

INTERMEDIALIDAD EN LA VANGUARDIA ALEMANA Y
ESPAÑOLA: CARL EINSTEIN Y CÉSAR ARCONADA

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Joan Ibanez Amargos
aus Barcelona (Spanien)

SS 2011

Gutachter: Prof. Dr. Rolf G. Renner (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) und Prof. Dr. Maria Luisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Helmuth Gander

Datum der Disputation: 30.05.2011

Dedicado a mi hijo Elias

Agradecimientos:

En primer lugar, quiero mostrar mi más sincero agradecimiento a los directores de esta tesis, que son las personas que me han guiado, apoyado y aconsejado a lo largo de mi trabajo, la Dra. Siguan, catedrática de la Universitat de Barcelona, y el Prof. Dr. Renner de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. A ellos debo la posibilidad de haber realizado esta investigación, así como gran parte de las experiencias que he tenido a lo largo de mi formación.

Mis más sinceros agradecimientos se dirigen también a los compañeros de trabajo y despacho, por sus ánimos, consejos y contribuciones para terminar esta tesis. Merecen especial mención la Dra. Silos, cuya corrección de este texto fue decisivo paso previo a su entrega, además de una inestimable colaboración, y al Dr. Murnane de la Universidad de Halle y al Dr. Höppner de la Universidad de Freiburg, que me ayudaron en distintos momentos de mi doctorado.

Finalmente, dedico esta tesis a mis seres más queridos y cercanos, a parientes y amigos que han compartido las dificultades a lo largo de cuatro años, y que por ello tengo muy presentes en este momento tan especial. Agradezco especialmente a mi mujer Andrea y a mi hijo Elías, a mis padres Félix y Rosa y mi hermano Manuel, de quienes en todo momento he recibido el empeño y convicción necesarios para llevar a cabo esta tesis.

Este trabajo ha sido realizado gracias a la ayuda económica del DAAD, en forma de una estancia de estudios e investigación en Freiburg (2005-2007), y gracias al Ministerio de Educación y al Ministerio de Ciencia e Innovación en forma de una beca FPU (2007-2011) que me ha proporcionado los medios suficientes para llevar a cabo esta investigación.

Índice

0. Introducción.....	11
0.1. Estado de la cuestión	23
0.2. Objetivos e hipótesis.....	26
0.3. Metodología.....	29
0.4. Fuentes.....	38
1. Teoría de los medios y literatura	41
1.1. Intermedialidad, monomedialidad y referencialidad	43
1.2. Intermedialidad en el contexto de la vanguardia literaria.....	49
1.3. El discurso de los medios en la vanguardia.....	53
1.3.1. “Las crisis” y el discurso de los medios	54
1.3.2. La intermedialidad en la obra de Carl Einstein	59
1.3.3. La intermedialidad en la obra de César Arconada.....	63
2. Los medios y la vanguardia en España y Alemania	69
2.1. Forma, percepción y discurso de los medios.....	72
2.1.1. Percepción y dinámica en el discurso expresionista.....	72
2.1.2. Modernidad española: del arte por el arte al discurso de los medios	80
2.2. Discursividad y visualidad en la vanguardia	89
2.2.1. Pintura y literatura en el discurso expresionista de los medios	90
2.2.2. El cine en la modernidad española	103
2.3. Diferencias específicas en el discurso del cine en Alemania y España.....	116
3. Obra teórica de los autores: discursividad y visualidad	127
3.1. La crisis de la discursividad como motivación del discurso de los medios	130
3.1.1. Carl Einstein: entre pintura y escritura	131
3.1.2. César Arconada: literatura y medios visuales.....	144
3.2. Formas literarias y otras formas mediales	155
3.2.1. La estructura del relato y las formas pictóricas en Carl Einstein	155
3.2.2. La música como prefiguración del cine en la obra de Arconada.....	166
3.3. Referencias al “otro” medio visual: Einstein y el cine, Arconada y la pintura ..	176

4. <i>Bebuquin</i> de Carl Einstein y las “novelas cinematográficas” de César Arconada ...	181
4.1. Fundamentos y teoría del cine y la pintura en relación con la literatura	193
4.1.1. Carl Einstein y las “Notas sobre el cubismo”: consideraciones intermediales retrospectivas	194
4.1.1.1. Totalidad y lógica en el discurso de los medios	195
4.1.1.2. Percepción y representación del tiempo en los medios	200
4.1.1.3. El cubismo del pensamiento y del arte como intermedialidad	204
4.1.2. Arconada y el cine	208
4.1.2.1. Reflexión del cine en la literatura.....	209
4.1.2.2. Percepción y representación de lo imaginario en el cine.....	214
4.1.2.3. La “posesión lírica” del medio visual.....	220
4.2. Las formas narrativas literarias a la luz de los medios	224
4.2.1. La forma del relato <i>Bebuquin</i>	225
4.2.1.1. Los medios y la realidad en la prosa absoluta	226
4.2.1.2. El concepto de tiempo y la simultaneidad de los episodios	232
4.2.1.3. La proyección interior: imaginación y espacio.....	237
4.2.2. Los medios y la forma en las “novelas cinematográficas”	242
4.2.2.1. El espacio de la narración y lo visual: el ejemplo de Hollywood.....	244
4.2.2.2. Referencialidad y subjetividad en la forma cinematográfica	248
4.2.2.3. La biografía como intrusión de lo real en el cine	255
4.3. Casos específicos de referencialidad en la constelación de personajes: metareflexiones literarias a través del discurso de los medios	258
4.3.1. Reflexión y referencialidad: el discurso de los diletantes del milagro	259
4.3.1.1. <i>Bebuquin</i> y Böhm: la figura del “Doppelgänger”	261
4.3.1.2. Los personajes como reflexión estética	267
4.3.1.3. El cuerpo y la luz: visualidad en el medio discursivo	274
4.3.2. El personaje del cine en las “novelas cinematográficas”	279
4.3.2.1. El narrador y los actores como núcleo y evocación del cine.....	281
4.3.2.2. El símbolo de lo universal y la identidad colectiva en el cine.....	286
4.3.2.3. La construcción del “tipo” cinematográfico.....	291
4.4. Funcionalización de la literatura: desintegración, aporía, “poética negativa” ..	296
4.4.1. La antidiscursividad y el discurso de los medios	298
4.4.1.1. El “Schmerzkakadu” y la alucinación primitiva.....	301
4.4.1.2. La alucinación visual y la destrucción de la ficción discursiva.....	304

4.4.1.3. Abstracción del lenguaje, mito y primitivismo	309
4.4.2. Los medios en la aporía de la modernidad: <i>La Turbina</i>	314
4.4.2.1. Las esferas culturales en oposición	318
4.4.2.2. La percepción espacial: tensión entre naturaleza y racionalidad.....	323
4.4.2.3. Mitificación de la luz.....	326
5. Conclusiones.....	331
6. Bibliografía.....	349
6.1. Bibliografía primaria	351
6.. Bibliografía secundaria.....	353

0. Introducción

“nie standen in den letzten Zeiten die Künste, als solche, einander näher als in dieser letzten Stunde der geistigen Wendung”

(Wassily Kandinsky, 1911)

“Diversidad, más allá de la envolvente unidad, es uno de los signos dominantes de la vanguardia”

(Guillermo de Torre, 1965)

Cuando Wassily Kandinsky publica su obra más conocida, titulada *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, en 1912 en el Piper Verlag de Múnich, dicho texto se convierte rápidamente en uno de los escritos clave¹ para entender un movimiento pictórico que ha dado sus primeros pasos unos años atrás. Los grupos *Die Brücke* de Dresden y *Der blaue Reiter* de Múnich, al que pertenece el mismo Kandinsky, preceden a la invención del nombre con el que Paul Cassirer los bautiza en 1911 en una exposición de la *Neue Sezession* en Berlín: “Expressionismus” será el nombre con que se presentarán en Europa los artistas y escritores alemanes a partir de este año. *Über das Geistige in der Kunst* no sólo reúne las ideas que preceden al primer cuadro abstracto de Kandinsky, sino que también constituye, como he dicho, uno de los textos programáticos del movimiento expresionista y, junto a la tesis doctoral de Wilhelm Worringer titulada *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), contiene las claves para comprender la primera fase del expresionismo, aquella que lidia con la crisis de la percepción y con la identidad y función del arte al inicio de la vanguardia.

Una de las correspondencias entre ambos textos radica precisamente en el examen de la función y sentido del arte. Mientras que Worringer se dedica al estudio de las culturas primitivas y orientales y la función trascendental-religiosa del arte, Kandinsky desarrolla el sentido espiritual del arte en la modernidad. El pintor reconoce en su época una “geistige Wendung” (Kandinsky 1952:54), como dice la cita que abre esta introducción, que se convertirá en una de las señas de identidad del expresionismo. La espiritualidad aparece tanto en la búsqueda epistemológica de la primera fase,

¹ *Über Bühnenkomposition* (Kandinsky 1982), que versa sobre la composición escénica, constituye otro texto esencial para comprender las formas de arte en el expresionismo.

caracterizada por la fractura sensible del mundo, como en la posterior sublimación de lo humano en el “Oh-Mensch-Pathos” a partir de 1918, influido por el sentido materialista de la posguerra y las reivindicaciones sociales.

Sin embargo, esta idea de la espiritualidad en el arte va unida a otra, también esencial para la vanguardia, como la proximidad de las artes. Kandinsky la desarrolla en el capítulo titulado “Die Pyramide”, en cuyo inicio se encuentra la cita del principio, y será el tema central a lo largo del texto. Es precisamente el reconocimiento de dicha proximidad en la vanguardia lo que llevará al pintor a hablar del “innere Klang” de la pintura, que extrae evidentemente del arte musical. Kandinsky, que colabora con el compositor Alfred Schönberg, determina la música como espejo donde deben reflejarse las demás artes en la búsqueda de su propia abstracción. En “Die Pyramide” se puede leer el sentido de tal abstracción, que no es en absoluto gratuito, sino que cumple una función específica que atañe al arte pictórico. La búsqueda de la abstracción, entendida como “innere Natur”, pasa por un proceso de reflexión en el que las artes se reconocen a sí mismas. Se trata de una búsqueda de la identidad artística y el efecto natural, que se basa en “das Vergleichen der eigenen Elemente mit denen einer anderen Kunst” (Kandinsky 1952:54).

Reflexión y comparación entre artes es la vía que Kandinsky observa para superar las distintas crisis y aproximarse a la vez a un estadio superior, espiritual y trascendental del arte. Sin embargo, el autor puntualiza que la separación entre artes no se resiente, esto es, que aun asumiendo la proximidad como vía para renovarse o superarse, la diferenciación entre los distintos materiales y formas estéticas permanece y debe permanecer. Para ello establece que dicha comparación debe realizarse según los principios del arte, de forma que un medio se apropie de las ideas y maneras de proceder de otro medio, y que lo desarrolle dentro de sus propias formas:

Dieses Vergleichen der Mittel verschiedenster Künste und dieses Ablernen einer Kunst von der anderen kann nur dann erfolg- und siegreich werden, wenn das Ablernen nicht äußerlich, sondern prinzipiell ist. D.h. eine Kunst muß bei der anderen lernen, wie sie mit *ihren* Mitteln umgeht um dann *ihre eigenen* Mittel *prinzipiell* gleich zu behandeln, d.h. in dem Prinzip, welches ihr allein eigen ist (Kandinsky 1952:55)

Aunque en un principio Kandinsky apela a una idea radicalmente moderna como es la fusión de las artes, en realidad no deja de contemplar la diferenciación de las artes como principio estético: se trata de la “Vertiefung in sich” que separa las artes, y que la comparación resuelve en el acercamiento de fines y voluntades. El pintor establece de

esta forma la “Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste” (Kandinsky 1952:56) como principio estético por el que cada arte reconoce sus propias formas, materiales y fines. Al final del capítulo anuncia que con el tiempo esta fusión o unión de las fuerzas desembocará en la “wirklich monumentale Kunst”, y subraya que el tiempo moderno ya lo presiente a través de esta relación entre voluntades artísticas dispares. Por tanto, su objetivo al escribir el texto parece ser más bien la búsqueda de la identidad en cada arte que no en una forma de arte absoluta que una todas las demás. La identificación a través de procesos de reflexión y comparación constituye la idea principal del texto, y la descripción de tales procesos se ajusta perfectamente a los llamados medios “puros”, como la literatura o la música, que no pueden representar otra forma medial dentro de su material.

Guillermo de Torre, autor de la segunda cita que abre esta introducción, es uno de los escritores y teóricos de la vanguardia española más reconocidos e importantes. No son sólo sus obras las que lo demuestran, sino el honor de haber sido el primero en introducir las ideas, autores y obras de la vanguardia europea en nuestro país en una doble obra: primero, con la publicación de su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), y luego con la reedición posterior de este texto, incluidas correcciones y ampliaciones puntuales, más una introducción retrospectiva actualizada,² con el título *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). Ya en 1925, De Torre aludió a los “nuevos horizontes” que con su monografía se abrían para la literatura española (De Torre 1965:98), la cual habría de hacerse eco de lo acontecido en Europa. No en vano se refiere retrospectivamente a 1918, año del inicio de la vanguardia español, como “despuntar de todo” y como “matinal” (De Torre 1965:16), cuando en Europa ya se ha entrado en la fase vanguardista de la posguerra, dominada por el expresionismo humanista y por el pacifismo y radicalismo artístico de DADA.

El autor enumeraba en 1965 algunos factores análogos entre las vanguardias de España y las que se dan en otros países de Europa, como su “internacionalismo y antitradicionalismo” (De Torre 1965:24), la tecnologización y medialización no como efecto, sino como causa de una nueva sensibilidad (De Torre 1965:85), y, por último, la representación estética de lo que él llama “aire del tiempo” (De Torre 1965:79). Ejemplos de dicho “aire” son los temas más actuales y modernos, que rápidamente se convierten en mitos o *leitmotifs* de la literatura moderna, como la risa de Chaplin, por

² Cf., al respecto, De Torre 1965:18.

ejemplo. En la conclusión a la edición de 1965, De Torre se pronunciaba sobre la dificultad de atribuir un carácter vanguardista a tal o cual autor, tanto a los pasados como a los futuros. Se quejaba de la inexistencia de un rasero con el que medir las voluntades artísticas y su radicalidad de forma objetiva, afirmando que no cabía otra que “determinar los autores respecto al conjunto de valores que integran la vanguardia” (De Torre 1965:878).

Las ideas de Kandinsky, según se puede observar en sus monografías, no tienen cabida en un pensador que constantemente se refirió a la inestable relación vanguardista entre la “aventura y el orden”. Sin embargo, los estudios sobre el tema han sabido ajustar estos valores en los últimos años, localizando cuestiones análogas a las transcritas en *Über das Geistige in der Kunst* en la literatura española de vanguardia, la mayoría de ellas alrededor del cine. Dicho “conjunto de valores” se presenta en los estudios literarios, según mi opinión, como masa flexible y dinámica que permite trazar analogías, pautas o vehiculaciones no sólo dentro de una vanguardia, sino entre las mismas vanguardias europeas. Se trata de una vía de estudio que permite comparar fenómenos cuya dimensión, en un tiempo dinámico e inestable como la modernidad, transgrede todo tipo de estabilización y fijación.

Mi referencia a Kandinsky no es en absoluto gratuita, aunque el autor no forma parte esencial de mi argumentación. Su visión trata a los medios dentro de sus posibilidades materiales, las cuales constituyen una frontera insalvable. Se trata de una perspectiva que tiene en cuenta el primer medio, en el que se realiza la comparación y reflexión, y en cuyos principios se integran los del otro medio. La referencia a De Torre, que tomo de las conclusiones de la *Historia de las Literaturas europeas de vanguardia* (De Torre 1965:867), tiene igualmente una razón de ser. El autor habla de “diversidad” y de “envolvente unidad” como señas dentro de la vanguardia o, mejor dicho, de las vanguardias. Son dos conceptos claves para cualquier ejercicio de comparación como éste, pues la diversidad se proyecta desde la unidad en la medida en que un fenómeno se manifiesta de distintas maneras. Dicho de otra forma, la manifestación divergente de las formas constituye el fenómeno, y la comparatística se muestra como el camino idóneo para tratar dicha manifestación divergente.

La idea de este trabajo nace de una investigación preliminar que culminó con la presentación de mi proyecto de investigación para el Diploma de Estudios Avanzados en octubre de 2006. En aquella ocasión el tema se dirigía al análisis de procesos narratológicos fundamentados en el estilo grotesco en la obra de Carl Einstein,

especialmente en su relato *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Aunque se trataba de una investigación claramente filológica, el hecho de tratar a Einstein obligaba a plantearse una serie de cuestiones que se encontraban más allá de los límites del lenguaje escrito. El relato en cuestión requería prestar atención a aspectos referentes a las teorías estéticas de la modernidad, a la teoría del arte, los medios visuales, la comprensión física y psicológica del espacio y el tiempo, y la percepción estética y social del hombre primitivo. Einstein se presentaba en aquella investigación como un pensador polifacético que había tratado de llevar a la literatura ideas que hacían referencia a la manera de entender el arte en la modernidad. Dicha manera se caracterizaba por ser funcional, porque miraba hacia la realidad con otros ojos buscando en las formas abstractas la representación de lo concreto y creía en la mirada estética como mirada crítica hacia el mundo y las cosas desde la proyección del sujeto.

Distintos conceptos, algunos referentes a la literatura y otros no tanto, debían incluirse en aquella investigación y en aquel análisis literario del *Bebuquin*. Se refería a cuestiones como el tiempo cualitativo, la estructura estética total, así como la subjetivización y la autonomía del arte. Dichas cuestiones aparecían en las distintas figuras retóricas, en la forma y estructura del texto, pero su explicación y comprensión iba más allá de la palabra literaria, pues contenían un novedoso enfoque sobre la realidad y el lenguaje. Esto se debía a que las interrelaciones que Einstein construía en su obra, vehiculando fórmulas estéticas de un arte a otro, reflejaban las propiedades de unos y otros medios y problematizaban la literatura como medio discursivo. Así, el relato se presentaba, como también lo presupone su naturaleza moderna, como una reflexión de la literatura.

En aquella investigación preliminar el enfoque se dirigía a lo grotesco, que sintetizaba perfectamente el pensamiento de Einstein y la forma del *Bebuquin*. No se trataba de un texto barroco, recargado y deformado, sino de un texto subversivo, que tergiversaba las perspectivas y confundía los conceptos de realidad y ficción en busca de la liberación del sujeto en el acto de lectura. Se trataba de ideas que se ajustaban más a la recepción del texto que no a su forma, pues ésta se desarrollaba de forma particular, según la teoría de Einstein: para resumir, cumplía los requisitos de lo grotesco como voluntad, articulando al mismo tiempo otros presupuestos formales. Era necesario, con aquel primer análisis del texto y una primera observación de la teoría, buscar los fundamentos en otra esfera. Y, claro está, ésta no podía ser otra, en el caso de Carl

Einstein, el primer historiador del arte cubista en Alemania, que la pintura, la escultura y, en mucha menor medida y de forma indirecta, el cine.

Aquel proyecto de DEA aportaba tantas buenas ideas como dudas o argumentos no conclusivos, pues lo grotesco era un concepto artificialmente impuesto en la interpretación de la obra de Carl Einstein. Por el contrario, la teoría de los medios le era más próxima y afín, por la simple razón de que el autor también se había dedicado profusamente a hablar de arte, a investigar sobre el cubismo, el arte primitivo, las vanguardias y el arte de la modernidad. El fenómeno de lo grotesco se presentaba nada más que como una interpretación original, aunque fallida, de un fenómeno igualmente vinculado a la vanguardia y de gran importancia en la literatura moderna: la intermedialidad y la teoría de los medios. Al investigar al respecto, no obstante, resultó evidente que dicho tema, la relación de Einstein con los medios y el fenómeno de la intermedialidad en el *Bebuquin*, había sido tratado ya en estudios anteriores a distintos niveles. Se hacía necesario, por lo tanto, plantear un nuevo enfoque, otra dimensión y otras cuestiones, y me serví de las herramientas de la literatura comparada para tratar de localizar la peculiaridad y singularidad del pensamiento de Einstein en otro autor, por ejemplo, de la vanguardia española. La idea era investigar si el pensamiento de Einstein se manifestaba, con mayor o menor coincidencia, en otro autor dentro de otro ámbito. La razón era que, a mi modo de ver, una comparación con otro autor contribuiría a explicar los paradigmas de la obra einsteiniana y, a la vez, permitiría someter la relevancia de Einstein como modelo dentro de la época, aunque no en forma de recepción, sino simplemente en su desarrollo como artista prototípico. Por otro lado, con ello esperaba poder investigar la intermedialidad en el medio discursivo de la literatura desde una óptica más amplia que la que puede ofrecer la obra de un solo autor o la comparación dentro de una misma época o tradición. Se trataba de una idea original y a la vez atrevida, pues precisaba una exploración del contexto y la asunción a priori de analogías que constituirían el fundamento comparativo. Tras unas investigaciones preliminares, las impresiones no podían ser mejores: la vanguardia española rebosaba, como era de esperar, de problemáticas análogas a la alemana en lo referente a la teoría de los medios. Asimismo, contaba con un gran número de autores que, por su perfil y obra, encajaban en mayor o menor medida con el perfil de Einstein.

En la exploración del contexto de los años veinte en España, una figura me llamó especialmente la atención entre los personajes de renombre como Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas o Ernesto Giménez Caballero. Se trataba de una figura

que, como Einstein, se había desplazado de la revolución estética a la política y cuya obra ensayística, aunque de menor extensión, poseía una intensidad peculiar. César Muñoz Arconada, que así se llama el autor elegido, también había publicado en las revistas más importantes de la época, y había escrito sobre los medios, la literatura, música y cine, y su función en la cultura de la modernidad. Sus “novelas cinematográficas”, un conjunto de textos biográficos de fantasía sobre actores contemporáneos, me resultó especialmente atractiva a la hora de realizar el ejercicio de comparación. A través de estos textos, Arconada se hacía eco de los problemas y temas de la época. Su pensamiento, como el de Einstein, era dinámico y crítico, a la vez que creativo e innovador.

Se trata de perfiles muy similares dentro de la vanguardia, representativos de ésta y de evoluciones que le son inherentes, como el paso de la revolución estética a la política (como ocurre en el caso de Benn, Brecht, Jarnés, Giménez Caballero o Espina, entre otros). Por otro lado, ambos son figuras tanto integradas como al margen de los movimientos de vanguardia, lo que les brinda la posibilidad de desarrollar una mirada crítica esencial para su teoría de los medios. Finalmente, el punto determinante es la crítica a la discursividad, llevada hasta su vertiente más radical, como sucede con Einstein, o tomada como principal foco de renovación en su sustitución por lo visual, en el caso de Arconada, un punto en común en el pensamiento de ambos autores. El arte abstracto y la música se asumen en cada caso como proyecciones de lo imaginario que el cubismo y el cine desarrollan en la modernidad, como formas de arte arcaicas que irrumpen en la vanguardia, y que se convierten en la llave ante la crisis del lenguaje y la representación.

