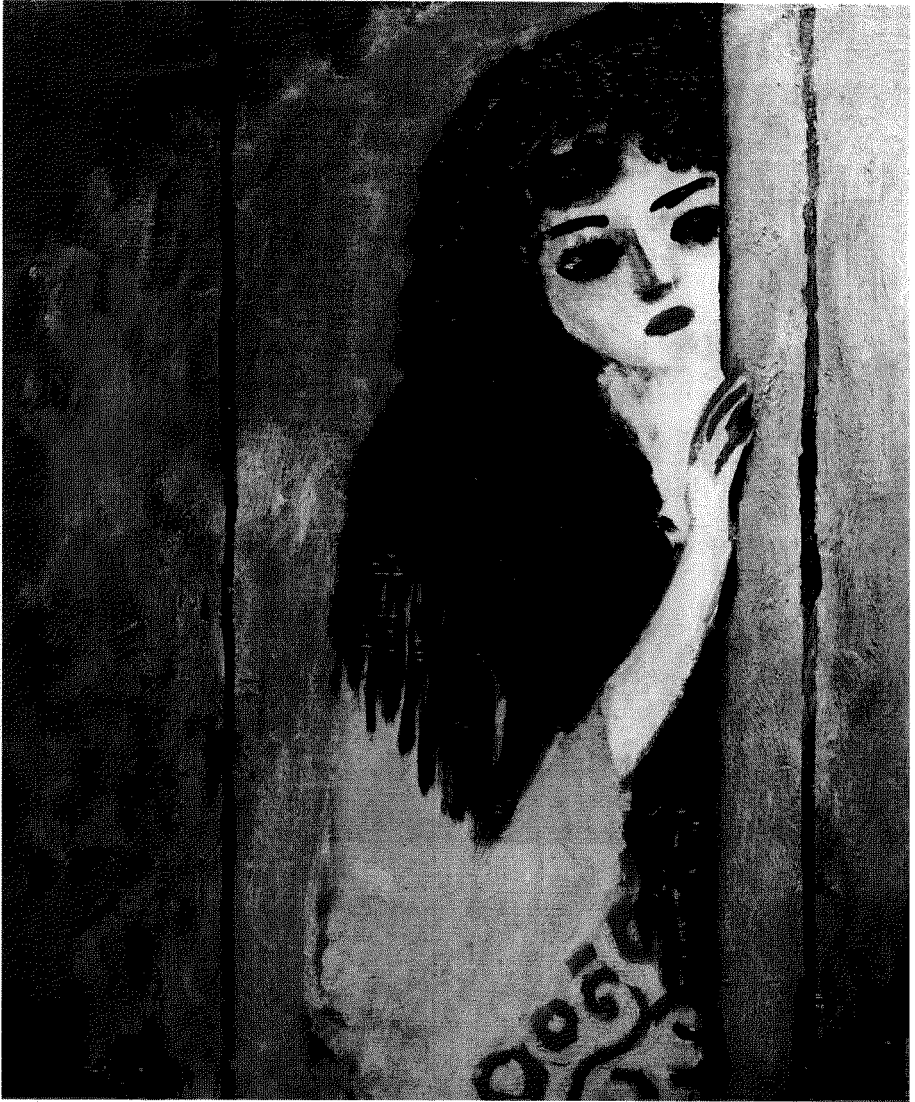


Fig. 2. Kees van Dongen: *La gitana* (1912).



Fig. 3. Edvard Munch: *La danza de la vida* (1899).



Fig. 4. Ernst Ludwig Kirchner: *La torre roja de Halle* (1914).

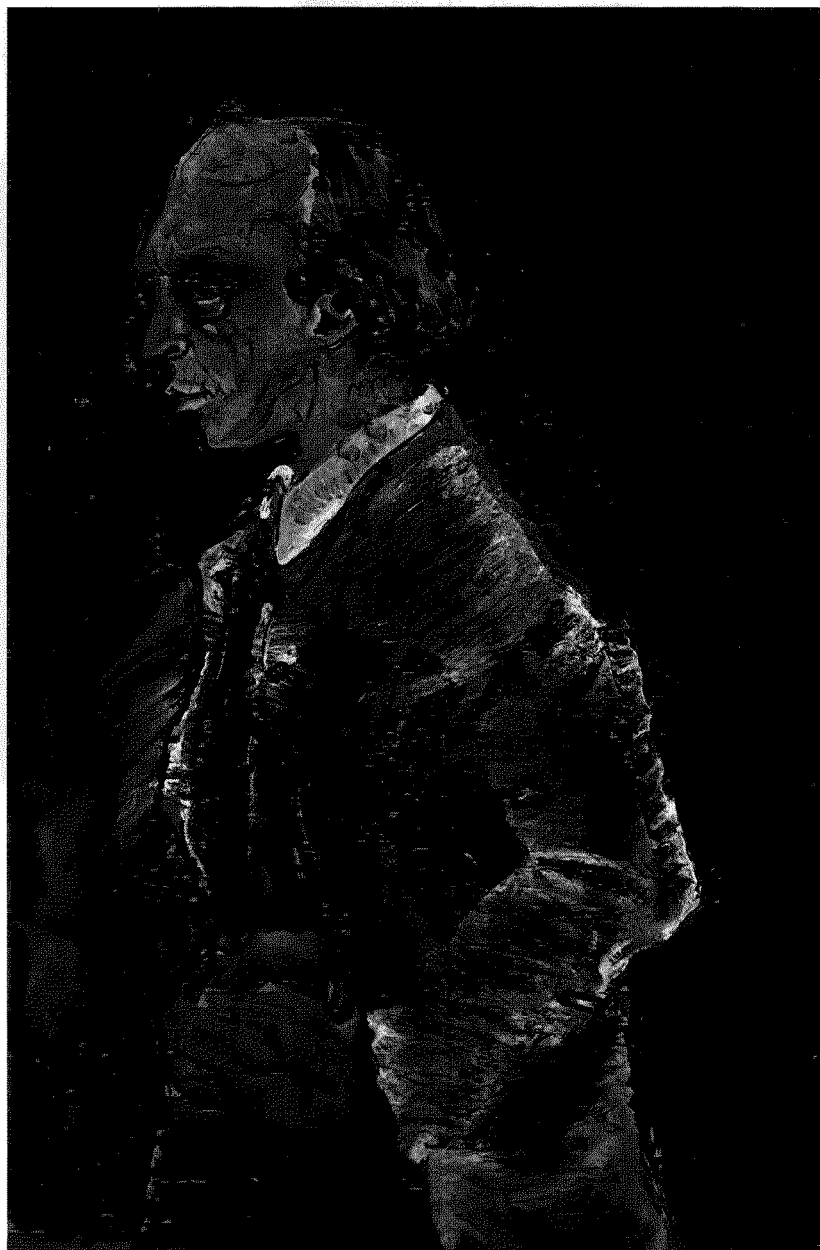


Fig. 5. Oskar Kokoschka: *Retrato de Herwarth Walden* (1910).



Fig. 6. James Ensor: *La muerte y las máscaras* (1897).



Fig. 7. Max Beckmann: *La noche* (1918).



Fig. 8. Ernst Ludwig Kirchner: *Busto de mujer con sombrero* (1911).



Fig. 9. Emil Nolde: *Pentecostés* (1909).



Fig. 10. Emil Nolde: parte del tríptico de *Santa María Egipcíaca* (1912).