

recordar otra vez a Martí: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.»

Dejemos que Berro, con frase actualísima, cierre estas reflexiones: «Jamás pueblo ninguno recibió otra cosa de su dependencia que degradación moral, opresión y trabas para su engrandecimiento»²⁹.—*GRACIELA MANTARAS* (Avda. de las Instrucciones, 1.434. MONTEVIDEO, Uruguay).

NOTA SOBRE EL EXPRESIONISMO

Podemos situar el epicentro del movimiento expresionista en Alemania (Berlín y Munich, principalmente) en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, si bien su influencia y sus derivaciones habrían de extenderse a otros países de lengua germánica y prolongarse por lo menos hasta 1925.

El hecho de que sus consecuencias fueran decisivas, no solamente en todos los dominios de la literatura, sino también en las artes plásticas, la cinematografía, la música, la danza, la interpretación teatral y la escenografía, habla por sí mismo de la importancia y motivaciones profundas de este movimiento, en cierto modo comparable al futurismo—del que fue contemporáneo y con el que parece no haber tenido vinculación alguna en sus orígenes—por la extensión de su influencia a todos los ámbitos de la creación, si bien, a diferencia de este último, pareció responder más que a la acción incansable de un activo teorizador como Marinetti, a la necesidad profunda de una nueva visión del mundo y de la actividad creadora que se hizo patente en el lugar y época señalados, parte a su vez de la vasta crisis de ideas que se observa en Europa desde comienzos de siglo. Por eso el expresionismo no tiene un solo teorizador ni tampoco un solo y claro programa. Sus manifestaciones son diversas y aun contradictorias. Para circunscribirlo debemos acudir a ciertos caracteres más o menos comunes y vagamente definitorios subyacentes en su estética.

La palabra que designa este movimiento¹ fue importada de Francia, donde—desde 1901, en que el pintor Julien Auguste Hervé la utilizó por primera vez—sirvió para designar un estilo pictórico más intenso y

²⁹ Idem, pág. 120.

¹ Pueden encontrarse más detalles sobre este punto en las págs. 11 y ss. de ILSE M. DE BRUGGER: *El expresionismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 (Colección Enciclopedia Literaria).

expresivo que el habitual en los impresionistas: el de Van Gogh o Matisse, por ejemplo. Wilhelm Wörringer, el destacado crítico e historiador del arte, la utilizará en 1911 en la revista *Der Sturm*, que desde un año antes se publicaba en Berlín dirigida por Herwarth Walden, y que es, junto con *Die Brücke* (Dresde, 1906), *Die Aktion* (Berlín, 1910) y sobre todo *Der Blaue Reiter* (Munich, 1912), una de las principales revistas del movimiento.

Los antecedentes de esta nueva actitud ante el mundo, la sociedad y el arte—de este nuevo *Sturm und Drang*—no son fáciles de determinar. Sin duda, tienen que ver en ella las influencias de Novalis, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Büchner (cuyo drama *Woyzeck* es un claro antecedente del teatro expresionista), Nietzsche—muy acentuada, sin duda—, Strindberg—en algunas de cuyas obras el desarrollo se verifica fuera de toda lógica—, Wedekind, Ibsen, Kierkegaard, como también las ideas socialistas, nihilistas y anarquistas que circulaban por Europa en ese momento, para sólo considerar los antecedentes más visibles.

El individuo vuelve a ser exaltado después del auge finisecular del naturalismo. En su nombre se atacan las ideas corrientes, sobre todo la del progreso mediante la ciencia y la técnica, el culto del Estado, la moral filisteá, el quietismo conformista. Opuestos a estas ideas y estos valores, opuestos a la que ven como una abstracción llamada «la sociedad», los expresionistas se volverán hacia el hombre, al que ven dotado de infinitas posibilidades, capaz de crear su mundo a partir de una radical negación que implique a la vez la búsqueda de una verdad nueva y la certeza de poder alcanzarla. Denunciarán y cuestionarán las ataduras que le impiden acceder a la plenitud de lo humano y los mitos que lo conducen a la catástrofe. Profetas apocalípticos, pero que creen a la vez vislumbrar los caminos de una humanidad restablecida mediante sus propias fuerzas interiores y creadoras.