Este trabajo se define como análisis comparativo en el que las dos vanguardias, planteadas como época, se sitúan a través de dos exponentes representativos bajo el concepto “intermedialidad” y se desglosan en atributos comparables. En este sentido, el concepto de intermedialidad recibe el mismo tratamiento que el concepto de “carnavalización” tal como lo trata Peter Zima en su libro *Komparatistik* (Zima 1992:89s.), que vendría a ser un “umbrella-term” para comparar distintas obras de la literatura europea desde el enfoque del “dialogische Literaturbegriff”. Me adhiero a la opinión de Strich, que observa en las literaturas europeas, a pesar de sus diferencias, “[einen] parallelen, übernational gebundenen Gang”.³ Y, por otro lado, considero de

³ Citado de Fohrmann 1995:20.

gran interés las ideas de Pantini, quien considera el estudio entre la literatura y las artes como comparatismo literario. Pantini se refiere concretamente a la “reflexión de las artes” a través de la lengua (Pantini 2002:223) como tema de la comparatística, una idea que casa con la voluntad de la vanguardia, pues se trata de una época en la que desaparece la idea de la “fijación de las formas” como elemento constitutivo de una corriente o tiempo. El papel que la intermedialidad,⁴ la también denominada cuarta vía de la comparatística (Fohrmann 1995:24),⁵ juega en tales relaciones y evoluciones está fuera de toda duda. Aludiendo a la discusión sobre las tradiciones nacionales, de gran peso en la filología alemana, Zima argumenta que “wie es Erscheinungen und Ereignisse gibt, die nur im komparatistischen Rahmen zu verstehen sind, so gibt es auch Vorgänge, die primär im Kontext einer Nationalliteratur erklärt werden müssen”, para añadir luego que no debería aislarse los contextos nacional e internacional, pues estos se encuentran ligados profundamente (Zima 1992:13-14).⁶ Aunque no se deben tomar estas palabras de forma excluyente y restrictiva, la idea de este trabajo es que el ejercicio comparativo no sólo permite una interpretación distinta de la vanguardia, sino que posibilita una definición supranacional. A la vez, el fenómeno de la intermedialidad adquiere más validez teórica al ser extrapolado desde dos contextos distintos.

La época que constituye el marco temporal es un tiempo de vehiculaciones fecundas e intensas, de manifiestos internacionales y un deseo de universalidad, de protestas sociales y estéticas, de nuevas relaciones entre la tradición y la modernidad.⁷ La presencia de la intermedialidad en la modernidad es el punto de partida de esta tesis: un fenómeno a primera vista difícil de sistematizar,⁸ a causa de las circunstancias históricas y cronológicas. Sin embargo, la aproximación de este trabajo, que radica en

⁴ Ulrich Weisstein señala ya en 1973 las “Analogie der Studien” (Weisstein 1973:152) entre la teoría literaria y la teoría de los medios.

⁵ Al respecto, cf. Weisstein cuando se refiere a la “wechselseitige Erhellung der Künste als Instrumentarium der Literaturforschung”, aludiendo a procesos como “Wiedervereinigung-Fusionierung” (Weisstein 1973:153).

⁶ Igualmente Tötösy Zepeteneck defiende las “consideraciones de la literatura en su inmediato contexto cultural” (Tötösy 1998:215).

⁷ Acerca de las relaciones comparatísticas entre romanticismo y modernidad, cf. Birus 1995, especialmente la fórmula “Epochen-, Subjekt-, Sprachproblematik: Streit um die Moderne/Postmoderne als Streit um die Romantik” (Birus 1995:4). Se trata de equivalencias entre las épocas que, como veremos, también se muestran en los autores analizados.

⁸ Ello puede, al parecer de Remak, constituir un problema: “Debemos cerciorarnos de que las comparaciones entre la literatura y un campo ajeno a la literatura se aceptan como ‘literatura comparada’ sólo si son sistémicas o si se estudia como tal una disciplina separable y coherente ajena a la literatura. No podemos calificar una actividad investigadora como ‘literatura comparada’ simplemente porque discuta aspectos de la vida y el arte que, indiscutiblemente, están reflejados en toda literatura” (Remak 1998:93). Acerca de los “polisistemas” de Even Zohar y de los sistemas como “conjunto cerrado de relaciones” en literatura, cf. Tötösy 1998:218.

una definición del fenómeno en base a su función en la época, y del análisis de sus manifestaciones de acuerdo con un discurso de los medios estético, social y cultural, constituye un buen camino para aproximarse a la intermedialidad desde los estudios literarios. Asimismo, es capaz de “exponer el desarrollo simultáneo de un grupo de literaturas” (Gayley 1998:38), ya que el método comparativo se basa en el “intento de obtener por inducción, de una variedad suficiente de instancias, las características, marcas distintivas, principios e incluso leyes de la forma, movimiento, género o literatura en discusión” (Gayley 1998:39).

Localizar los paralelismos es el paso previo a la consolidación de los parámetros comparativos derivados de las características de la misma época. Weisstein afirma en este sentido que existe una “Art rhythmischer Abfolge von [Fusions-]Perioden, in den die Promiskuität der Künste geradezu programmatisch gefordert wird” (Weisstein 1973:153) y alude específicamente a la vanguardia.⁹ Cabe de veras preguntarse si un autor como Carl Einstein, vanguardista radical y particular, puede someterse a una comparación tan general.¹⁰ La vía de exploración radica en extraer ciertas ideas y conceptos de su obra, desarrollándola como modelo. ¿Existe tal figura en el contexto español? Si la respuesta es afirmativa, ¿hasta qué punto deben obviarse ciertos criterios, datos y cuestiones varias en la argumentación? La firmeza de las “analogías en un mismo círculo cultural” (Weisstein 1975:33), a saber la vanguardia, lo determinan.¹¹ Es hasta cierto punto irrelevante pretender establecer en este contexto si el cine y el arte son medios o artes. En este sentido, los investigadores tienden a no hacer distinciones en sus análisis (Eicher / Bleckmann 1994, Müller 1996, Helbig 1998).

La concepción de un “discurso de los medios” para el estudio comparativo de la época se basa en la idea de “un ambiente discursivo que habla y opina del cine” (Schmelzer 2005:425), una lectura de la vanguardia española que sintetiza la voluntad de reflexionar y debatir sobre el papel de los medios en la literatura. Con dicho concepto me refiero a la tematización de los medios entre ellos y la experimentación con la forma, dentro de un sistema de referencias en el que todos los medios se encuentran vinculados como herramientas para producir comunicación, arte y cultura. Dentro del

⁹ En relación con la “Doppelgabung”, cf. Günther 1960 y Weisstein 1973:155.

¹⁰ Tötösy relaciona la teoría de los polisistemas y literaturas nacionales con “formas de comunicación y sistemas culturales y generales”, algo necesario para desarrollar el concepto de intermedialidad en la vanguardia (Tötösy 1998:227).

¹¹ Existe una razón para pensar que en muchos casos ha habido ciertas reservas a determinar dichas “analogías”, reservas que tienen que ver con los mismos estudios literarios y con la “Koppelung von Wissenschafts- und Erziehungssystem” producida por la “Verankerung in die Nationalphilologie” (Birus 1995:13) que afecta a la comparatística en Alemania en el siglo XX.

discurso, los medios se relacionan con los conceptos percepción, recepción, objetivismo y subjetivismo, realidad e imaginación, etc, y las dos partes de éste, la discursividad y la visualidad, se constituyen como proyecciones y perspectivas hacia los fenómenos del mundo sensible, que en la vanguardia constantemente se conciben desde la subjetividad.

Evidentemente, es necesario pasar por alto algunas divergencias cronológicas de las distintas épocas que se sitúan en paralelo representadas por las figuras respectivas. Se trata de una comparación dificultosa a causa de cuestiones de recepción, de la misma calidad del fenómeno y de distintas intensidades en la conceptualización y representación.¹² A raíz de las diferencias manifiestas aparece la cuestión de los dos modelos, de “continuidad” y “discontinuidad” (Guillén 2005:337-338), presentes en cualquier análisis. En este tipo de relaciones existe una oscilación entre ambos, y es a causa de dicha oscilación que me parecen más interesantes los conceptos de polifonía (Söter), “intermittent durations” (Kubler) y del “polysystem” como “heterogeneidad de conjuntos” (Guillén 2005:356).¹³ Estos conceptos reflejan a la perfección la relación entre ambos autores y la conceptualización que desarrolla la aproximación comparatista.

La estructura de la modernidad española presenta diferencias sustanciales con el contexto europeo:¹⁴ se trata de un nexo en el que lo contemporáneo se incorpora a la tradición española artística, según la idea predicada por la *Generación del 98* que exigía para España un acercamiento a Europa.¹⁵ La menor radicalidad de la vanguardia española tiene su razón en su inmediato antecesor, el modernismo,¹⁶ que se consolida perfectamente como nueva corriente nacional, relevando el pesimismo y decadentismo

¹² Es posible contemplar dos tendencias a la hora de aproximarse a la literatura comparada. Por una parte, existe la literatura comparada entendida como: “a) el lugar discursivo en el que el objeto ‘literatura’ entra en contacto con todos los discursos que le resultan simbólicamente análogos –como las artes plásticas o la música– y con todos los ‘campos del saber’ que poseen algún tipo de pertinencia en el estudio de la literatura, como la sociología, la filosofía, la ciencia política o el conglomerado de lo vulgarmente denominado ‘historia’”. Por otra parte, el discurso que se defenderá a lo largo de estas páginas: “el discurso que entrelaza entre sí las diversas literaturas ‘nacionales’, o como deban llamarse, para estudiar las corrientes de influencia, las afinidades y los elementos comunes a diversas tradiciones, algo que permite hablar de la literatura como de un fenómeno cultural de alcance supranacional y supralingüístico” (Llovet 2005: 28).

¹³ Pantini habla de una “larga historia (europea) de cohesión, separación, reaceramiento, totalidad, transposición y colaboración” (Pantini 2002:233).

¹⁴ El marco histórico-político es la “descomposición del sistema político y social de la Restauración (1901)” (Sánchez Vidal 1999:341).

¹⁵ Sobre el discurso de europeización en España en vistas a la creación artística, cf. Mecke 1998:1-6.

¹⁶ Salinas lo califica como “literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora del cromatismo”; y Ángel del Río se refiere al movimiento con estas palabras: “Renueva totalmente el lenguaje poético y la palabra adquiere un valor absoluto, ya como elemento puramente ornamental, ya como imagen y símbolo de intuiciones e indefinidos estados de ánimo, independientemente del objeto y de la idea” (Del Río citado por Pérez-Rasilla/Joya 1990:190).

del 98 por un retorno a un clasicismo actualizado bajo el signo del Modernismo,¹⁷ el Noucentisme “intelectual, cosmopolita y ecléctico” (Pérez-Rasilla/Joya 1990:191).¹⁸ Las figuras centrales en la España de principios del siglo XX son Eugeni D’Ors, Salvador de Malariaga, Ortega y Gasset, Guillermo de Torre y Dámaso Alonso, algunos de ellos pertenecientes a los ismos españoles.¹⁹ Las diferencias entre épocas, sin embargo, pueden considerarse secundarias a la hora de tratar el fenómeno en el que se centra el trabajo; al fin y al cabo “la literatura comparada atraviesa fronteras”, como recuerda Remak (Remak 1998:97). Las vanguardias pueden presentar particularidades en tanto que vanguardias, y ello debe como mínimo reflejarse brevemente, pero en la fórmula de este trabajo componen un único contexto temporal, formal y temático. Por otro lado, como afirma Fokkema, “la literatura comparada no debería limitarse al estudio de las relaciones de contacto” (citado de Vega Ramos 1998:111), lo que subsana la problemática de la nula recepción entre los autores y las diferencias temporales entre las obras.

0.1. Estado de la cuestión

El concepto de la intermedialidad sigue presentando, desde su eclosión en los estudios filológicos en la década de los ochenta, una serie de conclusiones, formas, aplicaciones y ejemplos que amplían su sentido y a la vez confusión. Este trabajo examina el papel de los medios en la literatura de principios del siglo XX y la capacidad del medio discursivo para tratar con nuevas formas de percepción. En este sentido, se adhiere a una investigación prolífica y profunda sobre el tema: la intermedialidad en la vanguardia desde el punto de vista filológico. Son múltiples los estudios que enlazan el fenómeno de la intermedialidad con la época de la vanguardia. Sin ir más lejos, algunos

¹⁷ La importancia del modernismo como principio de apertura que siguen las vanguardias es clave: “Modernist fiction adopts an oblique approach; characters or narrators become centres of consciousness, events become reactions to events, normal relationships and preoccupations are displaced by unusual states of consciousness and an interest in philosophical questions; time becomes a function of memory; panoramic views become interstitial perspectives. The loosening of the generic form was part and parcel of the move away from nineteenth-century patterns of narrating. The novels of early Modernism appeared formless precisely because they did not con-form” (Lough 2000:40).

¹⁸ Díaz-Plaja lo define como “un enclave cultural español” entre las generaciones del 98 y modernista, y la del 27 (citado por Pérez-Rasilla/Joya 1990:190). El Novecentismo se construye en el seno de, como afirma Domingo, “una generación de corte abiertamente europeísta y proclive a las tendencias formales e ideológicas que presidían la vida intelectual de los grandes focos culturales del extranjero” (citado por Pérez-Rasilla/Joya 1990:192). Sánchez Vidal afirma sin embargo que la colaboración de artistas extranjeros como Delaunay en la vanguardia española se consuma en la separación de estos de movimientos como el Noucentisme (Sánchez Vidal 1999:344).

¹⁹ En muchos autores predomina lo que De Torre llama “extremismo y antiburguesismo” (citado por Wentzlaff-Eggebert 2006:195); asimismo, Del Pino apunta una suerte de experimentalismo sin rumbo acorde con las tendencias europeas en los inicios de la vanguardia (Del Pino 1999:482).

de las monografías de los años ochenta, en los inicios del concepto, remiten directamente a formas, artistas u obras de los años entre 1910 y 1930. Lo mismo sucede con las distintas contribuciones a la obra de Thomas Eich y Ulf Bleckmann de 1992 o un artículo de Hansen-Löve de 1983, en las que se orienta el análisis hacia la intermedialidad como fenómeno productivo estéticamente hablando, para entender el vínculo con la vanguardia. Asimismo, existen otros trabajos que vinculan específicamente el cubismo al fenómeno de la intermedialidad en la vanguardia (Max Faust 1977, Butor 1992), o relacionan las distintas obras de Hans Henny Jahn con otras disciplinas técnicas como la arquitectura (cf. Eich/Bleckmann 1992). En lo referente a la teoría de los medios en la época, sólo hay que pensar en libros tan eminentes como *Aufschreibesysteme 1800-1900* (Kittler 1993a) o las distintas antologías sobre textos de la época (Helmes/Köster 2002, Kümmel 2002) para comprobar que la cuestión se encuentra respaldada por múltiples fuentes, perspectivas y una investigación constante y dinámica. En resumen, la “gegenseitige Erhellung der Künste” (Walzel 1917) se ha convertido en un fenómeno tan inherente a la época, que ningún estudio sobre expresionismo (Vietta 2001, Anz 2002, Bogner 2006) puede dejar de referirse al respecto.²⁰

Carl Einstein ha sido, desde la década de los sesenta, objeto de una investigación cada vez más prolífica, que pasa una y otra vez por la relación entre cubismo y literatura, y que mayormente se apoya en el relato breve *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Si bien no toda su obra ha sido estudiada con la profundidad necesaria, en parte a causa de este movimiento circular y repetitivo alrededor de su novela central, sí que existen una serie de publicaciones clave en su estudio. Klaus Kiefer, por ejemplo, analiza el “Diskurswandel” en su obra (1993), mientras que Reto Sorg (1996, 1998, 2005) y Peter Fuß (2001) investigan la relación entre su obra literaria y lo grotesco, David Pan (2001a, 2001b, 2001c) se ha dedicado al estudio de su concepción de lo primitivo, y finalmente Erich Kleinschmidt ha analizado el lenguaje literario en sus

²⁰ El movimiento expresionista “[erfasste] alle Künste zugleich und in wechselseitiger Abhängigkeit: nicht nur die Malerei und die Literatur, sondern auch die Architektur, die Schauspielkunst, den Tanz, die Musik und den Film” (Anz 2002:148). Según González/Calvo/Marchán, “el expresionismo alemán no se agota en unas formas expresivas, ni en unos géneros, y las artes plásticas no pueden entenderse desligadas de la literatura, la música, la poesía, la arquitectura. Precisamente, su meta será la síntesis de las artes, emulación de la “obra de arte total” de Wagner, que contagiara después a gran parte de la vanguardia histórica. Asimismo, abundarán las experiencias de los poeta-pintores o poeta-escultores (E. Barlach, A. Kubin, Kokoschka, G. Grosz, etc.) o de pintores-músicos (A. Schönberg), por no hablar de los intentos de integración música/pintura de un Kandinsky, pintura/poesía de un P. Klee o de las constantes metáforas musicales” (González/Calvo/Marchán 1979:88).

obras (1989, 2001). Se trata de publicaciones que dan fe del auge que ha experimentado la recepción del autor, con los “Carl-Einstein-Kolloquien” (CEK 1986, 1996, 1998) organizados por la “Carl Einstein Gesellschaft”. Desde que *Text+Kritik* le dedicara un volumen en 1985, la importancia del autor en los estudios de Filología Alemana no ha dejado de crecer. Igualmente sucede con los numerosos trabajos de los estudiosos del arte, entre los que cabría nombrar a expertos como Uwe Fleckner (1999), Didi-Huberman (2003) y Charles Haxthausen (2004). Muestra de su recepción en España son las traducciones y ediciones de sus obras más relevantes (Meffre 2002, Fleckner 2009), y los estudios (Martí Peña 2001, Maldonado 2006) que han aparecido en los últimos diez años.

En lo referente al estudio de la intermedialidad en la vanguardia en España, la situación ha sufrido una eclosión tardía, pero desde los años noventa se ha avanzado profusamente en la investigación del fenómeno de la intermedialidad iniciada por C.B. Morris en los años setenta. Especialistas como Harald Wentzlaff-Eggebert (1991, 1999, 2006), Javier Pérez Bazo (1998), Francis Lough (2000) o Mechthild Albert (2005), por nombrar solamente a algunos de ellos, han llevado a cabo relevantes estudios sobre el tema recuperando una literatura en parte perdida a la que pertenece precisamente César Arconada. Sin embargo, las relaciones entre los medios visuales y el medio discursivo, desde la antología de Crispin/Buckley de 1974 sobre el pensamiento moderno español, han sido y siguen siendo estudiadas con asiduidad. Nuevos estudios han dado a conocer a la “otra” generación del 27, como el volumen de Agustín Sánchez Vidal en la colección *Historia y crítica de la literatura española* (Editorial Crítica), editada por Francisco Rico. A las antologías y estudios, que ya existían antes de la década de los noventa, y a las obras científicas de Jaime Brihuega (1981, 1982a, 1982b), se han sumado rigurosos análisis literarios de prosa breve y narraciones ligadas a la modernidad en los años veinte. Merecen especial atención la antología *Proceder a sabiendas*, editada por el profesor Domingo Ródenas de Moya en 1997, que constituye un extenso y profundo compendio de textos narrativos españoles de las dos décadas de la vanguardia, así como una antología de Anna Rodríguez Fischer (1999). Asimismo, la antología bibliográfica de Wentzlaff-Eggebert de 1999 supone una ayuda inestimable a la investigación.

El caso de Arconada es un poco más complicado que el de otros contemporáneos, hecho que sin duda aliviará la reciente reedición (en 2005, 2007 y 2009) de sus obras. Aunque el autor es conocido por su labor en las revistas de la época y en otros órganos

de difusión cultural (la *Gaceta Literaria* y el foro para cinéfilos bautizado como “Cineclub”), así como por sus ciclos de novelas, lo cierto es que la bibliografía al respecto es singularmente escasa. Christopher Cobb, autor de una antología de textos en relación con su obra (1986), Nigel Dennis (1989, 2000, 2005), Gonzalo Santonja (1975, 1977, 1982) y los hermanos Pérez Merinero (1973) son algunos de los investigadores que más han contribuido a su difusión. Si bien se aprecian signos de un aumento incipiente, que por otro lado haría honor a la importancia de su obra, lo cierto es que existen escasas publicaciones sobre su figura y su producción literaria. Algunas de éstas están directamente relacionadas con el tema de esta tesis, el papel de los medios en la literatura de Arconada (Sánchez Salas 2004), la relación de estética, política y cultura (Cruz Martínez 1993), o la relación entre visión y escritura (Dennis 2005). Los estudios hispánicos, los cuales vienen dedicando desde los años noventa del siglo XX más atención a la situación de la literatura española en los albores del cine, empiezan a hacerse eco de sus textos sobre Garbo y Chaplin.

Esta investigación se ha centrado en aquellos estudios que tratan la intermedialidad en el texto como parte de una teoría, y no como procesos encerrados en el mismo texto literario. En este sentido, mi propósito consiste en examinar los, como escribe Llovet, discursos “simbólicamente análogos” a la literatura (Llovet 2005:28). Las distintas herramientas y recursos poético-narrativos no son, en mi opinión, relevantes sin un contexto erigido en discurso, dentro del cual realmente se puede entender su papel. De esta forma, algunas opiniones de Sánchez Salas y Dennis sobre las novelas de César Arconada no han sido tan relevantes como ideas referentes a una macroépoca o a una historia de las ideas como sí lo son los estudios de Wentzlaff-Eggebert o de Vietta, en el caso de la vanguardia alemana. Lejos de ceñirme a cuestiones y debates referentes a la teoría de los medios, he optado por centrarme en desarrollar una panorámica de ideas estéticas y literarias, la construcción de un fenómeno literario y su contexto extraliterario.

0.2. Objetivos e hipótesis

¿Se encuentra Arconada cerca de Einstein, comparatísticamente hablando? A falta de una respuesta completamente afirmativa podría decirse que el pensamiento del autor español oscila constantemente entre vanguardismo y modernismo. Se trata de un pensamiento ambivalente nacido a partir de un romanticismo subjetivista y de los restos de un lirismo y bucolicismo español, con pequeños escauceos en el campo de la poesía

ultraísta.²¹ La vanguardia se manifiesta en un momento de madurez de su obra, al integrarse el autor en la llamada “otra” generación del 27. En sus obras los medios proliferan en forma de referencias normalmente en el ámbito del contenido presentado, aunque también aparecen vínculos con su forma;²² Einstein, por el contrario, profundiza más en la idea de una transposición formal. Ambos autores, por tanto, se prestan al “diálogo (incesante) de las diferencias” (Gnisci 2002:17) que Gnisci vincula a los estudios de literatura comparada.²³ Ante esta diferencia existen una serie de ejemplos que vinculan ambas épocas y autores. Me refiero a conceptos clave para la época que siempre están presentes en los medios y en las discusiones sobre estética de ambos autores como, por ejemplo, la “imaginación”.²⁴ Está no aparece como “Spiegelung der sinnlichen Welt”, sino como “Substitution der sinnlichen Wahrnehmung” (Renner 2005:148), dando pie a nuevas formas de realidad dentro del texto. La imaginación, asimismo, pone de manifiesto la invalidez de la “alltägliche Wahrnehmung” y la confusión del sujeto en la modernidad a causa de este cambio (Renner 2004b:175).

El objetivo de este trabajo es analizar el fenómeno de las referencias a medios visuales en los textos literarios. En mi opinión, dichas referencias forman parte de la literatura en algunas épocas en concreto, y su presencia responde a problemas y cuestiones que tienen que ver con el “Zeitgeist”. En algunos casos, son tan numerosas y se encuentran tan organizadas y sistematizadas, que es imposible dejarlas de lado al estudiar las propiedades poéticas, semánticas, epistemológicas y formales de los textos literarios. El sistema de referencias no está, sin embargo, uniformizado ni es homogéneo, y varía en concentración e intensidad dependiendo del autor. Por esta razón un estudio al respecto nunca puede, desde mi punto de vista, ser del todo concluyente ni constituir un modelo absoluto que sirva para todo tipo de análisis. Sin embargo, es posible trazar las analogías en cuanto a su localización, función y sentido en el texto, que contribuirán a revelar la relación existente entre los medios visuales y el medio

²¹ Remak se refiere a la necesidad de estudiar los “autores menores” (Remak 1998:95) de un época, pues a menudo son “más representativos”.

²² Acerca de la referencialidad y la comparatística, Weisstein mantiene que “desde el punto de vista meramente teórico, la literatura sólo debe ocuparse de fenómenos extraliterarios cuando éstos queden reflejados en ella, sin embargo, desde el punto de vista práctico es casi imposible no traspasar alguna vez los límites de competencia” (Weisstein 1975:54).

²³ No en vano la comparatística ha recibido el nombre de “dialéctica de lo uno y lo diverso” (Guillén 2005:344). Acerca de la comparatística y el estudio de la alteridad, cf. Moll 2002:347s.

²⁴ Cf. Frye y su idea de la obra imaginativa como “visión [...] la visión de un acto discursivo de libertad espiritual, la visión de la re-creación del hombre” (Frye 1991:129). Asimismo, en 1859 el poeta de la modernidad Charles Baudelaire afirma que “tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer” (Baudelaire 1961:1044).

escrito. En este trabajo, la presencia de estas referencias en el texto literario se considera intermedial, un enfoque que, como apuntaré en la introducción al concepto, no está exento de polémica y disparidad de opiniones. Depende de la concentración e intensidad del sistema de referencias que sean consideradas como fenómeno intermedial o, por el contrario, se entiendan como parte del repertorio de figuras literarias.

Es de sobra conocida la importancia de los nuevos medios artísticos y de comunicación en esta época, pero no lo son tanto las posibles analogías en su desarrollo y en la representación literaria de dichos medios. Era necesario, por tanto, ofrecer un determinado reflejo de este momento de intensas vehiculaciones y contactos que es la vanguardia, resaltando tanto su singularidad en cada caso nacional como la voluntad de comunión e internacionalidad que se da en las relaciones dentro del continente y a ambos lados del Atlántico. Y aquí cobra importancia el concepto del “discurso de los medios”, un fenómeno general que engloba toda manifestación de los medios en la modernidad, y que hace especialmente hincapié en las propiedades referenciales de los medios, sobre todo en lo concerniente a la literatura. Las analogías entre Einstein y Arconada, así como la comunión de ideas entre la vanguardia alemana y la española, se clasifican en dicho discurso.

La hipótesis que este trabajo desarrolla se puede sintetizar de la siguiente manera: en la literatura existe un discurso de los medios que permite realizar un estudio del fenómeno de la intermedialidad a través de una serie de analogías que se manifiestan en distintas tradiciones nacionales. Las divergencias y convergencias entre ambas vanguardias, lejos de problematizar la hipótesis, su desarrollo o el análisis de los textos, confieren al trabajo una mayor profundidad, de manera que el fenómeno estudiado adquiere una dimensión mayor a la que habría alcanzado el análisis individual de un único autor y su tradición. Las analogías se dan en dos niveles: por una parte, en la época y la teoría estética de los autores y, por otra, en el corpus de textos literarios. En el primer caso hablamos de la función, sentido y forma del discurso de los medios para la literatura y los debates sobre poética y narratología de la época. La importancia de este punto radica en la necesidad de entender por qué en una determinada época la literatura se muestra más permeable a fenómenos sensibles, o por qué incluso necesita de la referencia a estos para, como diría Kandinsky, reconocerse a sí misma. En el segundo caso, que concierne los textos literarios, las analogías que aparezcan determinan en cierto modo la validez del discurso que de otro modo no podría ser tomado como modelo de análisis literario. Dicho análisis aspira ante todo a localizar el

fenómeno en determinadas partes, características o planos del texto narrativo, y a enfocar la interpretación hacia el fundamento productivo de éste como constructor de nuevas formas y sentido.

Paralelamente a estas líneas de investigación, interesa examinar la funcionalización de la comparación entre formas mediales como criterio productivo en la comparación de vanguardias. Así, a través del estudio de la intermedialidad se pretende profundizar en las formas vanguardistas ligadas a este concepto en sus variantes nacionales, representadas en este caso por Carl Einstein y César Arconada; se trata de la idea del “Kontext” y de la “soziologische Annäherung” impulsada por Yuri Lotman en la comparatística (Zima 1992:7-8), también llamada “código histórico” (Guillén 2005:359). Weisstein incluso afirma que “[es ist] manchmal verwerflich, literaturkritische Schlüsse zu ziehen, ohne sich auf extra-territoriales Gebiet zu begeben” (Weisstein 1973:155). El fenómeno en cuestión se encuentra tan ligado a la vanguardia que su estudio permite construir un modelo estético de la misma que represente a los dos autores e integre las propiedades, formas, temas y estructuras que se manifiestan en cada tradición. Se trata, asimismo, de analizar un discurso medial interrelacionado comparatísticamente con “la sociología, la antropología, la historia de los mitos y de las religiones, la estética, la crítica literaria, la pedagogía y todo lo que resulte pertinente en el estudio y la interpretación de la obra literaria” (Llovet 2005:24).

0.3. Metodología

Esta tesis seguirá un esquema analítico que constará de cuatro partes divididas a su vez en distintos apartados. En la primera parte delimito el sustrato y repercusión del fenómeno de la intermedialidad en la época, haciendo especial hincapié en el sistema de referencias, es decir, la representabilidad de las cualidades mediales en la literatura de las vanguardias. Para ello es esencial la diferenciación previa entre una concepción transformativa de la intermedialidad y otra referencial, así como el análisis de la época en vistas a demostrar la existencia de un discurso de los medios que se constituye en el epicentro de una reflexión medial general. En la segunda parte relaciono esta panorámica general de la época, que arroja un concepto localizado y asociado a una fenomenología específica, con la obra ensayística de los autores. Dicha obra actúa como eslabón entre la conceptualización general de la época y la proyección propia de los autores Carl Einstein y César Arconada, mostrando el desarrollo de la polaridad entre discursividad y visualidad. A través de su teoría, es posible observar la evolución de

distintas problemáticas fundamentadas en dicha polaridad estética, cultural y simbólica. En la tercera parte sintetizo la complejidad del fenómeno intermedial, desde su sentido global y general para la época hasta su teorización por parte de los autores específicos, en las distintas obras. Aquí trato la intensidad y forma de las referencias, que se localizan en el texto y se vinculan a los distintos argumentos e ideas de la época, de los autores en general y del discurso de los medios.

En el análisis del texto,²⁵ los elementos como la “imaginación”, que constituyen los “ítems” comparables, se sistematizan mediante su integración en la disyuntiva de la visualidad y la discursividad.²⁶ Los polos de dicha disyuntiva se presentan como dos formas de percepción, concepción y creación artística enfrentadas en la vanguardia, y su exploración está dirigida a buscar los fundamentos de la intermedialidad en su misma función, en su origen y su objetivo, y no sólo en su forma. Si en Alemania esta tendencia ya se aprecia en los inicios de la poesía expresionista de preguerra, en España no será hasta bien entrada la segunda década del siglo XX, alrededor de 1923-1925, cuando los escritores se harán eco del cine desde esta perspectiva, es decir, como unión o como fragmentación de visualidad y discursividad, proceso en el que la primera es sublimada en detrimento de la segunda; se trata de un proceso que, entre otras cosas, problematiza el concepto de realidad. Este es un tema importante en la época, pues “la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales – instrumentos técnicos, valores, mitos – que la historia ofrece” (Piñón 1987:15).²⁷

La metodología se basa en el análisis de elementos previamente conceptualizados mediante la referencia a textos e ideas paradigmáticos para la época o para el fenómeno de la intermedialidad en los autores. El primero de estos elementos es el discurso de los medios, un discurso delimitado dentro de la época y que ocupa el lugar de “sistema artístico”. Dicho sistema organiza en sí tanto las manifestaciones como las reflexiones sobre los medios, y permite su estudio en la medida en que presenta de forma muy concreta la estructura y valor cultural de los medios y de su presencia en otros medios. En la primera parte del trabajo, a la vez que me refiero a las diferentes aproximaciones al concepto de la intermedialidad y a algunas de las más importantes corrientes de la

²⁵ Respecto a las “aproximaciones sistémicas a la literatura”, cf. Tötösy 1998:217.

²⁶ Cf. Frye: “el pensamiento humano (teoría) se imita fundamentalmente por escritura discursiva, la cual establece predicados específicos y particulares” (Frye 1991:114).

²⁷ La “ruptura epistemológica” (Piñón 1987:13) de la vanguardia responde a estas causas. Cf. Piñón: “Pensar y mirar no serán, en adelante, vías alternativas de acceso a lo real, sino las facetas convencionales de un modo distinto de conocer a través del arte” (Piñón 1987:15).

teoría de los medios, realizo una primera comparación entre una forma de intermedialidad transformativa y otra referencial. A través de argumentos que conciernen a la teoría de los medios y a los estudios literarios que tratan el fenómeno de la intermedialidad, considero la capacidad transformativa como paradigma de los medios visuales y la capacidad referencial como paradigma del medio discursivo. Será esta capacidad, por tanto, la que determinará la conceptualización y análisis del fenómeno. Para demostrar la solidez de esta tesis, en este primer apartado relaciono la referencialidad entre medios con las ideas de la época en que se gestan las obras analizadas. El campo de estudio, la vanguardia, es adecuado hasta el punto de permitir una conceptualización concreta a través del discurso de los medios.

En la vanguardia, dicho discurso se constituye a través de los medios, los cuales se erigen en sistema de referencias. Se trata de un discurso simétrico donde los medios discursivos se definen por su oposición a los medios antidiscursivos, esto es los medios visuales, y donde los primeros evolucionan paradójicamente a través de los segundos. En la segunda parte del trabajo, la delimitación de este discurso tiene como resultado una selección y síntesis de ideas y tendencias de la época provenientes de la literatura, la pintura y el cine que construyen un retrato de la presencia de los medios en la época. Dicho retrato se compone de dos imágenes: una primera imagen modelo, que sería la de la vanguardia alemana, que es anterior a la española y en ciertos aspectos mucho más profunda; y una segunda imagen, la de la situación en España, que en ciertos aspectos supera a la alemana. Ambas imágenes, al sobreponerse, construyen una relación de analogías. Si bien es cierto que divergen en ciertos puntos, también muestran significativas recurrencias y coincidencias constitutivas de su desarrollo. El resultado es la conceptualización de los medios como formas de referencia culturales discursivas y antidiscursivas presentes en distintas tradiciones nacionales. En esta parte realizo una comparación entre los atributos mediales referentes a la percepción, los procesos cognitivos y las formas de representación estética en la vanguardia.

Los conceptos clave en dicha comparación son las cuestiones de la dinámica y la simultaneidad, la subjetividad, la renovación de los procesos estéticos de acuerdo con ideas modernas que se remiten a fuentes espirituales-existenciales o primitivas, y la recurrencia en la representación de procesos técnicos de los medios y de la industria. Estos elementos, esenciales en todas las manifestaciones vanguardistas europeas y en otras épocas y corrientes nacionales, comparten, como era de esperar, una serie de similitudes. En mi argumentación, sin embargo, enfoco dichas similitudes hacia la

teoría de los medios y la idea de la referencialidad. Con ello quiero decir, y pretendo demostrar a lo largo del trabajo, que las formas vanguardistas reflejan procesos mediales como parte de un proceso autoreferencial y de autocrítica, especialmente en el caso de la literatura. Así, me centro en cómo se conciben, dentro del discurso, los medios de la pintura y el cine en tanto que formas de percepción y representación visual, y en qué grado afecta su “averbalidad” a las formas discursivas. Cuestiones como la dinámica, simultaneidad y antilógica de la pintura moderna, por ejemplo, tienen que ver con la inmediatez de la percepción no filtrada por la razón. La traslación de un proceso cognitivo visual hacia el texto, o su comparación, ocupan esta parte, que trata la referencia como la reflexión de ideas culturales y estéticas en el texto como parte de su renovación intrínseca. En el último punto de esta segunda parte, finalmente, hago referencia a algunas divergencias que es necesario tratar para entender la obra de Einstein y Arconada.

Una vez obtenida la imagen de este discurso, es necesario localizar, en la tercera parte, los procesos de referencia en la teoría literaria y del medio discursivo de los autores, como trabajo preliminar al análisis de las obras. Asumo que en los textos sobre los medios se encuentra el desarrollo de dichos procesos, cuyo producto observamos luego en los relatos. Se trata de procesos que hacen referencia a la función y sentido mismos de las referencias, al ámbito en que se publican y al sistema artístico y estético del que forman parte. Uno de los puntos de coincidencia, como ya he dicho, es el romanticismo, así como la crisis de la literatura. La importancia de este punto radica en averiguar la estructura argumentativa del discurso de los medios, que en ambos autores se presenta de forma particular. Una de las diferencias más acusadas es que Einstein trata dos medios, mientras que Arconada se refiere a tres. ¿Cómo encajar entonces la relación entre arte y escritura con la relación triangular entre música, cine y literatura? Este problema, lejos de constituir un obstáculo, es uno de los aspectos más productivos del análisis, pues Einstein describe la pintura como medio dinámico y fluctuante, como una cuestión ideológica y no simplemente estética, a la que me referiré en múltiples ocasiones al hablar de su fórmula del cubismo del pensamiento.

Esta cuestión, que resultaba complicado tratar de forma aislada, adquiere una mayor claridad con el ejemplo de Arconada, pues en la obra del autor español los medios se caracterizan por poseer un valor cultural y un sentido epistemológico determinado. Así, música y cine se presentan como complementarios: mientras la primera representa lo abstracto e inmaterial, el segundo se concentra en la imagen física.

En su obra, sin embargo, el cine adquiere propiedades reflexivas y subjetivas que provienen de la influencia de la música, y éstas a su vez se trasladan, a través del mismo cine, a la literatura. Los procesos de referencia establecen el valor cultural y epistemológico de los vínculos a los medios visuales en el texto literario, y se presentan como una serie de recurrencias que fundamentan las analogías anticipadas por el análisis del discurso de los medios.

En esta tercera parte, enfocada desde la crítica literaria sobre la que se cementa la obra de los autores, examino los vínculos que estos establecen entre el medio discursivo y el medio visual. Las coincidencias recaen en la crítica de la literatura y en la necesidad de superar una forma fija y estancada de escritura. Ambos refieren a la tradición directamente anterior y se reflejan en formas de pensamiento arcaicas, un tópico de la estética de vanguardia. A través de los textos ensayísticos de su primera etapa, examino el sentido e importancia que ambos autores atribuyen a los medios visuales y antidiscursivos: la pintura en el caso de Einstein, desde las *Sezessionen* y el postimpresionismo hasta otras manifestaciones de arte moderno, y la música y el cine en Arconada, tanto en un ambiente provinciano como ya asentado en los círculos intelectuales de Madrid, haciendo referencia al valor cultural y social del arte de vanguardia español. En estos textos, ambos autores desarrollan el tratamiento de la forma y estructura de los procesos narrativos y su recodificación en un dinamismo perceptivo y epistemológico moderno, y el interés radica en examinar esta nueva codificación de acuerdo con el sentido que adoptan los medios y el significado de las referencias a estos. Para Arconada, por ejemplo, la música y el cine se caracterizan por desarrollar una subjetividad estético-espiritual y un materialismo trascendental, elementos que él sublima como fuente del arte moderno y que deben ser trasladados a la literatura. Tomando esta premisa como base, llevo a cabo una diferenciación entre cualidades mediales y formas de referencia que se deben manifestar en la cuarta parte del trabajo en forma de estrategias poéticas y procesos narrativos concretos. La comparación es posible pues, dentro de la constelación de medios y artes en la vanguardia, en la obra de los autores el cine y la pintura comparten una serie de atributos mediales y se equiparan e igualan completamente en su relación con la literatura. Dedico, aun así, un último capítulo al tratamiento que Einstein da al cine y Arconada a la pintura, para mostrar este carácter equiparable y cómo las formas visuales se asocian a determinados elementos y conceptos como la dinámica y la subjetividad.

El análisis de las referencias dentro de los relatos constituye la cuarta parte del trabajo. En el corpus de textos literarios se puede observar cómo las referencias a los medios visuales no solamente representan estos mismos medios, sino que remiten en el texto a debates y cuestiones de la época, como los ismos, el arte puro, la forma narrativa del cine, y las distintas tradiciones cinematográficas o tipos de cine. Su análisis implica la sistematización y clasificación de estas referencias mediante su ubicación en distintos planos del texto: el formal, el temático, el que abarca la constelación de personajes, la representación de espacio y tiempo y la función epistemológica del lenguaje literario. En este caso, Einstein también aparece como el modelo del fenómeno, con el que se contrastará a Arconada para dotarlo de una mayor profundidad. Si bien las cuestiones de forma difieren sustancialmente, no sucede lo mismo con el planteamiento teórico de los textos, esto es, la intención con que fueron escritos, ni con la constelación de personajes. La función del proceso de referencialidad intermedial es diferente en uno y otro autor: mientras que en el caso de Einstein es marcadamente negativo, en Arconada se presenta de forma más ambivalente, lo que requiere un examen detenido y una reflexión más profunda acerca de la evolución de su obra. Esta función del proceso hace referencia a ideas que aparecen posteriormente, en la obra tardía de los autores, caracterizada por el cambio hacia posiciones antivanguardistas y hacia una forma de lucha activa, política y social.

La conceptualización, por parte de los autores, del fenómeno de la intermedialidad arroja diferencias que ayudan a entender la compleja relación entre literatura y visualidad en la vanguardia. El discurso de Einstein, que profundiza en la cuestión estética, es profundamente teórico y complejo, pues el autor desarrolla una serie de conceptos referentes a la forma de arte en la modernidad: antilógica, totalidad, realismo de la forma trascendental, y relación óptica de las palabras. Se trata de conceptos que provienen de la pintura y en concreto del arte africano y el cubismo, y a través de los cuales Einstein quiere localizar y resolver los problemas del medio literario, superando su desfase con la modernidad. Arconada, por el contrario, enfoca su discurso más hacia la materialidad del medio, su percepción y representación, así como hacia la recepción por parte del público y la capacidad de crear una nueva cultura de lo visual. Por ello, en sus textos tienen gran importancia la relación entre gesto y palabra, entre literatura como intelectualidad y visualidad como humor, y entre vida urbana y cine.

Mientras que Einstein concibe la nueva literatura como extrapolación de la forma pictórica, Arconada pretende que el texto sea repoteizado de acuerdo con la forma

cinematográfica. Las formas, aunque a priori presentando iniciativas distintas, se corresponden en la relación entre medios como forma de renovación de la literatura. En este primer punto de la cuarta parte sintetizo la teoría de los autores alrededor del fenómeno, haciendo hincapié en la génesis de la conceptualización y en las publicaciones y círculos donde tiene lugar. Se trata de ideas que, bebiendo de la crítica a la literatura de la que hablo en el tercer apartado, se apoyan ahora en la forma del medio visual buscando la concepción del arte moderno. Al clasificar estos conceptos, determino la importancia que la percepción y los medios visuales tienen para cada uno de los autores como forma cultural y epistemológica. Asimismo, localizo las referencias dentro del discurso teórico que luego se manifiestan en el texto: las alusiones a la imaginación, por ejemplo, o a un arte subjetivo, que sirven de base a la literatura.

En el segundo punto trato la forma literaria según las teorías de ambos autores, fruto de su crítica al medio discursivo y la sublimación de lo visual. Los conceptos de realidad, tiempo y espacio, simultaneidad, subjetividad e imaginación son centrales en el análisis tanto del *Bebuquin* de Einstein como de las novelas cinematográficas de Arconada. A través de mi argumentación se observa cómo, aunque de manera algo desigual, los autores se apoyan en el tratamiento y reflexión de estos temas para llevar a cabo una renovación de la literatura. En ésta, las figuras y elementos poéticos no se entienden solamente como tales, sino de acuerdo con el sentido que les otorga la referencia a los medios visuales. La sinestesia es un buen ejemplo, pues representa perfectamente la dinámica sensible y epistemológica de la modernidad, una dinámica a la que la literatura, por fijar sentidos, se opone.

Cuestiones específicas distinguen a ambos autores, como la prosa absoluta en Einstein o la relación de Arconada con el ultraísmo. Sin embargo, la perspectiva narrativa, la construcción de espacios y la forma temporal se supeditan en ambos casos a los mismos elementos. Por un lado encontramos la imaginación, que se erige como elemento de propiedades antilógicas y a la que se vinculan los medios visuales en contraposición con una discursividad presentada como realista, algo que se corresponde con la tradición del siglo XIX. La imaginación se presenta como proyección interior, como imagen desvinculada de la realidad que precede su creación, una idea desarrollada en el arte de vanguardia. Por otro lado, ligada a esta proyección aparece la subjetividad, lente que deforma o transforma la realidad mediante la alucinación, la presencia de sueños y recuerdos o la percepción simultánea de distintas impresiones imposibles de clasificar. Finalmente, la concepción de la forma temporal como componente narrativo

es igualmente reflejado de forma vehemente, pues los autores hacen hincapié en la temporalidad que envuelve la percepción de los medios visuales, y que en el texto debe dar paso a una nueva concepción del tiempo narrativo.

La alusión y referencia a los medios dentro del texto remite constantemente a propiedades visuales no contenidas en la literatura, trayendo a colación cuestiones inherentes al arte moderno que deben ser adoptadas por el medio discursivo. Así, los diálogos filosóficos e intelectuales en el *Bebuquin* construyen un discurso simultáneo y subjetivo, y la ordenación de las vivencias y peripecias se convierte en otro plano de esta simultaneidad. En el caso de Arconada, la presencia de las leyendas y la literatura en los rodajes de películas permite una confrontación de dos medios y la construcción de literatura a través de esta contraposición y mediante la adopción de formas cinematográficas y descripciones de procesos visuales. En este apartado construyo las relaciones de referencias en la concepción de una nueva forma literaria, vinculándola al discurso de los medios y a la crítica literaria de los autores, y hago asimismo hincapié en las propiedades reflexivas y autoreflexivas del texto.

La constelación de personajes es el punto más importante de este cuarto apartado, donde mejor se observan las posibilidades del sistema de referencias y de la intermedialidad referencial en la literatura. Dicha constelación aparece en ambos casos como cúmulo de voces literarias que se confunden problematizando identidades literarias fijas como el narrador o las figuras. Asimismo, la simultaneidad de formas cubista, en el caso de Einstein, y la representación visual del cine, según Arconada, construyen y regulan dicho proceso en el texto. Asimismo, la constelación constituye también un espacio de reflexión donde distintas cuestiones literarias son reexaminadas a través de referencias extraliterarias y en constante alusión a los medios visuales: de la mano de los diletantes en el *Bebuquin*, y de la mano de las actrices y actores, en Arconada.

El grupo de diletantes en la obra de Einstein constituye un espacio de reflexión donde se examinan los procesos visuales de diferenciación y, a causa de su deformación, se instauran nuevos procesos en el texto. Dichos nuevos procesos permiten la construcción de la estructura del “Doppelgänger” o doble, en la que se basa la figura principal y una figura paralela que personifica la imaginación. Cabe decir que la deformación se realiza mayormente a través de la forma visual, lo que produce formas físicas grotescas en las figuras que desembocan a su vez en situaciones grotescas. Esta misma forma física es deformada por la presencia de la luz y por los

procesos de alucinación que acompañan a las figuras. La localización de estos aspectos, así como de las reflexiones sobre arte y conceptos como la totalidad, la razón, la simetría y la dinámica ocupa el análisis de la reflexión de personajes, donde examino cómo la capacidad referencial del texto induce a implementar nuevas formas de dicha constelación visual.

La comparación con la obra de Arconada se basa en los mismos elementos. El autor español concibe la figura del tipo como elemento cinematográfico que se construye en el texto literario, y que por tanto debe servir de modelo. Se trata de una figura estética, cultural, política y social, que engloba los distintos discursos de la vanguardia. Asimismo, la forma colectiva y universal del actor, en el caso de los cómicos, así como su carácter visual, trascendental e imaginario, en el caso de Garbo, se encuentran en dicha constelación. Arconada, a través de sus figuras, actualiza el texto mediante la reflexión de los debates sobre medios de la época, de manera que su texto representa una biografía, una ficción y a la vez un documento de la vanguardia española. Los procesos de referencia dentro de la constelación son muy parecidos en ambos autores, si bien la comparación no es completamente simétrica. Pero es, a mi modo de ver, en la idea de una nueva figura literaria donde se observa con más claridad el propósito de la integración de lo visual en el texto, como foco productivo de formas y sentidos para la literatura.