Uno de los más inmediatos antecedentes del movimiento expresionista es la fundación en Dresde, en 1906, del grupo *Die Brücke* (El Puente), integrado por varios artistas plásticos, y que adquiere notoriedad con las exposiciones del pintor y dramaturgo austriaco Oskar Kokoschka, cuya pieza teatral *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesino, esperanza de las mujeres), estrenada con gran escándalo en 1907, se encuentra ya en la línea del actual teatro de vanguardia.

Pero ha de ser en 1912, con la aparición en Munich del grupo de escritores y poetas que editan *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) cuando el movimiento expresionista ha de encontrar su más definida manifestación. A la cabeza de este grupo se encuentran los pintores Franz Marc y Wassily Kandinsky, autor este último de *Über das Geistige in der*

Kunst (1912)² y uno de los pioneros de la pintura abstracta. Y en él participan, más o menos activamente, y entre otros, el pintor y poeta alsaciano Hans Arp, el poeta Hugo Ball (ambos fundadores luego del dadaísmo) y el pintor Paul Klee, uno de los artistas más importantes del siglo. *El Jinete Azul* se burla «del antiguo cuadro de caballete» (Marc), ataca violentamente las concepciones estéticas dominantes en las artes plásticas, exalta el arte negro y el de los niños y comienza a asimilar las innovaciones provenientes de otras partes de Europa.

No debemos pasar por alto la circunstancia de que las primeras manifestaciones del expresionismo tuvieran lugar en el dominio de la pintura, y en particular con la característica de traducirse en una tendencia cada vez más definida en cuanto a prescindir de la representación. Las primeras manifestaciones de la pintura expresionista habrían de derivar pronto en la innovación del arte «no representativo», al que se habría de denominar *abstracto* en un primer momento y, más tarde, con más propiedad, por lo menos en cuanto a la actitud expresionista, *concreto*. La definición de arte concreto nos servirá por tanto de apoyo para configurar la actitud del expresionismo en todas sus manifestaciones, por lo menos como principio teórico puro, con la salvedad de que este principio no aparece en todas ellas con igual claridad, aunque sin duda constituye su fundamento común, aun inconsciente.

Al hablarse de abstracción para definir a la nueva pintura, queriendo decir con ello que se prescindía de la reproducción objetiva de la realidad, de la que se *abstraían* determinados aspectos que el artista consideraba suficientes para su trabajo, se quería señalar con ello la preponderancia de lo subjetivo en el acto creador, afirmar la supremacía del ser humano como creador de su propio mundo, exaltar al artista, no como mero imitador de la realidad, sino como configurador de ésta según su voluntad creadora. El arte no copia la realidad servilmente: crea una nueva realidad. Pero la palabra *abstracción*, que bien pudo definir la intención del impresionismo, porque en él se tiende a abstraer un aspecto de la realidad visual, el color, y se le adjudica un valor más alto en el conjunto, no es suficientemente expresiva de las intenciones del nuevo movimiento, ya que implica cierta pasividad y no expresa bien la doble dinámica del proceso: la subjetividad abstrae, pero a su vez, y también, *proyecta*, es decir, los contenidos de la conciencia (visuales en este caso, pero también verbales, sonoros, etc.) son como «lanzados», «arrojados»³ al exterior por el artista, de modo que *se concretan* en lo exterior como criaturas surgidas de una conciencia y que *se suman* a lo existente, que

² Versión española: *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1957.