El último punto de la cuarta parte se refiere, finalmente, a las aporías de dicho proceso. Si bien la intermedialidad establece una funcionalización de las referencias mediales en la literatura, también plantea un caso paradójico que no poco tiene que ver con la extinción y crítica del proyecto de la vanguardia. Las aporías de la intermedialidad en el caso de Einstein y Arconada se encuentran por ello ligadas a una voluntad crítica con un status quo social que el arte no acierta a cambiar: es la miseria de una funcionalización que, valga la redundancia, no ha funcionado. En este último punto me ocupo del resultado de tal experimento literario y de la desazón que quizás envuelve a ambos autores, mucho más presente en Einstein, mientras que para Arconada aparece como una evolución natural hacia las formas de arte socialistas. Ambos autores tratan el fracaso de la literatura que practican, aunque en Einstein ello es más manifiesto. Lo interesante es que dicho fracaso proviene de la misma rigidez del medio discursivo, de la desintegración en el proceso de integración de medios, como gesto radical y a la vez como primer obstáculo para la proliferación de tal forma literaria. En Einstein, la búsqueda de la antilógica y de un arte trascendental lo lleva a desarrollar

distintas formas de antidiscursividad en el texto, como la destrucción del narrador, la introducción de procesos alucinatorios y la sublimación de la forma metamorfótica. Asimismo, apoyándose en la relación entre lenguaje, mito y primitivismo, el autor pretende dar un nuevo sentido al texto, que pasa por no contener un sentido fijo, lo que subraya su aporía.

En el caso de Arconada es distinto. El autor enfoca el problema como aporía de una sociedad industrial y cultural gestada en un proceso de civilización sometido a la instrumentalización de la razón. En un texto que escribe entre las dos novelas, los medios aparecen disfrazados de pensamientos culturales, uno racional, y otro animal y salvaje, uno técnico y otro natural, uno discursivo y otro sensible y altamente visual. La tensión entre naturaleza y técnica dentro de un conflicto entre esferas culturales plasma a la perfección dos formas de percibir la realidad en la que el sujeto ocupa un lugar distinto: por encima o por debajo, manejando las riendas o a merced. La mitificación de la luz, asimismo, establece el vínculo entre la visualidad y una forma de arte y experiencia trascendental, en la línea de las novelas de cine. En esta parte describo y analizo la culminación de tal proceso en el lenguaje literario, la sublimación de elementos extraliterarios y la destrucción del lenguaje en la obra de Carl Einstein; y, en el caso de Arconada, la presencia de formas de pensamiento regresivas en la modernidad, su relación con la teoría de los medios y con la renovación de la literatura. Se trata de la explicación, en cierta medida, de la poca fama de los autores, de su papel irrelevante por no contribuir a un canon establecido, sino por querer construir una idea de literatura que rebate algunos de sus principios intrínsecos. Y en esta parte se encuentran los límites del lenguaje que arroja la perspectiva de Einstein y Arconada, los impedimentos que encuentra su propuesta y, quizás, la irrealidad de sus proyectos, algo que el autor alemán afirma expresamente y que simplemente lleva a cambiar de paradigma al autor español.

0.4. Fuentes

Para realizar el análisis, se han utilizado las obras completas publicadas de Carl Einstein y la obra publicada de César Muñoz Arconada. Cabe destacar que, siguiendo las características de la época, Einstein y Arconada publican mayormente en revistas (*Aktion, Pan, Kunstblatt, Documents*; y *Gaceta Literaria, Alfar, Nuestro Cinema*), por lo que gozan de una obra ensayística singular repartida en múltiples artículos, críticas y ensayos. Ambos cuentan en su haber con monografías, aunque en este caso Einstein es

más prolífico que Arconada, con su *Kunst des XX. Jahrhunderts*, *Negerplastik* y *George Braque*, mientras que el español aporta su esencial y magnífico *Entorno a Debussy*. Con respecto a la recepción de ambos autores, mientras que la obra de Einstein ya es conocida en España en los años treinta,²⁸ Arconada publica su *Vida de Greta Garbo* en Alemania en 1931.²⁹ Posteriormente, en el contexto político de la DDR se publica su novela *Río Tajo*, que también se traduce al francés. Por otra parte, si bien Einstein llega a escribir en España, Arconada nunca viajará a la Alemania que sólo conoce de las películas, de la UFA, de Murnau y Remarque, por ejemplo.

Es posible dividir el corpus en dos partes, las que conciernen a cada autor por separado. En primer lugar, se encuentra el Corpus Einstein. Éste está formado por los *Carl-Einstein-Werke* (CEW, edición del Fanny Walz Verlag 1991-1996), cuatro volúmenes que recopilan, organizados en cuatro etapas distintas, la obra de Einstein entre 1907 y 1940. A este compendio de textos esencial para la investigación de Carl Einstein, cuyo primer volumen (1907-1918) aporta la mayoría de fuentes a esta tesis, se suman una serie de textos publicados al margen: la *Fabrikation der Fiktionen* (1931/1973, póstuma), o *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* (citada de la edición de Reclam de 1988).³⁰ Como he dicho, en la tesis se hace referencia constantemente a los textos de CEW1, donde se encuentran los escritos de juventud hasta 1918, mientras que de los otros tomos se hace hincapié en textos relevantes para examinar la teoría estética de Einstein y el posterior papel de los medios –pintura y escritura– en ella. Es en el primer volumen donde se encuentra la obra de prosa breve *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, concretamente en sus dos fases (1907, 1911/12), cuya edición en CEW se basa sustancialmente en la que Erich Kleinschmidt edita en Reclam en 1985. Kleinschmidt es el editor y autor del epílogo, una fuente de material imprescindible para entender la figura del autor y su texto literario más importantes. Otros relatos son esbozados y comentados, en el contexto del relato breve *Bebuquin*, que conforma el núcleo del análisis. Se trata, en su mayoría, de textos publicados durante la época expresionista: *G.F.R.G*, *Der unentwegte Platoniker*, *Nuronihar*, y en segundo término *Das Mädchen auf dem Dorfe*, *Unverbindliches Schreiben* y *Entwurf einer Landschaft*.

²⁸ Cf. la entrevista de Sebastià Gasch y la publicación en *Mistral* de 1937, publicada en CEW3.

²⁹ Curiosamente, en la misma editorial se publica un libro de fotografías de Franz Blei sobre la actriz, titulado *Die göttliche Garbo* (Blei 1930).

³⁰ Evidentemente, las obras esenciales no comentadas aquí, como la *Negerplastik* (CEW1) o *Georges Braque* (CEW3), se incluyen dentro de las obras completas.

El Corpus Arconada se basa mayormente en la antología de textos publicados por Christopher R. Cobb en 1986, una selección en su paso por las distintas revistas a lo largo de su obra (1919/21-1938), especialmente los textos hasta su colaboración con *Alfar* (1921) y la *Gaceta Literaria*.³¹ Dicha obra antológica constituye un material indispensable para la investigación, pues no solamente organiza los textos seleccionados de Arconada según la época y el órgano de publicación, sino que elige en cada caso los elementos más representativos en lo que al discurso de los medios se refiere.³² En este trabajo, asimismo, examino brevemente su tratado de estética *Entorno a Debussy* (1926), pues éste ofrece las claves de una conexión teórica entre las distintas artes en la época de la modernidad. En el apartado de la literatura, el corpus cuenta con una extensión superior al de Einstein, pues Arconada no escribía relato breve, sino que practicaba el género de la biografía de ficción. Sus dos ejemplares de tal subgénero son *Vida de Greta Garbo* (1927); y la novela *Tres cómicos del cine* (1931), que incluye tres relatos sobre los actores Charles Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd. Al ciclo de “novelas cinematográficas”, formada por las dos anteriores, se suma *La turbina* (1930), historia de la provincia en el inicio de la modernidad industrial en el siglo XX. Otras obras que se han tenido en cuenta en este trabajo son las *Tres farsas para títeres* (1934), así como su contribución a *Las siete virtudes* (1929) de Jarnés, con su capítulo sobre “La humildad”. En esta tesis, asimismo, hago referencia a su ciclo de “novelas sociales” (1933-1938), a las que su autor, si bien en otro ámbito, también debe su fama y renombre. Se trata de tres novelas: *Los pobres contra los ricos*, *Reparto de Tierras* y *Río Tajo*.³³ En este grupo de obras incluyo las crónicas de *La Guerra de Asturias* (1979, edición de Gonzalo Santonja), a pesar de su escasa relevancia en la investigación, pues forma parte de esta evolución literaria hacia temas políticos y sociales que se inicia en *La turbina*.

³¹ Christopher Cobb, experto sobre Arconada, también es autor de la entrada sobre éste en una monografía sobre los periodistas españoles olvidados (Cobb 1987).

³² Una fuente importante para consultar cualquier tema acerca del autor es la “bio-bibliografía” de Gonzalo Santonja (Santonja 1982).

³³ No he hecho especial hincapié en obras posteriores a 1936, pues éstas ya se encuentran de pleno en un contexto politizado, antes y durante el exilio a Moscú, y por lo tanto no son relevantes en una investigación sobre Arconada y su relación con los medios en la vanguardia.

1. Teoría de los medios y literatura

Una vez concretada la hipótesis de este trabajo, es necesario observar la relación intrínseca entre los distintos elementos susceptibles de ser comparados. Se trata de una perspectiva muy interesante, pues la intermedialidad y la vanguardia mantienen una estrecha relación, incluso una influencia recíproca que en parte es el secreto de la productividad de sus formas. Dicha productividad es harto interesante para el estudio de ambos autores, los cuales razonan y argumentan acerca de las distintas crisis finiseculares y las posibles formas de superación. La constelación de esta investigación es amplia, abastando distintos temas y formas de pensamiento de la modernidad, por lo que es necesaria una pequeña introducción al concepto antes de entrar en materia. En las siguientes reflexiones pretendo poner de manifiesto esta relación intrínseca, casi natural, entre el fenómeno de la intermedialidad y la vanguardia, vínculo en el que me baso para defender la existencia del “discurso de los medios” en la época.

1.1. Intermedialidad, monomedialidad y referencialidad

La teoría de los medios empieza a tener gran importancia en las humanidades en los años ochenta y, desde entonces, han aparecido numerosos conceptos y teorías a su alrededor, algunas de ellas de aplicación dudosa y problemática (Müller 1994:121,127). Se trata de un vasto campo que incluye las ciencias de la comunicación, la publicidad, la sociología, así como la semiótica, los estudios culturales y la historia de los medios.³⁴ Dentro de este panorama predomina la idea de que “audiovisuelle Werke [bestehen] aus medialen Überschneidungen, aus Kreuzungen unterschiedlicher medialer Konzepte, aus medialen Labyrinthen” (Müller 1994:123).³⁵ A causa de la proliferación de estos productos artísticos, la mayoría gestados a partir de los años setenta, gana relevancia el concepto de *intermedialidad*, que desde Hansen-Löve (1983) se ha asentado en la teoría de los medios (Prümm 1988; Eicher 1994) hasta convertirse en un concepto con una prolífica bibliografía en relación con las artes, especialmente con la literatura (Broich/Pfister 1985; Pfister 1985; Zander 1985; Hoesterey 1988). En el ámbito de la filología, algunos estudios recientes lo han caracterizado como “umbrella-term” en el que “the specific objectives pursued by different disciplines (e.g. media studies, literary studies, sociology, film studies, art history) in conducting intermedial research vary

³⁴ Acerca de la relación entre la teoría de los medios y las ciencias literarias, cf. Müller 1994:120.

³⁵ Precisamente las “audiovisuelle Wahrnehmungsformen” ocupan gran parte de la teoría de los medios desde finales del siglo XX (Koh 2007:69).

considerably” (Rajewsky 2005:44).³⁶ Asimismo, está influenciado por otro concepto de los estudios literarios propugnado por Bachtin, Genette y Kristeva: la intertextualidad.³⁷ Rajewsky define el concepto de intermedialidad como “that ubiquitous catchword which came onto the scene in the 1990s with striking success” (Rajewsky 2005:43). Como objetivo de una teoría intermedial consolidada, Jürgen Müller llamaba en 1996 a favor de la “Rekonstruktion der Vielfalt intermedialer Kombinationsspiele und ihrer korrespondierenden Funktionen”, y defendía la “Entwicklung einer (vernetzten) Systemtheorie der Medien” (Müller 1996:282).

A mediados de los años noventa,³⁸ la necesidad de concretar y determinar la validez de los estudios sobre fenómenos multimediales obligó a replantearse algunos aspectos, pues la teoría de los medios se dirigía hacia la construcción de un *digitale Supermedium* (Winkler 1997:54-80); éste, en lugar de fomentar la discusión y el debate acerca de las posibilidades mediales, más bien lo problematizaba, llevando al extremo la idea del concepto “medio” como “Integrationsbegriff” (Sombroek 2005:29). En su esencia parecía indicar que la práctica intermedial se dirigía hacia la fusión absoluta de los medios entre sí,³⁹ lo que conllevaba la ya contemplada desaparición de los “medios puros”,⁴⁰ a la vez que invalidaba del todo la categoría de intermedialidad. El concepto del *digitale Supermedium*, basado en las teorías de la comunicación, anulaba las propiedades específicas de los medios. Aparecía la sombra de una “Reduktion multi- und intermedialer Konfigurationen auf mediale Eindimensionalitäten”, entendidas como “isolierte mediale Monaden” (Müller 1998:31). Era una interpretación equivocada de la

³⁶ Algunos títulos resumen perfectamente el carácter de concepto “paraguas”. Cf., al respecto, Bonfardelli 2002:40-48; Kloock 1997 (con aproximaciones al tema de Benjamin, McLuhan, Flusser, Postman, Virilio, Kittler y Kümmel; Hiebel *et. al.* 1999 (especialmente, la tabla en las páginas 1061-1607); y Weber 2003, sobre el “Theorien-Raum der Medienwissenschaft”, que incluye algunos diagramas, y Reck 1998.

³⁷ Se trata de la “Transposition eines Zeichensystem (oder mehrerer) in ein anderes” (Sombroek 2005:42).

³⁸ En la monografía editada por Jörg Helbig, Joachim Paech afirma que “Intermedialität ist ‘in’” (Paech 1998:14). En la misma monografía, Wilhelm Füger se refiere, en el título de su contribución, a la intermedialidad como “klärungsbedürftige Konzept” (Füger 1998).

³⁹ Schröter especifica que debe tratarse de una “raumzeitlich simultane Präsentation und Rezeption verschiedener medialen Formen in einem institutionellen Rahmen”, aspecto constantemente olvidado por los investigadores (Schröter 1998:135).

⁴⁰ Higgins, crítico con los medios puros, especialmente con la pintura (1984:18), afirma que “the concept of the separation between media arose in the Renaissance” (Higgins 1984:18); otros, como Frank, la sitúan en la creación de las academias de arte francesas en el siglo XVII (Frank 1987:6). Para Schröter “ist die im 20. Jahrhundert einsetzende Tendenz zum Intermedialen mehr eine ‘Wieder-Vereinigung’ als ein ganz neuartiger Prozess” (Schröter 1998:131). Igualmente Richard Wagner ya había señalado la “Grenzüberschreitung” de las artes (Borchmeyer 1982:65). Para Müller la noción de “medios puros” no es más que una ficción (Müller 1996:16).

idea de construir un “sistema de sistemas” que englobara todo fenómeno de los medios (Müller 2006:99).⁴¹

Basándose en el concepto de intertextualidad de Kristeva (Kristeva 1987) y Bachtin (Bachtin 1979:169),⁴² la teoría de los medios contemplaba en un principio los productos artísticos como un sistema de signos que ofrecía posibilidades de transformación a otro sistema de signos, o a articulaciones distintas del mismo. Desde un punto de vista dominado semióticamente, los medios se definían como “was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder einen Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmittel ver-mittelt, und zwar über zeitliche/und oder räumliche Distanzen hinweg” (Bohn/Müller/Ruppert 1988:10). También Müller especifica al respecto: “Ein ‘Medium’ [...] ist dialogisch und semiotisch konzipiert und umfasst mehrere Dimensionen, die im Prozess der Semiose zusammenwirken” (Müller 1994:127). Los códigos narrativos de la novela y el cine, por ejemplo, son asumibles como sistemas de signos correlativos claramente identificados;⁴³ de esta forma podían trasladarse del libro a la pantalla, de forma que se establecían equivalencias entre sus sistemas narrativos (Gaudreault 1989; Jost 1987).⁴⁴

La transformación de textos (semióticos) en otros textos sitúa la “mediale Dynamik und Transformation” en el centro de interés de la teoría de los medios (Prümm 1987; Müller 1987, 1993). Sin embargo, en esta transformación medial se hace esencial comprobar las “Auswirkungen auf die Struktur des Vermittelten und die Bedeutungskonstitutionen auf Seiten des Rezipienten und Produzenten” (Müller 1994:127), de ahí que Müller haga hincapié en el aspecto productivo del fenómeno:

Ein mediales Produkt wird dann intermedial, wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen (Müller 1994:128)

De esta forma la recepción de las experiencias intermediales adquiere gran importancia: no se trata de la construcción de un producto, sino de la producción de sentido a través de las influencias y préstamos entre medios. Dicha productividad se concibe a partir de

⁴¹ En lugar de tal “megasistema” se impone el trabajo histórico, descriptivo e inductivo que se ocupe de la construcción de sentido y del impacto de los medios en las formas culturales, así como su función social e histórica (Müller 2006:99,101).

⁴² Para ambos la “Frage medialer Transformationen und Fusionen” se muestra como algo secundario (Müller 1994:128).

⁴³ Acerca de las “Differenzierung des Textsystems Literatur/Film”, cf. Albersmeier 1995:241-244.

⁴⁴ Paech especifica en dicha relación que “es [gibt] keine Intermedialität zwischen Literatur und Film, sondern nur zwischen Medien literarischen und filmischen Erzählens” (Paech 1997:335).

la generación de nuevas experiencias derivadas de nuevas formas de representación. Otros conceptos señalan la interrelación de medios dentro del mismo proceso: la *bimedialidad* de un producto estético, un objeto en el que entran en contacto más de un medio, la *dominación* de un “Leitmedium” (Schröter 1998:140) sobre otro, la diferencia entre *medialidad* y *materialidad*, o la colaboración conjunta de dos medios en un mismo sistema de signos; Rajewsky habla específicamente de la “materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general” (Rajewsky 2005:44).⁴⁵ A la bimedialidad se suma el concepto de *intermedia*,⁴⁶ el producto de una fusión de dos medios en uno nuevo, que suele tratarse de una variación de un producto concreto. Con este concepto Higgins argumenta la intermedialidad de las obras entre distintos medios y no dentro de contextos mediales específicos (Higgins 1984), y Aumont persigue una idea parecida al definir el fenómeno como la integración de conceptos estéticos de los medios en un nuevo contexto medial (Aumont 1989).

No obstante, pocos de estos ejemplos y conceptos sirven a la hora de tratar la literatura como medio en relación con otros medios externos a ella; acaso se deba a que “Theorie [ist] prinzipiell nur in Sprache/Schrift möglich” (Schröter 1998:148). En este sentido, no deja de ser curiosa la capacidad de algunos medios de contener en sí mismos otros medios de forma material.⁴⁷ Un ejemplo es el cine: la fotografía como medio aparece en él, y la escritura puede formar parte intrínseca de su sistema de signos. La literatura, sin embargo, lejos de contener otros medios, no puede sino emplazarlos dentro de su propio sistema de signos, tematizarlos, describirlos, sin dejar de ser, sin embargo, literatura entendida como un “medio puro”. Rajewsky, al analizar el concepto intermedialidad, afirma:

The third fundamental possibility for distinguishing different approaches to intermediality, [...] operates at the analyzed phenomena *per se*. [...] for instance, approaches coming out of literary, or so called media-philological studies primarily emphasize forms and functions of intermedial practices in given media products or medial constellations. By contrast, approaches derived from media studies lend not to focus on already medialized configurations [...] but instead on the very formation of a given medium, on the process of mediation or medialization as such, and on medial transformation processes. While other, more media-philological approaches predominantly aim at questions of media recognition (*Medienerkenntnis*) or at understanding the various functions of media (Rajewsky 2005:49)

⁴⁵ En cuanto a la relación entre los medios y el “Kulturaustausch”, cf. Simonis 2009. Asimismo, para Spielmann la intermedialidad posee una faceta relacionada con la semiótica cultural (Spielmann 2000:58).

⁴⁶ Éste a su vez genera un concepto opuesto: *intermedia* y *mixed media* (o *multimedialidad* según Higgins), cuya diferencia radica en la fusión entre medios del primero por la “Versammlung verschiedener Medien an einem Ort” (Higgins 1984; Schröter 1998:134).

⁴⁷ Cf., al respecto, McLuhan 1994.

Rajewsky identifica asimismo el enfoque literario de la intermedialidad como un análisis “which take[s] into account a broader range of phenomena” (Rajewsky 2005:50). Las ideas de la “media recognition” y la “function” de los medios operan en mi opinión en la intermedialidad del texto literario, incluso son partes constituyentes de ésta. Cabe añadir una idea esencial de Thomas Eicher, para quien, dentro de los estudios literarios, los procesos mediales se incluyen dentro de un aspecto comparatístico: “Zum philologischen Betätigungsfeld werden solche [intermediale] Interrelationen immer der komparatistisch erkennbare Kontiguität, Similarität oder Differenz zwischen sprachlichen und nicht-sprachlichen Medien” (Eicher 1994:11).

Así, parece que el concepto más idóneo para hablar de la presencia de medios en un texto literario sea el concepto de *monomedialidad*.⁴⁸ Éste difiere de la *heteromedialidad* en tanto que las referencias y presencias entre medios siempre se realizan dentro de una forma material exclusiva. Se trata de la “Idee eines gerichteten Transfers ästhetischer Prinzipien” (Schröter 1998:142; Spielmann 1993, 1994, 1999),⁴⁹ una representación que refiere a otro medio (Schröter 1998:144), y cuya dificultad pasa por los límites de su aplicación y un marco definitorio específico:

Eine komplizierte Frage ist, ab welchem Punkt man sich berechtigt fühlen darf, von einer intermedialen Repräsentation zu sprechen. Überdehnt wäre der Begriff sicherlich, wenn man schon die Erwähnung des Wortes “Malerei” in einem Film oder Buch als intermediale Repräsentation werten würde. Auch ein Fall wie der, daß Gemälde in Filmen für szenische oder narrative Zwecke eingesetzt werden, [...] ist nicht passend. Es muss eine Repräsentation vorliegen, die explizit auf das repräsentierte Medium Bezug nimmt (Schröter 1998:144)

Dicha representación se lleva a cabo igualmente en un ejercicio de metaforización de las cualidades materiales y mediales en el lenguaje (Foucault 1993; Schröter 1998).⁵⁰ La

⁴⁸ Jens Schröter determina cuatro tipos de medialidad: sintética, formal o transmedial, transformacional y ontológica (Schröter 1998:129). En referencia al primero se habla de “die Verurteilung der ‘Monomedien’ als Form gesellschaftlicher und ästhetischer Entfremdung” y de que con éste se encuentra “engstens verbunden ein revolutionär-utopischer Gestus, der in der Überwindung der ‘Monomedien’ (zumindest die Vorstufe) einer gesellschaftlichen Befreiung sieht, im Sinne der Rückkehr zu ‘holistischen Seinswerden’” (Schröter 1998:130). Al respecto, cf. Higgins y su idea de la “holistische mentale Erfahrung” como resultado y objetivo de la intermedialidad (Higgins 1984:1). La idea del “Gesamtkunstwerk” parece oponerse, incluso cultural e ideológicamente, a la idea de los “Einzelmedien”. Asimismo, la idea de la superación se presenta como elemento productivo en un contexto de renovación como por ejemplo son las vanguardias.

⁴⁹ Schröter lo enmarca dentro de la categoría de la “transformationale Intermedialität” (Schröter 1998:144-146). En este contexto son relevantes los conceptos de “re-representation” (Hayward 1988:1) y “displacement” (Turim 1991). Sobre una perspectiva semiótica acerca de la “Textreferenz” y la “Systemreferenz” en la relación entre intermedialidad y literatura, cf. Rajewsky 2002.

⁵⁰ Müller afirma que “die Intermedialität der Romantik beschränkt sich indes nicht allein auf die Künste. Medien und Apparaturen dienen auch als konzeptuelle Vor-Bilder und Metaphern für literarische, historische und mythische Prozesse” (Müller 1994:124).

representación medial se presenta, por tanto, como ejercicio discursivo metareflexivo y autoreflexivo: se trata del “discurso de las artes reflexivo”, como argumenta Crispin al respecto de la vanguardia española (Crispin 1997:15-16). La valoración de Crispín no debe sorprender, pues todo el discurso en España se ve seguramente influenciado por la “selbstreflexive Ästhetik des Films” (Schnell 2000:183).⁵¹

En el caso de la literatura se da un metadiscurso de los medios en el que la literatura se define a sí misma. Este aspecto sí que está contenido en la intermedialidad y en la teoría de los medios como eje, pues ésta tiende hacia un ejercicio de comparación: la asociación entre medios contribuye a la definición de estos mismos en base a sus diferencias y relaciones.⁵² De la misma forma que el cine, gracias a su forma, tematiza y configura una historia de la génesis de los medios al remitir a la fotografía, la literatura hace lo propio como medio discursivo, examinando su propia forma en la descripción de otros sistemas de notación y representación. En estas formas de discurso se constituyen las “intermedial references”:

Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...] or to refer to a specific medial subsystem [...] or to another medium *qua system* [...] intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definition just *one* medium – the referencing medium (as opposed to the medium referred to)– that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means (Rajewsky 2005:52-53)

Rajewsky focaliza las capacidades referenciales como la propiedad intrínseca del medio, y su capacidad autoreferencial,⁵³ que pasa por evocar o tematizar sus propias cualidades mediales o las de otro medio: se trata de la “Ebene der Integration und Transformation von medialer Strukturen eines oder mehrerer Medien in dem Kontext eines anderen Mediums” (Müller 1996:20). La doctora Rajewsky ofrece como ejemplos citas de películas o imitaciones de técnicas fílmicas en un texto literario, aunque tales argumentos conllevan en ocasiones la “marginalización” de la idea de las referencias intermediales (Rajewsky 2005:59). Existe sin embargo un debate profundo en este punto, pues autores como Wirth determinan la tematización de un medio en otro como

⁵¹ Acerca de la recepción del cine como espectáculo en la España vanguardista, cf. Sánchez Vidal 1999a.

⁵² Cf. Müller 1994:134.

⁵³ Sobre la “Thematisierung des Mediums selbst”, cf. Roloff 1995:282. Y con relación a la vanguardia española, cf. Ródenas 1997c.

“Nullstelle”,⁵⁴ no como acto intermedial, sino como “indicio” de éste. De acuerdo con Wirth, este concepto se denomina “konzeptionelle Übertragung” (Wirth 2005:118) y aproxima la intermedialidad a la forma de un discurso de los medios⁵⁵ basado en un “Übertragungsphänomen” como “Transport des Inhalts aus einem Behälter in einen anderen” (Kim 2008:146-147). Dicha idea parece seguir lo que Volker Roloff designa como “Transformation von Diskursen des einen Mediums in Elemente, Bilder oder Texte des anderen” (Roloff 1995:271). Paech se refiere asimismo a la “spezifische Heterogenität der Künste als ihrer ‘medialen Differenzqualität’” (Paech 1998:15), lo que abre las puertas a una reflexión intermedial de lo visual en la literatura.

1.2. Intermedialidad en el contexto de la vanguardia literaria

Tres argumentos son básicos a la hora de tratar la intermedialidad en la literatura, y más en un contexto idóneo para tal investigación como la vanguardia. El primero es la aproximación a los medios en un sistema cultural y social según la teoría de Friedrich Kittler, que describe el desplazamiento de los medios antiguos por acción de los nuevos en un sistema cultural y de comunicación (Kittler 1993a:178);⁵⁶ Prümm habla asimismo de un “komplexes Ineinander von ‘alten’ und ‘neuen’ Künsten” (Prümm 1988:196) en referencia a esta relación de sustitución, a la que Paech se refiere como “Auflösung” (Paech 1997a:333). El segundo tiene que ver con el hecho de que, como consecuencia de dicho desplazamiento, los medios antiguos ocupan un nuevo lugar, tanto en la teoría de los medios como en la recepción en un sistema social y su subsistema artístico-estético que investigan Peter Bürger (1974) y Niklas Luhmann (1997). Finalmente, el tercer argumento se sustenta en las tesis de Rajewsky, que contemplan el medio discursivo como un espacio de reflexión medial. Sólo añadiremos que la intermedialidad como discurso referencial varía según la época en la que se manifiesta. Por ello, tanto el concepto de intermedialidad como las manifestaciones técnicas y

⁵⁴ Sombroek distingue entre “Medialität” y “Objektrepräsentation” (Sombroek 2005:42), siendo el segundo el equivalente a la tematización. Cuando un medio representa a otro, nos encontramos ante un caso de “transformationale Intermedialität” (Schröters 1988,1995), un “Übertragungsphänomen” entre dos medios perteneciente a la “sekundäre Intermedialität” (Kim 2008:146).

⁵⁵ Acerca de los procesos de “Kopplung/Integration” (McLuhan), “Differenzfunktion” (Luhmann), “translation of one sign into another system of signs” (Peirce) y la diferencia entre intermedialidad “im weiteren Sinne (weich)” y “im engeren Sinne (hart)”, cf. Wirth 2005:115-119.

⁵⁶ Kittler asimismo constata un cambio en los sistemas de notación: la continuidad discursiva de 1800 se pierde en 1900, lo que da lugar a que elementos de otra fisiología constituyan una nueva fenomenología. La idea del “Nervenreiz” de Nietzsche aparece como paradigma de dicha evolución (Kittler 1993a:226-227). Cf. igualmente Kittler 1993b y 2007.

El concepto de intermedialidad

estéticas que engloba evolucionan constantemente (Rajewsky 2005:45), algo que por un lado dificulta su investigación, pero que por el otro confiere una definición abierta al concepto. Me centraré en la concepción diacrónica (Rajewsky 2005:50) para investigar su identidad y función en la vanguardia, una época definida como “Praxis multimedialer Kunstformen” (Spielmann 2000:61).⁵⁷ La importancia de los medios en la literatura de la vanguardia se observa en el hecho de que Gumbrecht contrasta la “Funktionslosigkeit des Mediums Literatur” con la vanguardia como “Ebene der Selbstreferenz” (Gumbrecht 1998:104). Junto al romanticismo, la vanguardia es un caso paradigmático del tal fenómeno (Müller 1996:89).

La vanguardia europea está íntimamente relacionada en su gestación con la proliferación de programas y manifiestos acerca de la naturaleza de las distintas artes. A través del medio discursivo tiene lugar la aproximación entre medios a nivel teórico, que luego se plasma en la literatura. El concepto *intermedia* evoca una voluntad de renovación de los mismos medios y de las formas de representaciones inherentes a ellos. A finales del siglo XIX, este fenómeno está asociado a un nombre: Richard Wagner y la idea de la “obra total”. En relación al “Kunstwerk der Zukunft” wagneriano (1850),⁵⁸ Müller afirma que no es esencial la relación entre palabra y música, sino que

Vielmehr geht es darum, die traditionellen Medien und Gattungen von ihren überkommenen Fesseln zu befreien und auf der Basis eines intermedialen Schauspiels von Drama, Dichtkunst, Musik und Bühnenkunst unbewußte Aktivitäten und Tiefenschichten im Bewußtsein des Rezipienten freizusetzen. Die Dynamik dieses Spiels generiert neue Erlebnisformen von Kunst (Müller 1998:35)⁵⁹

La categoría de la intermedialidad se presenta ligada por tanto a una voluntad de renovación, de ruptura con elementos establecidos, con la generación de nuevas formas y contenidos. En este sentido, la proximidad entre medios responde mayormente a un criterio productivo, y se corresponde con la tendencia de la “Wieder-Vereinigung” de los medios que los investigadores determinan como una constante del siglo XX (Schröter 1998:131). La visión moderna aparece en esta época como “parallele

⁵⁷ Schmitz afirma que “Avantgarde ist keine feste Größe, sondern ein Zuschreibungssystem, das sich allein als Differenz zu etablierten Kunstreferenzen positioniert” (Schmitz 2001:136).

⁵⁸ Dicha idea se une al concepto esencial del “Gesamtkunstwerk” (*Die Kunst und die Revolution*, 1849). Sería un ejemplo de un concepto que no ha echado raíces: “interart” o interartialidad (Müller 2006:100).

⁵⁹ Higgins ha contribuido, según Müller, a una teoría de la intermedialidad en la vanguardia: su distinción entre el *underpiece* o sustrato material del medio y el *overpiece* o sensaciones percibidas sientan las bases de una aproximación medial basada en la recepción y en las diferencias entre materialidad y medialidad (Higgins 1984:64s.).

Koexistenz verschiedener Formen optischen Wissens” (Schröter 2006:210),⁶⁰ un producto de dicha “re-uniión”.

De la misma forma se expresa Kultermann al calificar como revolucionaria la “Grenzüberwindung in den Künsten” (Kultermann 1970:77), mientras que McLuhan habla de la liberación a través de la conexión entre medios (McLuhan 1994:95). La vanguardia se posiciona completamente en contra de una tendencia imperante desde el Renacimiento y reconfigura los medios en base a nuevos procesos y estrategias (Aumont 1980; Schröter 1998). Igualmente, parece encontrar aquí su lugar la fórmula de Luhmann: “[es gibt] Formen innerhalb von Medien als Formen (Unterscheidungen) innerhalb von Formen (Unterscheidungen)” (Luhmann 1993:355);⁶¹ Paech, adhiriéndose a la argumentación de la teoría de sistemas, afirma que “Formen generieren Formen” (Paech 1997a:336-337). Hansen-Löve, por su parte, observa en el proceso de intermedialidad en la vanguardia el siguiente fenómeno:

Die konstruktiv-methodische Projektion der medienspezifischen Verfahren einer Kunstform bzw. Gattung in eine andere heterogene dient der Avantgarde (v.a. in ihrer analytischen Frühphase) der Reflexion und Intensivierung des Empfindens der jeweiligen Medien- und Gattungsspezifika (ihrer medialen “Differenzqualität”) (Hansen-Löve 1983:292)

Según Hansen-Löve, la intermedialidad se convierte en una vía de intensificar y activar las capacidades evocativas de los medios; los productos derivados de este fenómeno tienden a reflejar sus propios procesos y a intensificarlos. De la misma forma, los vanguardistas que practican la transversalidad de formas mediales siguen el mismo principio: abandonan formas rígidas y recuperan una inmediatez en la representación de la realidad. Sorprende el papel de la música en esta constelación.⁶² Asimismo, es importante destacar, como lo hace Yvonne Spielmann, la doble función de la

⁶⁰ De la misma forma, la realidad moderna aparece según Simmel como “Treffpunkt mehrerer Sinneseindrücke” (Simmel 1997:10). Cabe destacar que invenciones como la *laterna magica*, la *camera obscura* o la fotografía cambian la perspectiva para con el mundo, pues a partir de ellas se puede agrandar o empequeñecer el objeto de visión a voluntad. Acerca de la importancia de los aparatos ópticos para la cultura del siglo XIX, cf. Crary: “certains appareils d’optique [...] constituent le lieu d’un savoir et d’un pouvoir qui s’exercent directement sur le corps de l’individu. Précisons: à la chambre noire, qui emblématise à mes yeux le statut dominant de l’observateur au XVII et au XVIII siècles, succède au XIX siècle un certain nombre d’instruments [...] qui permettent de mesurer la transformation de ce statut” (Crary 1994:28-29).

⁶¹ En otro texto, el teórico de sistemas apela a la “Regeneration des Mediums durch die Bildung von Formen [...] sie koppeln und entkoppeln das Medium” (Luhmann 1995:170). Dentro de los medios se realiza por lo tanto una “Selektion” de las formas (Sombroek 2005:29), algo relevante en los autores que nos ocuparán, pues oscilan entre elementos discursivos y visuales.

⁶² Cf. Caduff: “der Begriff des Musikalischen taucht in der Regel genau dort auf, wo die literarische Sprache am meisten um ihre Existenz ringt, wo sie an Grenzen kommt, wo sie Sinn abstreift, wo sie sich selber materiell am radikalsten zum Ausdruck bringt” (Caduff 2006:215-216).

“Selbstreflexion [...] indem sie zum einen den Effekt der Kohärenz und Verschmelzung verstärkt, aber zum anderen auch die Diskontinuität und Inkohärenz zwischen den korrelativen Elementen verdeutlicht” (Spielmann 2000:64). De dicha incoherencia nace la forma correctiva entre medios, la capacidad de influenciarse y la oposición entre “ästhetische Medien” y “diskursive Medien” (Mersch 2004:84).

Los artistas parecen adherirse a lo que Adorno escribe en su *Ästhetische Theorie*: “mit den Kategorien haben auch Materialien ihre aprioristische Selbstverständlichkeit verloren, so die Worte der Dichtung. Der Zerfall der Materialien ist der Triumph des Füranderseins” (Adorno 1973:31). Esta idea es clave, en cuanto que gran parte de las teorías del concepto intermedialidad se basan en las categorías de medialidad y materialidad. En las vanguardias se da esta decadencia del material, en especial del material verbal de la literatura, como lo indica la crisis del lenguaje que afecta el medio escrito en la decadencia y el cambio de siglo (Hiebler 2003). Finalmente, en referencia a la cuestión de la percepción es necesario profundizar en otras dos cuestiones a la hora de examinar el concepto de intermedialidad en la vanguardia: por un lado, las “Veränderungen der Wahrnehmungsmodi [...] die mit den Veränderungen solchen [intermedialen] Zusammenspiels einhergehen (Caduff 2006:212); por otro lado, la misma idea del “Zusammenspiel” como simultaneidad de formas de representación, que implica un proceso de identificación medial a la vez que produce una serie de “remediaciones” (Rajewsky 2005:49; Bolter/Grusin 2000) a través de contradicciones y elementos de extrañación. El primer aspecto indica una línea de continuidad entre el expresionismo y la teoría de los medios del cine; el segundo aspecto traza una relación implícita entre la vanguardia y la intermedialidad, entendida como forma productiva, que genera nuevas estructuras y significados (Rajewksy 2005:54). Ambos aspectos sitúan la intermedialidad como representación de la modernidad y como forma vanguardista por excelencia.⁶³ Como afirma Müller, a la fusión de medios se corresponde una “négation [et] néantisation” del sujeto (Müller 2006:104), una idea postmoderna que adquiere validez en el estudio de la modernidad. Asimismo, la intermedialidad se presenta en la vanguardia y otras épocas como “metaphorische

⁶³ Acerca de la modernidad, Thomas Anz hace referencia a “soziokulturelle Entwicklungsprozesse, die sich seit dem Jahrhundert der Aufklärung rapide beschleunigt haben: Prozesse der Rationalisierung, Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung, die Expansion massenkommunikativer Prozesse und die Bürokratisierung, die funktionelle Ausdifferenzierung eines immer komplexeren gesellschaftlichen Systems, die Entzauberung tradiertter Mythen und die kritische Überprüfung metaphysischer Gewissheiten, die fortschrittsgläubige Ausweitung der rationalen Verfügungsgewalt über die äußere Natur und, im sozialpsychologischen Bereich, den Zwang des zivilisierten Subjektes zur Disziplinierung der eigenen Natur, des Körpers und der Affekte” (Anz 2002:18).

Darstellung der Krise der realistischen Repräsentation”, de ahí que se constituya en una “mise-en-abyme” basada en “Strukturen der Verschachtelung und Spiegelung” (Kim 2008:145).

1.3. El discurso de los medios en la vanguardia

La vanguardia alemana es un caso paradigmático de la coincidencia, diferenciación y evolución de los distintos discursos de los medios, entendidos estos como cúmulo de reflexiones mediales, predominantemente en la escritura, tanto en forma ensayística como literaria. Por un lado, aparece un discurso monomedial y referencial en el que distintas expresiones estéticas (literatura, pintura, música) convergen en una nueva forma. Éste sería el caso del expresionismo literario anterior a la Primera Guerra Mundial, fundamentalmente basado en dos crisis: la crisis de la percepción y la crisis de la expresión.⁶⁴ Como afirma Schmid, el arte moderno está marcado por la “Verlust der Referentialität [und der referentiellen Illusion] in der Moderne” (Schmid 1999:95).⁶⁵ Se trata de un hecho que en la pintura ya aparece en la segunda mitad del siglo XIX, con la “Rücknahme der Fremdreferenz der Malerei zugunsten ihrer Selbstreferenz” (Schröter 2006:203). La nueva definición estética de la época supone la convergencia de distintas atribuciones y cualidades mediales entre los distintos modos de expresión artística, razón por la que la música –Kandinsky, Pinthus– o el cine –Döblin, Kaiser– aparecen en la literatura. Ésta se convierte en el medio donde la reflexión teórica sobre los medios, que pretende expulsar el cientifismo analítico positivista, ocupa un lugar más importante. El segundo discurso gira alrededor del cine, y adquiere un gran peso en los años veinte de la mano de Benjamin, Eisenstein, Krakauer y Döblin. En esta investigación me refiero brevemente a él, pues no juega un papel esencial en la obra de Einstein, y simplemente subrayo su papel en la formación de una percepción visual moderna que en Alemania se constituye como discurso independiente.⁶⁶ Sin embargo, dicha breve explicación ayuda a entender mejor la

⁶⁴ Cf. entre otros materiales Raabe/Greuer 1986 y Anz/Stark 1982.

⁶⁵ Rolf Renner hace referencia al papel de la memoria y la imaginación en dicha época, apuntando que “die Verknüpfung erfolgt nicht nur mit Zeichen, sondern auch mit Bildern” (Renner 1999a:16). Asimismo, señala la instauración de un nuevo concepto estético en la modernidad y añade al respecto que “dieses ist nicht nur erkenntnistheoretisch und psychologisch, sondern vor allem wahrnehmungstheoretisch begründet” (Renner 1999a:16).

⁶⁶ Acerca de la formación de dicho discurso, cf. Greve/Pehle/Westhoff 1976, y Güttiger 1984.

El concepto de intermedialidad

constitución del discurso de los medios en España, que contiene los mismos valores, aunque los agrupa de otra forma.

En España el discurso de los medios gira entorno al cine. Es éste el que motiva los debates y cuestiones alrededor de la nueva percepción, mientras que en el caso de los “ismos” todo parece apuntar hacia soluciones poéticas para problemas específicamente poéticos. Si bien no es posible generalizar, sí que parece éste el rasgo distintivo. En España no es posible hablar de dos discursos, pues estos se funden en uno solo, que resuelve las inquietudes de más diversa índole: literaria, medial, cinematográfica, etc. Y todo ello, como ya he apuntado, se concentra en la tercera década del siglo y muy cerca de la revolución político-social y del realismo literario y artístico moderno. De ahí que se trate de un discurso ambivalente y que oscile entre distintas ideas y posturas, mostrando una voluntad ecléctica.

1.3.1. “Las crisis” y el discurso de los medios

El discurso de los medios en el contexto de la vanguardia es el objeto que las ciencias literarias pueden estudiar y analizar en su perspectiva filológico-semiótica. En los ensayos sobre estética, los pintores y escritores constantemente integran alusiones a elementos pertenecientes a lo visual o a la música, como elementos de la modernidad opuestos a la idea tradicional de literatura. Estos hacen referencia tanto a las propiedades materiales de los medios como a una serie de factores de la época: la gran ciudad, la industrialización y tecnificación de la sociedad, el “Zerfall der Werte” que Broch desarrolla en su *Schlafwander-Trilogie*, la idea de primitivismo que la antropología y la pintura moderna transmiten a la estética moderna, etc. Schnell, en su obra *Medienästhetik*, señala la correlación entre una “Sprachkrise” y una “Bildkrise” a principios del siglo XX, hecho relacionado con la aparición de nuevos medios que a su vez provocan “neue Medienumbrüche” y cambios en la percepción (Schnell 2000:167-168). La reflexión es la principal vía del discurso de los medios.

En Alemania, el lenguaje literario adopta una estructura caracterizada por la alineación de imágenes dispares en un conjunto simultáneo, idea influenciada por la concepción moderna del tiempo y del espacio de Henri Bergson, y por los movimientos pictóricos de vanguardia. Por otro lado, la literatura desplaza su imagen poética hacia

una imagen sensible que refleja la visualidad moderna.⁶⁷ Esto se debe a la tendencia desde Nietzsche a sublimar el cuerpo por encima del pensamiento,⁶⁸ idea adoptada por Freud, y por autores como Hermann Bahr –*Die Überwindung des Naturalismus, Was ist Expressionismus*–, así como por el poeta Rainer Maria Rilke –*Die Aufzeichnungen des Malte Laure Brigge*–. El lenguaje literario se adapta a esta tendencia sensible de la modernidad y construye una nueva realidad, marcada por la crítica a la burguesía –Van Hoddis– y por la sublimación del interior y la subjetividad, que adquieren un carácter mítico en relación con el primitivismo.⁶⁹ Los escritores, al focalizar su escritura en una realidad sensible y fragmentaria, intentan eliminar una serie de factores inherentes al medio discursivo: mediación racional, reflexión, disposición lógica de los elementos, representación mimética, etc. A causa de la influencia de procesos pertenecientes a otros medios, como la abstracción pictórica, la concepción simultánea de lo visual, el montaje cinematográfico –Döblin– o la disposición sinfónica –Pinthus– de los elementos literarios, la literatura se reconfigura como espacio monomedial donde se articulan otros medios. A ello contribuye un hecho elemental en las vanguardias, esto es, la “Analogie zwischen den Phänomenen der Intermedialität und der Grenzüberschreitung von Imagination und Realität” (Kim 2008:136); ambos fenómenos se encuentran enlazados en la época, como veremos a través de los distintos ejemplos presentados.

Por otro lado, otro tema que participa en parte en la relación entre medios es la *Innerlichkeit* vanguardista. Ésta podría englobar una serie de elementos, como la subjetividad expresionista de Kasimir Edschmid, la función religiosa en la concepción primitiva del arte –la “Einfühlung” de Wilhelm Worringer–,⁷⁰ la percepción como “Empfindung” según Ernst Mach, etc. En relación con esta concepción subjetiva, la vanguardia da gran importancia a fuerzas no controladas por la razón, como el subconsciente, el sueño, la locura, la imaginación y la fantasía. En ello se equipara al

⁶⁷ En esa nueva irrupción de lo visual en la cultura son de destacar el hallazgo de géneros periodísticos como el reportaje o la revista fotográfica, las postales o los carteles publicitarios, todo ello derivado de la industrialización y la sociedad de consumo (Crary 1994:32-33).

⁶⁸ Es interesante la idea de Wilhelm Fäger (1988), para quien la intermedialidad se presenta como “Umsetzungsprozeß, Grenzüberschreitung zwischen Mentales und Sensuellem, Mediatisierung und Bewußtseinsprozeßen” (citado por Kim 2008:137). En su análisis de la intermedialidad, Fäger hace hincapié en la relación entre “Präverbal und Verbal” y en su evolución hacia la escrituralidad o escritura (Fäger 1998:51,55).

⁶⁹ Ya en el *Salon de 1859*, Baudelaire denuncia que el arte se encuentre subyugado por los preceptos que dicta la realidad sensible, limitando las posibilidades de arte y literatura; el poeta debería pintar lo que sueña, no lo que ve, y se burla de los que están seguros de lo que existe fuera de ellos, poniendo en duda el concepto de realidad percibida (Baudelaire 1961:1036-1037).