³ Esta noción de «ser proyectado» (o «arrojado») luego será adoptada también por MARTIN HEIDEGGER como una de las claves de su filosofía, la famosa *Gewortheit*. Es sugestivo el hecho de que Heidegger participara también, en sus años juveniles, en el movimiento expresionista.

nada tienen de lo que antes existía, salvo los materiales que de allí fueron tomados para una elaboración por entero interior, subjetiva, cumplida la cual son ahora configurados, concretados en el mundo exterior. Este sería el sentido subyacente de la actitud expresionista, y si bien la denominación *arte concreto* es posterior (The van Doesburg, hacia 1930), ella nos sirve para comprenderla con mayor claridad. Esta idea de proyección, de concreción de adentro hacia afuera, es la que hace tan clara la analogía de que se sirve Elise Richter⁴ para definir el expresionismo: «Lo que *ve* son *imágenes* lanzadas desde el interior al espacio como por una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás.»

Como vemos, en la expresión de estas representaciones subjetivas ya no subsisten las propiedades de los objetos del exterior que han suscitado tales representaciones: el expresionismo retoma en cierto modo la concepción del Verbo creador que nos da el Génesis. En todo caso, destaca la preeminencia de la subjetividad en el acto creador: el artista no reproduce sencillamente sus representaciones de la manera más fiel posible (como sería la tesis naturalista), sino que, por así decir, *introduce* en el mundo nuevos objetos, creados en su conciencia, capaces a su vez de producir nuevas representaciones.

Esta noción—que por otra parte se halla en el fundamento de todas las estéticas vanguardistas del primer tercio del siglo xx—fue sin duda percibida con más claridad y llevada a más extremas consecuencias en las artes visuales que en la poesía (excepto quizá los intentos poco conocidos de Paul Scheerbarth, August Stramm y algún otro). Y ello, posiblemente, porque actitud tan extrema significa en poesía reducir al lenguaje a uno solo de sus aspectos, de modo que muchos poetas expresionistas en sus comienzos no sólo no lo fueron puramente, sino que experimentaron luego la necesidad de asumir una poética menos rígida. Sin embargo, el cambio de actitud renovó profundamente las formas expresivas, y es casi seguro que sin la experiencia expresionista la obra poética de un Gottfried Benn, por ejemplo, no hubiese alcanzado la nítida originalidad que constituye uno de sus valores evidentes.

En poesía, esta actitud se inviste de un corolario más viable (y más cercano al romanticismo): visión de las esencias a través de los hechos («¿Acaso no eres tú mismo el instrumento, / en el que el tumulto de todos los tonos se entrelaza en una danza nupcial?». *Ernst Stadler*), cuando no la esencia expresada en los propios hechos (« ¡Oh trinidad de

⁴ ELISE RICHTER: «Impresionismo, expresionismo y gramática», en *El impresionismo en el lenguaje*, trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, 3.ª ed., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, s. f., págs. 49 y ss.

la obra: experiencia, formulación, hechos! ». *Johannes Becher*); búsqueda del equivalente poético del caos de la época, reencuentro integral del hombre con el hombre, con el cosmos y Dios, recuperación del alma perdida; la poesía como acceso directo a las esencias más allá de la razón, la poesía como grito, como expresión absoluta del alma, como solo vehículo de la verdad («La palabra es el más íntimo baluarte del espíritu en un mundo de cosas, es el último refugio de Dios en el hombre, cuando ya no existe más una iglesia plena de afectividad, ninguna magia revelada y ningún secreto». *Erich Gundolf*).

Por este camino también llegaron los expresionistas a identificar la vida con el arte y luego la poesía con la acción, como lo pregonó Kurt Hiller, fundador del *activismo*, una de las derivaciones, aunque efímera, del movimiento.

También el lenguaje sufrió las consiguientes transformaciones: la búsqueda del significado esencial de las palabras derivó en el sentido de la síntesis, de la economía de la expresión, en la ausencia de los nexos lógicos; en la depuración y afinación, en suma, del lenguaje poético, para convertirlo en instrumento de una función no descriptiva: «El nuevo lenguaje todavía no existe, pero está en marcha. Será música y gestos, quizá alguna vez danza y profecía», escribe Oswald Pander, y aquí resuena un lejano eco de Rimbaud.