⁷⁰ Dicha función es esencial pues, como afirma Gombrich, “no podemos escribir la historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual” (Gombrich 1983:10). Acerca de la “intención del objeto estético”, cf. Panofsky 1979:27.

romanticismo e, igual que éste, se apoya en la esencia no mimética e irracionalizable del medio musical (Hoffmann, Wackenroder).⁷¹ Dicho medio musical dirige el discurso de los medios hacia la abstracción, hacia la pura sensibilidad sin mediación de la conciencia, la experiencia dinámica e intensa que caracteriza el expresionismo (Stramm, Walden, “Wortkunst”) y posteriormente las obras dadaístas (Schwitters, Ball). Las similitudes entre las épocas del romanticismo y la vanguardia son continuamente analizadas en la teoría de los medios, pues en ambas se ponen de manifiesto nuevas relaciones ante el medio y la realidad.⁷²

La música aparece como forma abstracta irracional desligada de la realidad, siguiendo la tradición de Schopenhauer y Nietzsche. Contrapuesta a la imagen visual objetivadora de lo apolíneo, se convierte en espacio del subconsciente, del éxtasis y el sueño. Estos elementos se unen en la modernidad a la imaginación, un concepto igualmente clave en la vanguardia pictórica. Especialmente los medios visuales apuntan a una movilización de la conciencia y a una dinamización de la percepción a través de la representación de dichos estados en la forma visual, que inicia el arte moderno –Kandinsky, Einstein– y culmina el cine –Benjamin–. A esta representación de lo imaginario y subconsciente se añade el discurso metaliterario de la regresión: en detrimento de la forma extensiva y analítica de los textos se aboga por la concentración, la ambivalencia, la síntesis de elementos y significados.

En España se dan ciertas analogías con Alemania de la mano de la teoría de los medios y a través del grupo surrealista de la *generación del 27*, que en lo que concierne al cine mantiene una relación ambivalente con su homóloga, la prosista “otra” generación del 27.⁷³ En ambos movimientos, cuyos protagonistas se cruzan en el

⁷¹ Al respecto Caduff señala “wie sehr die Verbürgerlichung der Künste einen direkten Einfluss auf intermediale Praktiken hatte, die sich ihrerseits in die Avantgardebewegung der Moderne hinein fortgesetzt haben” (Caduff 2006:233). El romanticismo forma parte de esta “Verbürgerlichung”, tal como sucedió con el renacimiento, aunque la primera época es más cercana a la vanguardia. Acerca del romanticismo, Luhmann afirma que en tal época nace el conocimiento de que “Form ist Form in einem Medium” (Luhmann 1995:206), lo que desemboca en la predilección por la “Märchenhaftigkeit” y el arte fantástico, que muestran la variabilidad dentro de la estabilidad (Luhmann 1995:209).

⁷² Cf. Schnell acerca de las obras románticas y vanguardistas: “[es sind] Werke, die den gestörten Mechanismus der Signifikantenbildung gezielt unterlaufen [...] Traditionsströmung der Moderne, die den Umschlag ins System hintergeht, indem sie die Signifikante in der Krise subversiv der Ebene ihrer Signifikanten einschreibt” (Schnell 2000:169). Rolf Renner apunta a una “unscharfe Trennung” medial en el siglo XX que no se da en el siglo XIX (Renner 2004a:91).

⁷³ Jorge Urrutia, en un análisis historiográfico de la época, determina que la generación “comprende a los autores entre 1893 y 1906”; José Domingo distingue entre la generación como tal y los “autores de novela realista y social, contemporáneos” (citado por Pérez-Rasilla/Joya 1990:185-186). El movimiento prosista, cabe subrayar, conlleva ciertos problemas de periodización, estructuración y análisis (cf. Pérez-Rasilla/Joya 1990:193). Del Pino afirma que “frente a los escritores de la Generación del 98, que son vistos como gentes de otra época, y a los escritores de la de Ortega –Ramón Pérez de Ayala, Eugenio

Cineclub o la *Gaceta Literaria*,⁷⁴ se crea un discurso de los medios que Roloff define como “Musterbeispiel der Medienumbrüche des 20. Jahrhunderts und damit der Entwicklung neuer Konzepte der Intermedialität und Hybridisierung” (Felten/Roloff 2004:7).⁷⁵ En este sentido, la hispanística internacional apunta sus análisis a que “die Materialität der neuen Medien und wahrnehmungsästhetische Veränderungen [sind] eng verbunden, dass Medienumbrüche ohne Medienästhetik, begriffen als ‘Wahrnehmungsformen der Medien’, gar nicht zu erfassen sind” (Felten/Roloff 2004:7). Tal concepción de la discusión subraya los procesos técnicos del cine, por un lado como inductores de una teoría de los medios moderna y, por otro lado, como fuente de reflexiones estrictamente estéticas. La autoreflexión se convierte en concepto clave pues, según Pérez Bazo, las técnicas narrativas se basan en la “digresión” y en la “metaficción” (Pérez Bazo 2000:9-10).

El discurso se fundamenta parcialmente en los “Rückbezüge zu prämodernen Traditionen des europäischen Mittelalters und des Siglo de Oro (aber auch zu indigenen Traditionen)”, así como en referencias al mundo de la provincia opuesto a la modernidad. Esto convierte al ismo en un “diskurskritischer Surrealismus” que marca igualmente el discurso de los medios alrededor del cine (Felten/Roloff 2004:8), pues tales procesos acaban afectando la concepción estética general en España, como muestra la obra de Arconada. Aunque el ismo no sea central en la argumentación de este trabajo, su papel es ejemplar y adecuado para esta aproximación teórica. La motivación de la vanguardia surrealista española nace de la “Vorliebe für Traumfantasien und Visionen” (Felten/Roloff 2004:9), de ahí que el concepto más recurrente de su estudio, y que con los años se ha instalado en la investigación, sea el de la metamorfosis:⁷⁶

Der Begriff der Metamorphosen, der die Grenzen von Zeit und Ort, aber auch des Körpers, der Sinne, der Identität der Geschlechter relativiert, [...] verbindet vor allem aufgrund seiner intermedialen, grenzüberschreitenden Spannweite, die realen und imaginären Inszenierungen, Alltagserfahrungen, Theatralität und Rollenspiele und so, ganz im Sinne des Surrealismus, stellt die Dichotomien von Leben und Traum, Realität und Virtualität, Authentizität und Maskierung, Vernunft und Wahn in Frage (Felten/Roloff 2004:9)

D’Ors, Gabriel Miró– los jóvenes se consideran una tercera generación, la primera del siglo XX liberada del pesado lastre del realismo, del regeneracionismo e, incluso, de la larga sombra de la política de la Restauración” (Del Pino 1999:481).

⁷⁴ En relación con la influencia de los intelectuales y el cine en estos órganos periodísticos y de reunión cultural, cf. Gubern 1997:40-44.

⁷⁵ Liebrand afirma que “alle Medien verfügen über Hybridisierungspotential”, algo asociado a un proceso de “Komplexitätssteigerung” (Liebrand 2002:180), como se da en la vanguardia. Cf., con relación al contexto hispanoamericano, Felten 2004.

⁷⁶ Roloff afirma que “Bilder als präsemiotische Phänomene ermöglichen eine vorbegriffliche Verständigung der Welt [und eine] prärationale und postrationale Bildproduktion” (Roloff 1995:275).

Lo “metamorfótico” se convierte en concepto clave para la literatura de los años veinte en España y Latinoamérica, y gran parte de las manifestaciones literarias en España entre el ocaso de la vanguardia estética y el inicio de la vanguardia política parecen afectadas por este proceso de transformación dinámica que transmite el cine, a través del cual el surrealismo gana su “wahrnehmungs- und medienästhetische Reflexionspotential” (Felten/Roloff 2004:10). Por ello, señalan los investigadores, cabe hablar del nuevo medio, en relación con el surrealismo, como del “Intermedium der Traumfantasie par excellence” (Felten/Roloff 2004:10). Aunque Arconada no se encuentra tan presente en el surrealismo más conocido, sí que pertenece al grupo de la prosa, que practica una literatura más pragmática y menos vanguardista; sin embargo, la relación entre cine y transformación se encuentra en los fundamentos de su lenguaje poético. En relación con el sueño, cabe destacar que el cine muestra una “fisionomía latente del mundo”, construida sobre una “figuración de la vida” (Borsó 2008:199).

En el estudio de las correspondencias y contactos entre medios dentro del discurso monomedial de la vanguardia, enfocado a encontrar trazas referenciales entre medios, el análisis presenta algunas dudas sobre la referencialidad del medio. Queda asumido que la mera alusión deíctica a un determinado medio, lo que Rajewsky llama “mere thematization” (Rajewsky 2005:54), no debería ser argumento para contrastar la influencia de los medios en la literatura. Aun así, existen dos factores analizables válidos que arrojan resultados productivos: la capacidad referencial del material literario, pues aquí reside la importancia de la relación entre medios para el medio discursivo y es aquí donde se puede comprobar la influencia de tal proceso –no de tal medio concreto– en la literatura; y segundo, la producción de estrategias poéticas derivada de la influencia de los medios ajenos, que determina el efecto de dicha influencia como renovación del lenguaje literario. Se trata, por tanto, de examinar los efectos de la reflexión monomedial como generación de significados en la misma literatura que, si bien no se fundamentan en una capacidad transformativa formal, sí que establecen un sistema de referencias a nivel semiótico. Lejos de transformarse en otra sustancia, el material verbal realiza lo que Stramm escribe en su poema *Kriegsgrab*: “Schrift zagt blasses Unbekannt” (1919); esto es, el lenguaje literario absorbe en sí tanto la condición fragmentaria de la realidad como los filtros a través de los cuales ésta se manifiesta, que son las artes y los medios visuales.

1.3.2. La intermedialidad en la obra de Carl Einstein

El término intermedialidad es una constante en la investigación sobre la obra literaria de Carl Einstein (1885-1942), estrechamente ligada a las artes visuales de la pintura y la escultura. La relación entre los ensayos sobre estas disciplinas, sus narraciones breves y las teorías que desarrolla sobre el medio escrito ha sido constantemente reflejado por los investigadores (Penkert 1969, Oehm 1973) y es frecuente hablar en su caso de “curiosidad y pensamientos multifocales” (Didi-Huberman 2006:229). El París cubista y Bélgica durante la Primera Guerra Mundial (Williams 1983, Roland 1996) constituyen las estaciones más importantes de su relación con la visualidad estética moderna. Paulatinamente, su contribución a la teoría de los medios se desplaza desde lo visual-literario hacia lo cultural, esto es, en sus textos cobra importancia la producción, transmisión y construcción de cultura. Su enfrentamiento con la República de Weimar en su fase dadaísta (1921) y el exilio a París en 1928 son el prelude del viraje hacia la política que experimenta su obra;⁷⁷ la participación en la Guerra Civil Española marca su paso del comunismo al anarquismo, junto a la figura del líder revolucionario sindicalista Durruti (Rumold 1992).⁷⁸ En estos años, la teoría de los medios sufre una transformación radical, pues Einstein desarrolla una serie de pensamientos aplicables directamente a la realidad material.⁷⁹ Como investigador, está considerado el introductor de la etnología alemana en Francia y del pensamiento de la escuela formalista del arte en *Documents* (Didi-Huberman 2006:259).

En 1905 en París se inicia la experiencia vanguardista de Einstein (Didi-Huberman 2006:230),⁸⁰ ciudad a la que llega después de haber abandonado su puesto como empleado de un banco tras una formación en Hamburg. Su vida, reflejo de la “klassische Karriere eines Unangepaßten” (Haarmann/Siebenhaar 1994:8) se puede definir como: “ein deutsches Leben in gesicherten bürgerlich-jüdischen Verhältnissen [...] provinzielle Enge, im Badischen, Spießertum und klassisch-humanistischer Bildungsanspruch” (Siebenhaar 1991:7). En los primeros años, Einstein pasa el tiempo entre la capital francesa y Berlín, donde asiste a seminarios impartidos por el sociólogo

⁷⁷ Su novela-fragmento “BEB II” transcurre en parte en un ambiente proletario (Kröger 2006:203).

⁷⁸ Acerca de la relación de Einstein con la CNT, cf. Zarza 2008:28.

⁷⁹ Einstein escenifica en la novela-fragmento “BEB II” el contacto del protagonista Bebe con los nazis: dicho texto constituye por ello un “dokumentarische[s] Zeitpanorama von fünfunddreißig Jahren” (Kröger 2006:210).

⁸⁰ Didi-Huberman se refiere a tal estancia como “su terreno natural” (Didi-Huberman 2006:257).

Georg Simmel.⁸¹ Su formación como teórico, crítico e historiador del arte se caracteriza por ser autodidacta, siempre al margen de la autoridad académica (Penkert 1969, Meffre 2002), y en oposición a la “humanistische Scheinfassade bürgerlicher Tradition [mit restaurativem Gepräge]” (Huber 1979:79).

En su estancia en París tienen lugar sus encuentros con artistas y poetas de la incipiente vanguardia francesa, documentados en su correspondencia posterior con Daniel-Henry Kahnweiler (Meffre 1993); entre ellos destaca Juan Gris, a quien define como “der stärkste Kopf” entre los pintores parisinos (CEW4:158).⁸² Esta vanguardia marca el principio de su producción literaria, que ya en estos primeros años se relaciona con otras formas artísticas.⁸³ Einstein inicia una importante producción de críticas y reseñas sobre arte, la mayoría sobre exposiciones de los movimientos de secesión, y sobre artistas impresionistas y postimpresionistas. El autor se muestra más cercano a la vanguardia francesa que a la pintura expresionista (CEW2:202), como se puede leer en ensayos posteriores referentes a la importancia del uso constructivo de la forma geométrica en detrimento del color en la pintura (Osterkamp 1995). Por otro lado, algunos textos sobre literatura publicados durante estos años muestran sus preferencias literarias, críticas con estilos como el realismo, el naturalismo o la profusión ornamental del “Jugendstil”: “[Einsteins] Essays immerhin belegen, dass er sich mit französischen Symbolisten und den von diesen rezipierten englischen Romantikern –insbesondere mit Beckford– auseinandergesetzt hat” (Sorg 1998:242).⁸⁴

La etapa belga, en los años de la Primera Guerra Mundial, supone el inicio de su actividad como etnólogo y la base de su crítica estética. Su obra más conocida en la crítica del arte, la *Negerplastik* (1914), es una aproximación al arte primitivo como

⁸¹ Cf. Siebenhaar: “Den jungen Autodidakter interessieren die Mandarine der Friedrich-Wilhelm Universität –Simmel, Wölfflin, Wilamowitz, Riehl, Breysig–, deren Vorlesungen er von 1904 bis 1908 unregelmässig besucht. Von Platon, Kant, Schopenhauer bis zu Nietzsche, Helmholtz, Fiedler, Riemann und Mach spannt sich der Denkhorizont des Zwanzigjährigen, und aus dieser Synthese von wissenschaftlich, philosophischer Kompetenz und künstlerischer Originalität erwächst für die Zeitgenossen die starke Anziehungskraft der Einsteinschen Person” (Siebenhaar 1991:8). Acerca del “Berliner-Nachlaß”, que aporta documentos de esta época, cf. Penkert 1969:44-46.

⁸² Según Haxthausen, el contacto de Einstein con el cubismo se produce después de los años 1906-1909 (Haxthausen 2004:691). La mayor influencia en sus relatos de juventud (*Beb*), según esta idea, provendría del simbolismo francés de Gide. Dicha idea contradice la de otros expertos, como Meffre o Didi-Hubermann.

⁸³ En los textos de esta época ya se va posicionando contra el yo, “der beliebteste Gegenstand des Bürgers” (Kraft 1972:21), una tendencia común en la vanguardia.

⁸⁴ Cf. Boehm: “Mit dem abstrakten Bild verschwindet die ganze Gliederung der Wirklichkeit nach Geschichte, Individuum, Körper, Natur und Ding. Jetzt ist jedes Bild Metapher der Wirklichkeit schlechthin, repräsentiert eine Totalität, wie unbestimmt sie begrifflich auch sein mag” (Boehm 2003:30).

sustrato del cubismo, fruto de sus investigaciones en Bélgica (Sokologorsky 1998:19).⁸⁵ En una asociación de ideas parecida a la de Nietzsche (Sorg 2005:24),⁸⁶ Einstein busca los fundamentos del arte moderno en épocas prelógicas, opuestas a la cultura occidental, un rasgo que comparte con otros autores contemporáneos como Sternheim, Benn (Williams 1983:263) o Worringer. Siguiendo las tendencias de la física óptica, la psicología de la percepción y el empirismo de Helmholtz, así como las teorías del crítico empirista Ernst Mach –con el concepto de “Empfindung”–, Einstein desarrolla una teoría de la percepción visual asociada a la psicología y la sensibilidad moderna.⁸⁷

El viraje regresivo hacia lo primitivo es una constante en una época (Pan 2001c:43) en la que los intelectuales se prestan continuamente a una crítica cultural que ataca directamente a la ilustración y al “abbildende Positivismus” (CEW1:42) de finales del siglo XIX.⁸⁸ La pintura, la pasión por las culturas primitivas africanas y orientales cobra fuerza en Alemania; paralelamente aparece una predilección por la construcción de una realidad abstracta y sobrenatural.⁸⁹ Einstein se dedica, junto con la escultura negra, al análisis de grabados japoneses (1923),⁹⁰ así como al estudio de leyendas y relatos populares de la tradición oral. En sus estudios predomina la tendencia a reflejar el aspecto funcional del arte dentro de una sociedad.⁹¹ Asimismo, en su teoría aparece el concepto “Realismus der transzendentalen Form”, seña de identidad del cubismo que se ajusta a esta influencia del primitivo; dicha fórmula corresponde a la lectura de dicho arte como “subjektives Realismus” (Kiefer 1986:290).

⁸⁵ En dicho texto Einstein aclara la contraposición “pictural” (sugerencia de un espacio) y “plástica” (espacio tridimensional dado), elementos que se confunden en el arte occidental, mientras que la escultura negra es eminentemente plástica (Sokologorsky 2001:26-27). La forma plástica se constituye en “Sehweise” y representa el objeto artístico según las reglas específicas de la visión (Pan 2001b:44). Acerca de ambos conceptos en la obra de Heinrich Wölfflin, uno de los teóricos que influye profundamente en Einstein, cf. Plazaola 2003:53.

⁸⁶ Didi-Huberman define a Einstein concretamente como “historiador del arte nietzscheano” (Didi-Huberman 2006:226).

⁸⁷ En relación con la “besondere historische und kulturelle Codierung” en la modernidad y de los cuadros como “Speicher kultureller Erfahrungs- und Wahrnehmungsmuster”, cf. Renner 2004a:86,87. Acerca de la historia de la óptica y su relación con los medios, cf. Kittler 2002.

⁸⁸ Cf. Williams: “the problem is not science itself, but a generalizing scientific method which, to these writers, threatened to extend his sway over all areas of human activity. The laws of casualty seemed to imply a determinism so pervasive as to inhibit human freedom” (Williams 1983:264). Acerca de la ilustración y la literatura como “Konstitution von Bedeutung”, cf. Gumbrecht 1998:97.

⁸⁹ Cf. Ball en un texto sobre Kandinsky titulado *Der Stil*: “Die Künstler [...] suchen das Wesentliche, Geistige, noch nicht profanierte, den Hintergrund der Erscheinungswelt [...] Sie werden Schöpfer neuer Naturwesen, die kein Gleichnis haben in der bekannten Welt. Sie schaffen Bilder, die keine Naturnachahmung mehr sind, sondern eine Vermehrung der Natur um neue bisher unbekannte Erscheinungsformen und Geheimnisse” (Ball 1960:139); cf., al respecto, Penkert 1969:63.

⁹⁰ Cf., al respecto, Gebhard 1988.

⁹¹ Para Pan, el cubismo y el primitivismo poseen la “Fähigkeit, subjektive Erfahrung in soziale Strukturen und kollektives Leben zu integrieren” (Pan 2001b:35).

En los años veinte, su adhesión al dadaísmo⁹² va acompañada de una radicalización de su crítica a la burguesía a través de las revistas cofundadas por él, *Die Pleite* y *Der blutige Ernst* –con Grosz–;⁹³ es el tiempo en que se prohíbe su obra *Die schlimme Botschaft* (1923).⁹⁴ En esta época publica la monografía sobre arte moderno *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* (1926), así como diversos artículos pertenecientes a la crítica cultural.⁹⁵ Se trata de textos de protesta contra los mecanismos de producción, transmisión y fijación de cultura, pues para Einstein “the medium does not merely transport information but is actively involved in its construction” (Michel 1997:733):

While registering the same powerful epistemic break, that is, the emergence of the medium as apriority of representation, his [Einstein] emphasis fell on the bodily medium of vision [...] Einstein thus practiced his radical critique on Wilhelmine and Weimar culture as a critique of inherited modes of representation in the visual arts. In his view, the representational conventions dominating Western art from the Renaissance to Impressionism reflected nothing but the interests of the ruling classes, the laws of bourgeois capitalism, and the ideological presuppositions of philosophical idealism (Michel 1997:731s)

Con la transformación del discurso artístico o con la introducción de elementos socio-culturales en un discurso de contenido cada vez menos artístico, Einstein focaliza sus intereses en la teoría material de los medios, en la acción del arte en la realidad y en la recepción del arte. El paulatino viraje se manifiesta en su participación en *Documents de Bataille* y en *Transition* de Jolas (Rumold 2000),⁹⁶ así como en los textos *George Braque* o *Die Fabrikation der Fiktionen*. Si el primero todavía es una prolongación de su obra sobre estética, donde vincula los principios del arte primitivo a los del arte moderno y nombra las instituciones represoras de dichos principios, el segundo inaugura un nuevo campo en su obra: la crítica de la vanguardia y el abandono de la revolución estética.

⁹² Si bien es cierto que Einstein participa activamente en algunos círculos dadaístas, figurando en almanaques, antologías y revistas (*DADA-Almanach*, editado por Richard Huelsenbeck, 1966), su idea del arte no se ajusta en absoluto a los principios formulados por este movimiento vanguardista. Como asegura Lilian Meffre, Einstein no buscaba la muerte del arte (Meffre 2002).

⁹³ Algunos materiales se pueden consultar en Bergius 1989:217-219.

⁹⁴ Acerca de la obra, de su prohibición, del proceso censor contra Einstein por agravios y de su efecto en su obra posterior, cf. Heisserer 1986, Braun 1986, Zajonz 1994 y Lorenz 1987-1988.

⁹⁵ Especialmente Prusia, como antecedente de la República de Weimar, representa el belicismo político y la represión cultural que favorece los tradicionalismos. Igualmente, Einstein reconsidera el espíritu del pueblo alemán, sobre lo que él llama el popularismo y oscurantismo del pueblo germánico (CEW2:534). Michel afirma que el cubismo es “the last resort by which to reverse, through reflection upon the bodily medium of vision, the fate of a decadent civilization” (Michel 1997:730-731).

⁹⁶ En cuanto a la recepción del arte y cultura primitivas en dicha revista, que se basaba en un vínculo entre la modernidad y dicho mundo primitivo, cf. Rumold 2000:47-48.

En la Guerra Civil española, Einstein forma parte de las brigadas internacionales, realizando funciones logísticas y de apoyo.⁹⁷ El cambio del comunismo al anarquismo se debe a su contacto con la columna Durruti, participando incluso en los homenajes al líder sindicalista tras su muerte. De las vivencias en dicha columna resulta un retorno al discurso de los medios tras su ruptura con la revolución estética vanguardista. Entre los anarquistas, Einstein escribe acerca de un lenguaje colectivo no elaborado por artistas ni académicos, lenguaje que conlleva la destrucción de una concepción del “yo” individualizada, sustituida por un “nosotros” (CEW3:520).⁹⁸ La constante relación entre medios confiere a la obra einsteiniana dimensiones profundas y un carácter multidisciplinar único, siempre dirigido a una diagnosis cultural de la época. La literatura de Einstein encierra todos estos pensamientos bajo distintas formas en las que los medios visuales juegan un papel fundamental. Asimismo, la construcción de su discurso sigue su misma idea vanguardista en la elaboración formal basada en un enfoque antilógico y antidiscursivo, pues “the language of Einstein’s discourse is abstract and often difficult to translate: the interchangeability of terms [...] suggest that by its very nature Einstein’s aesthetic cannot be defined logically” (Williams 1983:255).

1.3.3. La intermedialidad en la obra de César Arconada

César Muñoz Arconada (1900-1964) es un autor ejemplar dentro del contexto de la vanguardia española, y su obra puede considerarse reflejo de las inquietudes y problemáticas de dicha época. Se trata de “posiblemente el más injustamente olvidado de los escritores españoles” (Merinero 1974b:19), olvido fundamentado posiblemente en el desequilibrio entre su prolífica labor teórica sobre los medios y una producción poética a menudo al margen de las directrices de los ismos españoles. Mechthild Albert, en su texto *La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político* (1998), sitúa a Arconada entre los autores cuya obra, casi desconocida, debe ser estudiada para entender la complejidad de la época (Albert 1998:122). Únicamente sus escritos cinematográficos, como afirma Christian Cobb, no pueden “aclarar las múltiples facetas de la obra y personalidad de Arconada” (Cobb 1986:6), si bien sí constituyen el vínculo más profundo del autor con la literatura de la vanguardia (Soguero García 2005). En

⁹⁷ Ciertos artículos publicados en periódicos de la época son testimonio de la fama de Einstein como crítico de arte en Cataluña, conocido sobre todo por sus textos traducidos al francés, por la colaboración con Bataille y por su renombre como especialista en cubismo (CEW3:641-650).

⁹⁸ Cf. Kröger 1986, 1992, 2007. La Columna Durruti era considerada un “fenómeno de pensamiento y acción total” por el autor (Perdomo 2008:29).

Arconada el discurso de los medios se inicia al mismo tiempo que su producción ensayística y periodística en el *Diario Palentino*, pasando luego a formar parte intrínseca de su literatura y convirtiéndose finalmente en pieza angular de su pensamiento.

Los inicios de Arconada tienen lugar en dos publicaciones de distinto ámbito y renombre: primero, en el *Diario Palentino*, donde inicia su producción periodística, en la que toca distintos temas de ámbito cultural y local. Se trata de una publicación marcada por su “rancio casticismo y estrecha asociación con la oligarquía local” (Cobb 1986:7), motivo por el que el autor la abandona en 1922.⁹⁹ Y segundo, en *Alfar*, revista del entorno ultraísta especializada en música, donde ejerce de crítico. En esta primera etapa su obra ensayística está marcada por la crítica y rechazo a la tradición española inmediata, compuesta por las corrientes imperantes a finales del siglo XIX. Sus preferencias, por el contrario, denotan una curiosidad por lo moderno: Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, y Oscar Wilde figuran entre sus escritores predilectos (Cobb 1986:8). La crítica a la tradición responde fundamentalmente al hecho de que la literatura se mantenga en forma y contenido lastrada por una tradición en la que predomina la “pretensión sonora de la retórica decimonónica” (Cobb 1986:11), y que el arte español sea un arte burgués, propiedad de una clase que no despierta las simpatías del autor por no haber llevado a cabo la revolución burguesa (Cobb 1986:15). En calidad de “hombre intransigente con las cosas viejas”, como se declara en 1922 (Cobb 1986:13), el autor muestra su desprecio por una clase que sólo aspira a mantener su poder.

Sus textos sobre la situación musical en España constituyen el principio de un discurso de los medios que, en esta primera etapa, se desarrolla alrededor de un medio que algunos escritores y filósofos contemplan como opuesto al discursivo: la música. En 1923 el autor ingresa en *Alfar*, “la más digna y perfecta sucesión de las primeras revistas ultraicas” (De Torre 1925:54), lo que los investigadores consideran una “evolución natural de un joven escritor de provincias reaccionando contra su entorno para acercarse al vanguardismo artístico” (Cobb 1986:11).¹⁰⁰ En *Alfar* publica reseñas sobre los

⁹⁹ Cf. Cobb 1986:16.

¹⁰⁰ Su contacto con *Alfar* lo sitúa muy próximo al ultraísmo, aunque en su obra no aparecen trazos significativos del género más emblemático de dicho ismo, la poesía. Sólo su primera colección de poemas, *Sed* (1922), puede considerarse ligeramente influida por un movimiento en el que Arconada participa contribuyendo a la “discusión teórica” (Cobb 1986:12). Su alejamiento del campo como espacio vital y de creación, así como la publicación de su ciclo de poemas *Urbe* en 1928, son prueba de este viraje hacia la vanguardia estética (Cobb 1986:21) que se desarrolla completamente en Madrid.

grandes compositores alemanes románticos y sobre los modernos españoles, como Ernesto Halffner. Arconada aboga por la ruptura con la tradición musical española en pos de una música genuinamente nueva que represente un espíritu nacional artístico, idea que desarrolla en 1926 en *En torno a Debussy*. A mediados de los años veinte, se adhiere a la llamada “otra” generación del 27, eslabón entre el declive vanguardista de los ismos españoles y el nuevo camino seguido por la literatura española bajo el signo de la rehumanización del arte promulgada por Ortega y Gasset en 1923.¹⁰¹

Entre 1927 y 1931, Arconada se dedica principalmente al cine a través de su colaboración con la *Gaceta Literaria* y con la publicación de las novelas cinematográficas. Adopta como temática de sus textos el cine, encumbrado como el medio de la vanguardia y la modernidad. Su obra anterior es decisiva en su análisis del medio visual y su posicionamiento ante la literatura, así como en la cuestión de cómo los medios deben reflejar sus nuevas posibilidades estéticas y materiales. Para Arconada el cine supone uno de los puntos característicos de un “tiempo en que era preciso imponer una nueva sensibilidad de acuerdo con las exigencias de una época nueva” (Arconada 1986:237), palabras que escribe en 1930. El nuevo medio se revela como “expresión de lo moderno”¹⁰² y en él se cumple la premisa del arte moderno, pues se trata de “la vida, proyectada hacia el fondo, hacia la pantalla” (Arconada 1986:151). Su presencia en la *Gaceta Literaria* conlleva dos hechos importantes: por un lado, la creación del Cineclub, órgano de proyección de películas; por otro lado, los proyectos de edición de colecciones como *Vidas del cine*, que sólo se realizará en sus primeros números, a cargo del mismo Arconada.¹⁰³ Según el autor, “en un siglo de vitalidad y,

¹⁰¹ Ya en 1920 el autor se pregunta: “¿qué tendré en mi pobre espíritu que me hace ser así de extraño, ante el mundo, ante las cosas y ante los seres?” (Arconada 1986:51). Posteriormente, en *Quince años de literatura española*, el autor se muestra crítico con el pensamiento orteguiano sobre las vanguardias (Arconada 1986:254).

¹⁰² La aparición del cine significa un “quantitativer Sprung im System medialer Repräsentation und Wahrnehmung”, especialmente a causa de la “unmittelbare Präsenz des Lebens sowie neue kinästhetische Reize” (Hick 1999:1).

¹⁰³ El ciclo se inspira en la colección *Vidas españolas del siglo XIX*, impulsado por Ortega y Gasset. El género de la biografía cobra importancia durante la vanguardia, como lo prueba la prolífica obra del autor vanguardista Benjamín Jarnés (Lough 2005), para quien “[I]a biografía antigua es esclava del dato; la moderna es policía de un espíritu, de una personalidad. La diferencia de los dos biógrafos es la que va del hombre que colecciona al hombre que vibra. Tal vez el biógrafo moderno sea peor historiador de una etapa, pero siempre será mejor reconstructor de un individuo” (Jarnés citado por Lough 2000:205). Acerca de la relación entre biografía, historia y narrativa de vanguardia, cf. Soguero García 2000a.

por tanto, de antiliteratura”, resulta importantísimo el papel que desempeña la “biografía, literatura de acción, de reflejo, de autenticidad” (Arconada 1986:194).¹⁰⁴

Arconada toma partido por estas formas literarias en sus relatos *Vida de Greta Garbo* y *Tres cómicos del cine*. La tematización del cine en la literatura en el contexto de la “novela nueva” (Schmelzer 2005), la descripción del proceso cinematográfico y de la captación de realidad, así como la relación entre realidad y ficción e imaginación, son los puntos centrales de las llamadas “novelas cinematográficas” (Magnien 2005). A través de esta profundización en el medio visual, el autor desarrolla una serie de pensamientos contrapuestos al “yo” literario y al individuo burgués, pensamientos que a partir de 1930 toman un cariz distinto en el viraje político de Arconada. El medio del cine pasa de ser la síntesis cultural y estética (Arconada 1974b:63) a ser la síntesis de una sociedad colectiva. Se trata de una noción ligada al mismo medio, pues el sujeto del cine es colectivo (Schnell 2000:149).

En un paréntesis entre tales obras encontramos *La turbina* (1930), texto de singular importancia en el contexto de su literatura, pues aporta algo de incertidumbre y ambivalencia al entusiasmo moderno y maquinista que pudiera desprenderse de la primera novela cinematográfica, y que enlaza perfectamente con el perfil social de la segunda; Dennis la define como “crossroad”, de acuerdo con su posición entre las novelas cinematográficas y en plena transición ideológica y estética del autor (Dennis 2000). En esta novela, el progreso tecnológico se presenta como su reverso, una suerte de instrumentalidad cultural y técnica que da lugar al choque entre dos esferas culturales, la ciudad y la provincia (Santoja 1975:12). Aunque dicho texto no trata específicamente de los medios, el relato ofrece dos versiones de cultura, representando a la vez la modernidad y la aporía y crítica de la modernidad. En esta etapa política, la obra de Arconada se traslada del debate sobre los medios hacia la llamada “novela de avanzada” en un primer momento, y finalmente hacia la sátira social con *Tres farsas para títeres* (1936). Antes de su exilio hacia Moscú a finales de los años treinta, donde colabora con la revista *Literatura Internacional*,¹⁰⁵ Arconada publica su ciclo de novelas de avanzada o “novelas sociales” formada por *Reparto de tierras*, *Los pobres contra los ricos* y *Río Tajo*, y al mismo tiempo aparece su obra *La Guerra de Asturias*

¹⁰⁴ Dicha vitalidad se refleja igualmente según Jarnés en el cine, “la perfección humana, la eliminación en la vida del hombre de todo lo falso y estéril, de cuanto en él propenda a momificarse, a petrificarse, a convertirse en historia unánime” (Jarnés citado por Lough 2000:322-324).

¹⁰⁵ Cf. al respecto el prólogo de Natalia Kharitonova a la reedición de los *Cuentos de Madrid* (Kharitonova 2007: 9-36)

(*Crónica*). Se trata de textos que tematizan la desamortización, la organización sindical y el levantamiento en las provincias (Tiniánova 1975). Paralelamente, en las colaboraciones a *Nuestro cinema*,¹⁰⁶ *Octubre* o *Mundo Obrero*, Arconada abandona paulatinamente el discurso de los medios, como se puede leer en *Cuentos de Madrid* (1943).

¹⁰⁶ Carlos y David Pérez Merinero son los autores de una antología de textos publicados en *Nuestro Cinema* que ofrecen una amplia panorámica de los temas tratados en esta publicación (Merinero 1975).

2. Los medios y la vanguardia en España y Alemania

El enfoque en el discurso monomedial de la vanguardia como criterio de comparación muestra el siguiente panorama: mientras que en Alemania es posible distinguir entre el discurso monomedial y el que afecta directa y completamente al medio cinematográfico, en España ambos coinciden durante la década de los años veinte. En Alemania la literatura, vinculada directamente a la crisis de la percepción, se presta a una mayor experimentación con las formas en correlación con otros medios; la literatura española, sin embargo, sólo refiere a dicha crisis en el contexto de la novela de vanguardia, a principios de los años veinte. Estas distinciones apuntan a una génesis distinta pero que, al fin y al cabo, culmina en la tematización y referencialidad de otros medios de la literatura. En este punto las dos vanguardias concuerdan absolutamente, ya que la literatura española, en su interacción con el cine, se redefine igualmente a sí misma, y sigue los mismos procesos localizados en la época expresionista en Alemania.

La interpretación de la modernidad a través del discurso de los medios ofrece resultados y lecturas muy parecidos entre las vanguardias alemana y española. Los medios visuales establecen para el medio discursivo estructuras y elementos que se oponen a su naturaleza y a la tradición del siglo XIX; mientras que la pintura ofrece una nueva perspectiva de lo sensible y de la estructura temporal estética en la modernidad, el cine aporta una nueva forma de narrar *sujets* a priori literarios, a la vez que representa el vínculo entre arte y vida. Aunque las nuevas manifestaciones literarias permanecen encerradas en su materialidad verbal, la sustancia visual les sirve de base para experimentar en busca de nuevas formas de expresión. Los medios, ligados a un tipo de percepción que implica una disposición espacial o temporal de la información, se encuentran por ello relacionados con temas vanguardistas como la crisis epistemológica y el espacio simultáneo de la gran ciudad. El material verbal, íntimamente ligado a estas cuestiones en la época, crea unos signos que constantemente se recodifican: lo visual adquiere una recurrencia y ambivalencia en el texto, integrando en sí elementos como alucinaciones, representaciones oníricas o fantasías, opuestos a la lógica y los procesos analíticos del lenguaje. El discurso teórico desarrolla y se construye partiendo de nuevas estrategias que integran un pensamiento antidiscursivo.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Dicho pensamiento antidiscursivo estaría relacionado con la “Strategie der Subversion von Wahrnehmung” en la modernidad, que lleva a lo que Renner llama, en alusión a Semprún, “algarabía” o “Verwechslungsspiel” (Renner 1999b:201-202).

2.1. Forma, percepción y discurso de los medios

En la introducción al concepto de intermedialidad he esbozado brevemente las líneas teóricas en las que se fundamenta la relación de la teoría de los medios y del fenómeno intermedialidad con ciertas épocas de la historia de la literatura y del arte. Ahora resulta necesario asomarse a las mismas circunstancias concretas de la época y al papel de los medios en éstas. Este punto se centra en las distintas ideas nuevas que se van incorporando a la ideología vanguardista desde 1909 y que construyen paulatinamente el discurso de los medios. Con tal propósito llevo a cabo el examen de distintos textos teóricos sobre poética, pintura y medios en general, donde los contemporáneos de Einstein y Arconada dibujan el perfil de la época de las “crisis” y los ismos. De acuerdo con los dos autores objetos de estudio, son dos los ismos –dentro del vasto panorama europeo– que constituyen mi punto de partida: el expresionismo alemán, en el caso de Einstein, y el movimiento Ultra español, con referencia a Arconada. Aunque es difícil adscribirles exclusivamente o de forma absoluta a dichos grupos respectivos, esbozar el contexto en el que desarrollan su pensamiento ayudará a comprender mejor la importancia y función de su obra en la vanguardia.

2.1.1. Percepción y dinámica en el discurso expresionista

La cuestión del “Gesamtkunstwerk” wagneriano¹⁰⁸ es un tema que trasciende la vanguardia alemana y que llega a marcar toda manifestación vanguardista en Europa. Si bien se debe proceder con cautela en la identificación y análisis de productos intermediales (tales como cine y libros ilustrados como almanaques, etc.), lo cierto es que en esta época los medios puros, la literatura y la pintura, configuran dos polos opuestos en la representación estética y la perspectiva cultural.¹⁰⁹ Los medios artísticos se polarizan en dos formas materiales, la visual y la discursiva, las cuales contienen una serie de atributos que denotan su estructura y función. Así, la forma visual se asocia a la

¹⁰⁸ Pinthus subraya la multiplicidad de formas como espíritu común del movimiento y razón principal de su antología: “damit jene Mannigfaltigkeit der Motive und Formen entstehen konnte, aus der die geistige Symphonie der zerissenen Totalität unserer Zeit zusammenstrahlt” (Pinthus 1996:25). Cf. también Söring: “Das Gesamtkunstwerk beruht auf dem –die Autonomie der Einzelkünste widerrufenden– Prinzip der intermedialen Grenzüberschreitung und intendierte eine Reintegration den Darstellungsmittel von Dichtung, Musik, Schauspiel-, Tanz- und bildender Kunst zu einer komplexen Ganzheit“ (Söring 1997:710).

¹⁰⁹ Un buen ejemplo es *Ein Brief* de Hofmannsthal, donde los “kleine Pläne”, marcados por una tradición humanista-filológica, se contraponen a unos placeres sensibles y visuales momentáneos e irracionales (Hofmannsthal 2000). Precisamente el pensador hace referencia en 1921 a los cambios recíprocos entre escritura y visión a principios del siglo XX (Schnell 2000:170).

abstracción y al mito, mientras que la forma discursiva supone la adopción de una perspectiva ilustrada, positivista, que ya la crítica del lenguaje finisecular toma como tema. La literatura de las vanguardias, fundamentada en la crisis de la percepción y del lenguaje (o representación),¹¹⁰ construye un discurso antidiscursivo; la destrucción de la ficción y la búsqueda de una nueva poética más sensible e inmediata ante la realidad marcan la nueva concepción de literatura. En dicho discurso la influencia de las artes visuales juega un papel determinante.

Los descubrimientos de la física moderna cambian completamente la concepción de lo que Kant llama los imperativos categóricos del conocimiento, esto es tiempo y espacio.¹¹¹ En la modernidad ambos imperativos se convierten en subjetivos y, con Ernst Mach, en coordenadas que determinan la relación del sujeto con el mundo objetivo.¹¹² La concepción del espacio cubista, uno de los movimientos pioneros, nace en parte de tales ideas: se trata de un espacio plano compuesto de distintas formas espaciales que forman los objetos, creando una imagen que se reconstruye en el sujeto.¹¹³ Especialmente la concepción del tiempo de Henri Bergson, que contiene la noción de memoria –del sujeto– y las cualidades de intensidad y extensión, sienta las bases de la forma simultánea y la percepción subjetiva de la realidad.¹¹⁴ Hans-Georg Kemper resume la diferenciación bergsoniana de la siguiente forma:

¹¹⁰ Cf. al respecto Götsche 1987; y Vietta 1992, especialmente el capítulo sobre “Literarische Wahrnehmung der modernen Industrialisierung”.

¹¹¹ Kant los llama “reine Formen sinnlicher Anschauung [...] Principien der Erkenntnis a priori” (Kant 1974:71). Cf. Kemper: “Die andere –erkenntnistheoretische [Anschauung]– hat Kant in der ‘Kritik der reinen Vernunft’ expliziert: Raum und Zeit sind apriorische Anschauungsformen der reinen Sinnlichkeit, wobei der Raum, der die äußeren Wahrnehmungen ordnet, die Form des äußeren Sinnes, die Zeit hingegen die Form des inneren Sinnes ist. Dabei kommt der Zeit eine die umfassendere Bedeutung zu, weil auch die äußeren Vorstellungen Bestandteile des Inneren sind und nur im Nacheinander wahrgenommen werden können” (Kemper 1974:29-30).

¹¹² En su *Analyse der Empfindungen* (1885), el crítico empirista Ernst Mach pone en relación la nueva situación con la idea humanista cartesiana del sujeto racional. En la era de la velocidad y el progreso se impone una revisión de dichas ideas, pues “das Ich [ist auch] von relativer Beständigkeit. Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der Kontinuität“ (Mach 1985:3). Las interrupciones de dicha continuidad en la identidad del sujeto las sitúa Mach en la nueva idea de relatividad que afecta al vínculo entre sujeto y mundo: “Die Eigenschaften eines und desselben Körpers erscheinen also durch den Leib modifiziert, sie erscheinen durch denselben bedingt. Wo ist denn aber derselbe Körper, der so verschieden erscheint” (Mach 1985:7); Mach desarrolla la idea de los “Gedankensymbolen” (Mach 1985:10), que relaciona con la omnipresencia del yo en el mundo (Mach 1985:10); ésta relativiza la capacidad objetivadora del sujeto y pone en duda la legitimidad de lo observado como unívoco.

¹¹³ Cf. Reck: “Was dem Betrachter entgegentritt, ist allein noch die Form einer zeitlichen Bewegung: die Suspendierung des Raumes als Bedingung des Bildes formuliert die Repräsentation als reflexive Struktur der Beziehung des Betrachters zum Bild. Das Bild selber –Zeichenkonfiguration auf Bildträger– ist außerhalb der Erkenntnisleistung des Betrachters nicht mehr existent” (Reck 1998:158).

¹¹⁴ Acerca de la opinión de Bergson del cine, cf. Paech 1997:339-340. El filósofo francés examina el movimiento en el medio cinematográfico en “Werden und Form”, tercer capítulo de *Schöpferische Entwicklung*, traducción de *Évolution créatrice*. El filósofo concibe la forma cinematográfica como “einzelne Bewegungen in eine Bewegung gefügt” (Bergson 1912:309).

[Die Zeit] bleibt sich immer unveränderlich gleich, sie ist –als erlebte Zeit und gebunden an das Seelenleben– einheitlich fließende *Dauer*. Der Raum ist gekennzeichnet durch Homogenität, Nebeneinander und Trennung, die Zeit durch Heterogenität, Zusammenhang und Verbindung (Kemper 1974:58)

El espacio como comprensión de la sustancia física en el mundo objetivo y el tiempo como relacionado con la vivencia subjetiva define ambos campos de percepción. A estos se les asigna en este contexto un determinado pensamiento, pues según Hübscher se trata de una confrontación entre entendimiento e intuición (Hübscher 1963:107s.). Las sustancias mediales se asocian por tanto a formas de pensamiento concretas.¹¹⁵

La relación entre razón y materia, entre lo analizable y cuantificable, constituye la forma del espacio. A diferencia de éste, el tiempo y la percepción temporal se caracterizan por la interrelación de las partes, constituyendo una unidad. El tiempo se acerca más a la intuición como vivencia subjetiva y a la filosofía. En el contexto de la modernidad, las teorías de Bergson, que apuntan a una “Neubestimmung der unterschiedlichen Bedeutungen von Raum und Zeit” (Kemper 1974:57), son de especial relevancia, sobre todo las publicadas en *Evolution créatrice* de 1907, en el que se dedica a probar la “Untauglichkeit des Intellekts zur Erkenntnis des Lebens” (Kemper 1974:58).¹¹⁶ La contradicción entre vida y razón¹¹⁷ se convierte en punto central de la filosofía bergsoniana, según la cual lo vivido temporalmente como no comprensible a través de la razón se debe a la estructura de dicha vivencia, que no es analizable como la observación espacial: “Das Leben nämlich verläuft in der stetig fließenden, unwiederholbaren Zeit, der Verstand aber ist darauf angewiesen, die Wirklichkeit zu gliedern, sie abstrahierend in wiederholbare Teile zu zerlegen” (Kemper 1974:58).

El tiempo no sigue el mismo proceso analítico que el espacio, según Bergson, pues la sucesión de momentos no es esquematizable o reproducible; así, el tiempo no se compone de unidades que se repiten, sino que constituye una unidad que fluye constantemente. De ahí que el entendimiento no sea capaz de aprehender el tiempo, pues, como aduce Bergson, “[den Verstand] widert das Fließende, und er bringt zur Erstarrung, was er berührt. Wir denken die reale Zeit nicht. Aber wir leben sie, weil das

¹¹⁵ Cf. Holländer en su análisis de las “Raumkünste” y las “Zeitkünste”: “Raumkünste haben eine zeitliche und Zeitkünste eine räumliche Komponente, so daß die eine Kunst in der Lage ist, die anderen nicht nur abzubilden, sondern auch abbildlich zu interpretieren” (Holländer 1995:129-131).

¹¹⁶ La gran ciudad se convierte en paradigma del sentimiento vital como “Überfülle des Erlebens” – Pinthus– y el texto se desarrolla a partir de la idea del “Aufbruch ins Leben” –Werfel–. Central en la vanguardia es la ciudad y la literatura de la ciudad como “Steigerung des Lebengefühls” (Kemper 1974:34-35).

¹¹⁷ Acerca de la contradicción entre vida y razón o la idea antidiscursiva e irracional de la cultura dionisiaca, donde el “Ureinen [hat] das Gehen und das Sprechen verlernt”, cf. Nietzsche 2004:23.