La actitud expresionista—como en las artes plásticas—demuestra también un carácter muy peculiar en el tratamiento poético del paisaje, que ya no es reproducido, sino *proyectado como sentimiento*: en un poema de August Stramm, «las estrellas soplan a través de la maleza» y «los perfumes salpican»; en otro de Wilhelm Klem, «las piedras comienzan a moverse y hablar lentamente». Esto significa que «la distancia entre objeto y sujeto se ha eliminado, y el poeta expresa su estado de ánimo por la mención de la cosa, hecha una con él»⁵.

En las numerosas antologías que reúnen la poesía expresionista encontramos con frecuencia los nombres de Else Lasker-Schüler, Ernst Stadler, Jakob van Hoddis, Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl, Franz Werfel, Alfred Lichtenstein, Hugo Ball, Erich Kästner, Paul Zech, René Schickele, August Stramm, Wilhelm Klem y Johannes Becher. De ellos, Trakl—quizá el poeta más importante del movimiento—, Stadler y Stramm, desaparecidos durante la Primera Guerra Mundial, pertenecen íntegramente al expresionismo. Otros—como Benn o Becher—siguieron luego otros caminos, pero su obra quedó signada por esta singular experiencia de sus años juveniles.

Señalamos al comienzo las similitudes del expresionismo con el futurismo, en cuanto fue un movimiento que se extendió a todas las

⁵ RODOLFO E. MODERN: *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Nova, 1958, pág. 51.

manifestaciones de la actividad creadora. Pero, a diferencia del futurismo, que exaltó los valores de la técnica, de la eficacia y del poder contra el vago sentimentalismo y el idealismo que rehúye toda acción concreta tendente a transformar el mundo, los expresionistas, en esto más clarividentes, advirtieron las amenazas del mito del progreso indefinido mediante la ciencia y la técnica, denunciaron los horrores que se ciernen sobre el hombre contemporáneo: la deshumanización, las fuerzas incontrollables que ha desatado una civilización caída en el extravío. Fue más un grito de advertencia que una fórmula de salvación. Por ello, la gran conflagración mundial acalla sus voces, y hacia 1925 ya casi no encontramos señales de su actividad. Algunos pasaron a militar en la izquierda revolucionaria y se consagraron a la búsqueda de una poesía que transmitiera a las masas ideas e impulsos liberadores. Otros, emigrados a Suiza durante la guerra, participaron en la fundación del dadaísmo. Otros, en fin, fueron acallados por el mito arrollador del nacionalsocialismo o emigraron también...

Pero esta desesperada y caótica erupción de la conciencia, en cuyo fondo podemos ver la llama de un profundo humanismo, ha dejado por todas partes las huellas indelebles de su trágica vocación de absoluto. Ha restituido, como pocas veces en todos los tiempos, a la poesía y al arte, la dimensión metafísica, la heroica dignidad, la insobornable independencia, el sentido profético, la infinitud humana, en suma, sin los cuales parecen perder su originaria significación, para deslizarse por los tranquilos canales de las maneras y las retóricas.

Ha devuelto al poeta una convicción que resumen, en sus misteriosos fulgores, estas palabras de Gottfried Benn: «Tú sirves a imperios inexplicables y en los que no existe la victoria.»—RAUL GUSTAVO AGUIRRE (*Avda. Corrientes, 745. BUENOS AIRES. Argentina*).

EVOLUCION DE LA CRITICA DE "FUENTEOVEJUNA", DE LOPE DE VEGA, EN EL SIGLO XX

Fuenteovejuna ha suscitado variadas y contradictorias reacciones a lo largo de los tiempos. Al discutir detalladamente la crítica erudita de esta comedia en el presente siglo, se podrá comprobar que su interpretación literaria se prestará a distintas interpretaciones de época. A medida que el concepto y la función de la crítica irán evolucionando, la significación de la obra irá cambiando también. *Fuenteovejuna* será