Leben über den Intellekt hinausschwillt” (Bergson 1912:52).¹¹⁸ Martens hace hincapié en esta fuerza vital dinámica en el lenguaje, así como en un proceso simultáneo en la configuración de sentido y en la noción de concepto. Para él, la filosofía de Bergson es un intento de

Definitionen zu dynamisieren, feststehende Eigenschaften durch Bezeichnung von Tendenzen und Akzentuierungen zu ersetzen und die intuitiv erfasste Wirklichkeit durch eine Vielzahl gegensätzlicher Aspekte zu beschreiben (Martens 1971:59)

La realidad se presenta entonces como multiplicidad de aspectos contrarios, captada a través de esta intuición. La crítica a la razón, marcada por relaciones fijas y conceptos estáticos, conlleva un deseo de dinamización de los conceptos y de dichas relaciones, así como una inferencia del inconsciente en la percepción.¹¹⁹ Como apunta Kemper,

Die Realität also ist für Bergson unablässiger Wachstum unaufhörlicher Schöpfung, an der auch der Mensch mit seinem Willen und den einzelnen Willensakten, die jeweils ein neues in die Welt setzen, teilhat (Kemper 1974:59)

La relación entre realidad temporal y creación constante tiene resonancias importantes en la vanguardia, pues en los movimientos artísticos se predica la incesante renovación de la forma artística. Destrucción y creación caracterizan al pensamiento estético de la época bajo el signo de la “Lebensbewegung”.¹²⁰

Esta idea de la vida y la realidad fundamentada en la percepción del tiempo real como estructura homogénea la comparte Simmel,¹²¹ quien comprende la vida como “Entwicklung, die sich selbständig eine festumrissene Form setzt, um sich in ihr zu erfüllen, um diese Form dadurch aber zugleich wieder zerstörend zu transcendieren” (Martens 1971:65). Siguiendo la misma idea, Ernst Cassirer afirma que “aller geistiger Inhalt ist für uns notwendig an die Form des Bewusstseins und somit an die Form der Zeit gebunden” (Cassirer 2009:68). La relación entre contenido espiritual como vivencia interior y la conciencia como elemento temporal está asociada asimismo a la libertad de la propia fuerza subjetiva:

¹¹⁸ A las “lineare und zyklischen Zeitvorstellungen” (Luhmann 2002:204) habría que añadir la simultánea, como la formula Kemper en alusión a los expresionistas.

¹¹⁹ Anz relaciona las nuevas concepciones perceptivas con “der prälogische und der chronologischen Ordnung enthobene Primärprozeß unbewußter Energieströme im Traum, im Wahn oder der freien Assoziation” (Anz 2002:174-175).

¹²⁰ Cf. Martens: “Die Lebensbewegung, das Werden, schließt die ständige Überwindung und Vernichtung des eben Erreichten ein: das Zerstören ist ein notwendiger Akt innerhalb eines Weltprinzips, in dem ‘Zeugen, lieben und Morden eins ist’” (Martens 1971:59).

¹²¹ En referencia al comentario anterior en la nota sobre Martens, cabe destacar que Simmel contempla la Primera Guerra Mundial como “Lebensbewegung, als Chance eines Neubeginns”, un pensamiento constitutivo de la vanguardia alemana de la preguerra (Cf. Martens 1971:51).

Daß das Allgemeine sieht mit dem Besonderen gleichsam in einer geistigen Mitte begegnet und sich mit ihm zu einer wahrhaften konkreten Einheit durchdringt [...] stellt sich uns überall dort dar, wo das Bewußtsein sich nicht damit begnügt, einen sinnlichen Inhalt einfach zu haben, sondern wo es ihn aus sich heraus erzeugt. Die Kraft dieser Erzeugung ist es, die den bloßen Empfindungs- und Wahrnehmungsinhalt zum symbolischen Inhalt gestaltet. In diesem hat das Bild aufgehört, ein bloß von außen Empfangenes zu sein; es ist zu einem von innen her Gebildeten geworden, in dem ein Grundprinzip freien Bildens waltet. Dies ist die Leistung, die wir in den einzelnen “symbolischen Formen”, die wir in der Sprache, im Mythos, in der Kunst sich vollziehen sehen (Cassirer 2009:69)

La idea de Cassirer plasma perfectamente el proceso de subjetivización de la modernidad, derivada en parte de esta vitalización. Bürger afirma que “aus der beabsichtigten Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst” (Bürger 1974:98). Por otro lado, la percepción del espacio influye igualmente en la literatura moderna. Thomas Anz apunta a una “Verwendung optischer Zeichen” como constitutiva de la literatura contemporánea de la vanguardia alemana pictórica, y afirma asimismo que “die visuelle Wahrnehmung vieler literarischer Zeitschriften und Bücher des Expressionismus ist durch markante Anteile expressionistischer Graphik und Malerei geprägt” (Anz 2002:153). Asimismo, en la modernidad existe una tendencia generalizada de incluir referencias a la percepción visual y a los medios visuales en la representación literaria del espacio (Renner 2005:148).

La literatura del expresionismo sufre una cesura importante en su desarrollo: la Primera Guerra Mundial. En la primera etapa, hasta 1914, la literatura tematiza la crisis de la percepción, así como las nuevas formas artísticas derivadas de ésta. La linealidad y la reflexión epistemológica del medio discursivo son reemplazadas por estructuras que contienen la nueva “Anschauung” de la modernidad. Como apunta Mierendorff, “Den *Flug* der Dinge statt ihres So-seins galt es zu geben, alle ihre Bezogenheiten aufeinander, ihr Nachbarliches, ihr Da-beginnen und Dorthin-weisen. Das hieß, in einem gesagt, die Sprache dynamisieren” (Mierendorff 1982b:196). Paralelamente, la primera etapa persigue la superación de la crisis del lenguaje como vía para romper con los presupuestos poéticos tradicionales, en parte por medio de la adopción de elementos ajenos a la escritura. Anz hace referencia en este contexto al “Bewusstsein der Kontingenz” y a la “Konventionalität des sprachlichen Zeichens” como foco de dicho proceso de renovación (Anz 2002:116). A través del discurso de los medios, la literatura adquiere otra función dentro del sistema cultural: se convierte en una vía de

codificación de la realidad, en la plasmación de una realidad no objetiva a través de la nueva sensibilidad.

Los actos del *Neue Club* y el *Neopathetisches Cabaret* berlineses, así como las revistas del grupo expresionista,¹²² son pruebas de la estrecha colaboración entre escritura y pintura. Ésta se perfila como constitutiva en el nuevo “Pathos” de la vanguardia alemana, asociado al “Erleben und ‘Einfühlung’” (Anz 2002:160). Kurt Pinthus hace referencia explícita a las analogías entre pintura moderna y literatura: “Die bildende Kunst dieser Jahre zeigt dieselben Motive und Symptome, zeigt das gleiche Zersprengen der alten Formen und das Durchlaufen aller formalen Möglichkeiten bis zur Konsequenz völliger Auflösung der Realität”, lo que pasa por una introspección en la forma artística (Pinthus 1996:26,30). La simultaneidad como principio estructural de la percepción se convierte en constitutivo tanto para la disposición espacial del cuadro como para la estructuración temporal poética. Theodor Däubler escribe en su texto *Simultanität* de 1916:

[...] eine Feier der Geschwindigkeit, der modernen Großstadtbetriebes, einen neuen Fieberzustand, erweckt durch die wissenschaftlichen Errungenschaften [...] Simultanität [...] ist die Bedingung, unter der verschiedene Elemente, die den Dynamismus ausmachen, in Erscheinung treten (Däubler 1988:38)¹²³

Däubler sitúa lo simultáneo en la modernidad social, tecnológica, vital, cultural, y dinámica. La métrica rígida se contrapone a un contenido donde la semántica se presenta libre, autónoma, pues la escritura simultánea produce nuevos vínculos entre significados: “die gleichbleibende Form [stellt] der Aneinanderreihung inhaltlich oft disparat anmutender Bilder den Eindruck von deren Gleichzeitigkeit und damit auch ihrer Gleichwertigkeit und sogar vielleicht Gleich-gültigkeit [her]” (Kemper 1974:26).

Como Alfred Lichtenstein analiza en el artículo *Selbstkritik* de 1913, “Absicht ist weiterhin, die Reflexe der Dinge unmittelbar –ohne überflüssige Reflexion– aufzunehmen” (Lichtenstein 1962:113). El fin de la poesía expresionista y consecuencia de lo simultáneo es la anulación de la reflexión mental que conlleva el medio discursivo y la representación de la experiencia directa. La intención del poema, dice Lichtenstein, es “die Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee zu beseitigen” (Lichtenstein 1962:113); el espacio y el tiempo son por tanto eliminados en la

¹²² En relación a estas revistas, cf. Schlawe 1973 y Allen 1974.

¹²³ Däubler parece referirse a la actitud absolutamente positiva de la vanguardia italiana, también compartida por la española, con su “nouveau sens du tourisme, nouveau sens du sport, électricité et vie nocturne” (Boccioni citado por Anz 2002:173).

construcción de “ideeliche Bilder” (Lichtenstein 1962:113).¹²⁴ Asimismo, de la simultaneidad deriva la inclusión de la dinámica en el texto;¹²⁵ en el medio discursivo dicha dinámica se traduce en la pérdida de características tales como univocidad, fijación de sentido, armonía, coherencia en la construcción, delimitación de los objetos e imágenes presentes en el texto, etc. Se trata de la “Bewegungskraft des Geistes”, que Pinthus asocia a la fuerza dinámica “in der Simultaneität durcheinanderstürzender Gefühle, in chaotischer Zerschmetterung der Sprache” (Pinthus 1996:30). Se trata de un elemento clave de la modernidad: el proceso de disociación.¹²⁶

La prosa protoexpresionista y expresionista desarrolla una forma de narrar la realidad donde la locura y la enfermedad tienen un papel predominante. En este aspecto diverge claramente de otras formas narrativas, como las del siglo XIX, que buscan representar la figura del individuo racional como la entiende el realismo burgués y el naturalismo; y lo mismo sucede con otros aspectos, como la forma o la estructura temporal. Carlo Mierendorff ve en este género el punto clave de la rebelión vanguardista, pues según él su entronación prematura en el siglo XIX lo ha privado de una génesis correcta de su forma (Mierendorff 1982b:197). Por otro lado, se tematizan problemas inherentes a la construcción de ficción y la narrabilidad del mundo. La concentración es el factor lingüístico y estructural central: el lenguaje abandona su carácter ornamental y se convierte en un lenguaje cerrado que abandona la acción y descripción extensiva a favor de una narración basada en la intensidad. Este factor está ligado a un “antinaturalistischer Impuls, die Literatur und ihre Sprache von den Verpflichtungen zu entbinden, Gegenstände und Bedeutungen zu repräsentieren” (Anz 2002:156). La realidad no existe per se, sino que “die Tatsachen haben Bedeutung nur

¹²⁴ Sobre la anulación de las categorías de espacio y tiempo en la forma simultánea, cf. Kemper 1974:30.

¹²⁵ Cf. Kemper: “Die Geschwindigkeit ist Vorbedingung dafür, daß unterschiedliche Räume als gleichzeitig imaginiert werden können und daß damit der ihnen von der Vorstellung zugesprochene Raumcharakter im Blick auf die Unterschiedlichkeit ihrer Lage aufgehoben werden kann [...] Das wahrnehmende Subjekt wird von den wechselnden Erscheinungen so stark gefesselt, dass es das Zeitbewußte verliert. Durch die Geschwindigkeit also werden Raum und Zeit sowohl als Anschauungsformen des Subjekts wie auch als objektive Erscheinungsformen zu relativen Größen oder Kategorien” (Kemper 1974:30-31).

¹²⁶ Se trata de “die Beschreibung der neuen, überbelastenden Bedingungen der Objektwelt, die im Subjekt selbst das Subjekt dissoziieren, wie seinerseits die Dissoziation des Wahrnehmungssubjekts zum Zusammenbruch der wahrgenommenen Wirklichkeit führt” (Vietta 1974:361). Asimismo, predomina la ironía y sátira en la plasmación de un mundo corrupto y condenado, pues “el arte [...] siendo constructivo en lo estético es crítico en lo social” (Piñón 1987:8).

soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem fasst, was hinter ihnen steht” (Edschmid 1982:57).¹²⁷

La prosa expresionista adopta la concentración temporal, razón por la que los escritores desarrollan la prosa breve, el cuento y la novela corta, mayormente de temas y formas grotescos y, a menudo, como ataque contra la burguesía.¹²⁸ En la novela el tiempo queda dividido, parcelado en unidades y concebido como forma absoluta. Dichas unidades son reflejo las unas de las otras y en la composición de la obra se entrecruzan y se superponen sin determinar un orden o progresión. Como apunta Döblin, “wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nichts”; ello resulta de una concepción del tiempo basada en lo momentáneo, tratado como unidad de tiempo absoluta, pues “Moment auf Moment [rechtfertigt] sich aus sich, wie jeder Augenblick unseres Lebens eine vollkommene Realität ist, rund, erfüllt” (Döblin 1963:21).¹²⁹

La movilización o dinamización se traslada a la comprensión en la lectura, pues el lenguaje expresionista precisa de una decodificación; se trata de una lectura activa, ya que “das Kunstwerk selbst fordert” (Walden 1982:150); la “Sinnggebung” a priori no existe, sino que el texto y el sentido se actualizan en el mismo acto de lectura.¹³⁰ Para la literatura de la vanguardia la sinestesia ejemplifica la expresión de la simultaneidad de la percepción entendida como “gleichzeitige Nebeneinander ungleicher Wahrnehmungsstimuli” (Anz 2002:175).¹³¹ Igualmente las capacidades asociativas del

¹²⁷ La tipificación de las figuras –ya no construidas como individuos psicologizados– elimina cualquier rasgo de diferenciación de sujetos: de esta forma, “der Kranke ist nicht nur ein Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst” (Edschmid 1982:57). En la construcción de personajes la máscara se erige como metáfora y herramienta, un concepto muy cercano a la “Depersonation” de Döblin (cf. Anz 2002:158-159). Igualmente Sternheim lo utiliza como metáfora en su relato *Vanderbilt* (1918).

¹²⁸ El sentimiento antiburgués de la época lo personifica, entre otros, Franz Pfemfert, editor de la revista *Die Aktion* (cf. Pfemfert 1985).

¹²⁹ Como afirma Döblin, “Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun [...] Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama, dem jetzigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungsverbahrten: ‘voran!’ Vorwärts ist niemals die Parole des Romans” (Döblin 1963:20). Igualmente, aparece un aspecto fundamental como la sublimación de la intensidad en detrimento de la extensión. Carlo Mierendorff argumenta a favor de la novela corta como género expresionista, pues “ehe für Marathon konkurriert werden kann, muß auf der 100 Meter Bahn trainiert sein” (Mierendorff 1982b:195).

¹³⁰ Cf. Bürger: “Wo der Klassiker im Material den Träger einer Bedeutung erkennt und achtet, sieht der Avantgardist darin nur das leere Zeichen, dem Bedeutung zu verleihen einzig er befähigt ist. Dementsprechend behandelt der Klassiker sein Material als Ganzheit, während der Avantgardist das seine aus der Lebenstotalität herausbricht, es isoliert, fragmentiert” (Bürger 1974:95).

¹³¹ Eming habla en este sentido de las “sinästhetische Performanzen”, en su desarrollo del concepto “Performativ”, como “Relation verschiedener Sinneserfahrungen” (Eming/Lehmann/Maassen 2002:13). En dicha época, la sinestesia está relacionada con “Erlebnisse als Produkt der Halluzination” (Schmid 1999:119-120). Igualmente se considera la “Bewegungssillusion” del cine como “halluzinatorische Raumeffekt” (Hick 1999:13). Plett, al referirse a la intermedialidad en el impresionismo y simbolismo,

lenguaje (Werfel 1982:157) juegan un papel importante, así como el “Dichterischer Raum”, que para Werfel significa la “absolute Gebundenheit” o “vieldeutige Gestalt” (Werfel 1982:161-162). Como veremos a continuación, la vanguardia española se hace eco de temas y fenómenos parecidos. Sin embargo, en un principio se encuentra demasiado ligada al modernismo como para abandonarse a una radicalidad estética como se da en Alemania. Pero las cuestiones como el “arte por el arte” y la pureza de las formas estéticas van introduciendo poco a poco elementos pertenecientes a la teoría de los medios, y a principios de los años veinte ya se puede hablar de un discurso de los medios preliminar que atañe a la escritura, la pintura y la música.

2.1.2. Modernidad española: del arte por el arte al discurso de los medios

La vanguardia española, que debía consumarse como “violenta fractura respecto del sistema artístico-literario decadentista finisecular”, muestra desde el principio una cierta “permeabilidad frente a corrientes contemporáneas y al barroco español” (Pérez Bazo 1998:130) como tradición central.¹³² España se adhiere en este sentido al pensamiento maquinista y tecnológico de la modernidad,¹³³ que no comporta un pensamiento crítico-regresivo, sino que se encuentra marcado por el mismo entusiasmo que caracteriza al futurismo; en dicho proceso, la recuperación de formas tradicionales juega un papel determinante. Gómez de la Serna, con sus greguerías, así como Benjamín Jarnés,¹³⁴ se sirven del humor para caricaturizar un panorama social y literario decadente reemplazándolo por un nuevo vitalismo. Ni falta hace mencionar que tales escritores, especialmente el primero, se apoyan en el Siglo de Oro español. Por otro lado no es menos cierto que dentro del contexto vanguardista destaca igualmente la rebelión estética y social que convierte al objeto artístico en manifestación cifrada que abandona

remite al concepto de la “Panästhesie” como “Synästhesie der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen” (Plett 1998:211), tendencia que se acentuará en la vanguardia; cf. asimismo sus observaciones sobre Wilde y los “Wortbilder” como “nicht Produkte einer Abbildungs-, sondern einer Perzeptionsästhetik” (Plett 1998:227).

¹³² Especialmente la “generación del 27” bebe de estas fuentes. Así, el encuentro entre Charlot y Pedro Crespo –personaje de Calderón de la Barca– en *Charlot en Zalamea* de Benjamín Jarnés corrobora el vínculo entre el cine y la revisión de la tradición que caracteriza el movimiento (Morris 1999:604-605).

¹³³ Al respecto cf. Schmitz/Bernal 2003 y Wentzlaff-Eggebert 2006:193s. En referencia a *Arco Voltaico*, poema integrado en *Hélices* de Guillermo de Torre, Wentzlaff-Eggebert alude a la “concretización verbal y visual de la fascinación por la enorme fuerza de la luz voltaica”, en una prueba más de la relación entre poesía y tecnología que deriva en la relación de ésta con el cine (Wentzlaff-Eggebert 2006:203).

¹³⁴ Acerca de la recepción de Jarnés en Alemania, cabe destacar la aparición de un texto firmado por él en la *Neue Rundschau* ya en 1916 (Ródenas 2000:4).

su posición “a la zaga de tales apetencias [las del gran público]”.¹³⁵ Como apunta Antonio Espina:

el artista moderno adoptó desde el principio una actitud de rebeldía. En vez de marchar detrás del público, se coloca delante de él y le exige un esfuerzo de comprensión y sensibilidad para el acogimiento de la obra.

La actitud podrá reputarse desaforada y soberbia. Sin embargo, hemos de reconocer que gracias a ella han sido posibles los avances, unos afortunados y fracasados otros, que en breves años se han hecho en las diversas manifestaciones del arte. En literatura, algo tan importante como el “ensayo” nació a expensas de esa actitud. En pintura, a los gérmenes futuristas se deben los alardes decorativos, luminosos y geométricos, de que ahora disfrutan en teatros, carteles e ilustraciones nuestros ojos. Y en arquitectura y en escultura y en música y en cinematografía ocurre, evidentemente, lo mismo (Espina 1994:98).

En España el discurso de los medios toma una dirección que apunta a la teoría material de los medios. Así, durante los años veinte los teóricos profundizan en el papel de los medios en la sociedad, en su efecto inmediato en la percepción y la conciencia, en su funcionabilidad dentro del sistema cultural. Sin embargo, en la primera fase de la vanguardia (hasta 1921-1923) la importancia del contenido estético del objeto artístico copa los debates y proclamas en el ámbito de la literatura. La evolución, en la transición de la vanguardia artística hacia la política, está marcada por el cambio de discurso: desaparece el sentido estético de una manifestación artística aislada a favor de una vinculación más profunda entre política, arte y realidad (Del Pino 1999:497). Se trata, como afirma Miguel Ángel Hernando, de una “nueva concepción de la vida” (citado por Del Pino 1999:499).¹³⁶ El elemento fundamental de dicha evolución es el cine, que motiva un discurso de los medios amparado en la percepción moderna y sustituye el concepto del “arte por el arte” que determina la primera vanguardia.¹³⁷

Si bien Ramón Gómez de la Serna publica ya en 1909 en la revista *Prometeo* el *Manifiesto Futurista* de Marinetti (Wentzlaff-Eggebert 2006:195), cuyas ideas son mayoritariamente rechazadas por el amplio público intelectual,¹³⁸ la eclosión de los ismos literarios en España no llega hasta finales de la segunda década; eso sí, surge con una intensa producción vanguardista alrededor de corrientes como el Ultraísmo -o movimiento Ultra-, Creacionismo, etc. Se trata de movimientos que, aunque crean escuela, permanecen encerrados en sí mismos, de ahí que tienda a caracterizarse la

¹³⁵ En relación con las “ambivalencias” de la vanguardia española, cf. Albert 1996:8-15.

¹³⁶ Acerca de la ruptura con la vanguardia, cf. Del Pino 1999:499-501.

¹³⁷ Para una bibliografía más amplia sobre la época, cf. Wentzlaff-Eggebert 1989, 1991 y especialmente Wentzlaff-Eggebert 1999a.

¹³⁸ Gómez de la Serna, el máximo exponente de la prosa vanguardista en España, también publica en 1931 un libro llamado *Ismos*.

vanguardia como una coexistencia de grupúsculos y autores individuales que configuran un vasto y desorganizado panorama. Como afirma Antonio Espina, poeta ultraísta, teórico del cine y colaborador de la *Revista de Occidente*,¹³⁹ “lo único en que estamos todos conformes es en lo que ya no *puede hacerse*. En lo que ha *de hacerse*, es en donde comienza la disparidad”.¹⁴⁰ Una muestra de esta recepción tardía y “descafeinada” (Sánchez Vidal 1999b:352) de las revoluciones intelectuales y estéticas del continente es la primera antología poética de la vanguardia literaria europea, que no aparece hasta 1925 de la mano de Guillermo de Torre, año de “nuevos rumbos en la evolución de la cultura vanguardista española” (Sánchez Vidal 1999a:347).

Ultraismo y Creacionismo se fundamentan en las ideas de producción entendida como antítesis de reproducción y de los modelos de la tradición, la tendencia de ir más allá de lo impuesto.¹⁴¹ En ambos se hace presente la idea del “antipasatismo” y la conciencia del error de “una creación que imita y se repite” (Rodríguez Fischer 1999:32).¹⁴² Asimismo, reflejan el pensamiento imperante en toda Europa que defiende una nueva perspectiva y una nueva forma de plasmar la realidad. Como escribe Antonio Espina, “el futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo” (Espina 1994:89).¹⁴³

En este contexto subrayado por Espina, tres factores influyen en la literatura de la vanguardia española: la imagen cubista y creacionista; la tradición barroca –greguería y humorismo–; y un intelectualismo formalista arraigado en el simbolismo del siglo

¹³⁹ En relación con la principal revista de la época y su relación con la vanguardia, cf. López Campillo 1977 y Del Pino 1999:477.

¹⁴⁰ Cf. Espina 1924:125-127 (cf. al respecto Del Pino 1999:484). En el contexto de 1900-1936 Pérez-Rasilla habla de “diversas corrientes literarias que parecen entremezclarse apretadamente unas con otras” (Pérez-Rasilla/Joya 1990:185). Rodríguez Fischer alude igualmente a este hecho, alejado de la idea de un “bloque homogéneo y compacto” como seña de la vanguardia (Rodríguez Fischer 1999:30).

¹⁴¹ Para Urrutia, el nombre del movimiento Ultra significa “más allá del *ismo*” (Urrutia 1991:89), y en este sentido subraya su voluntad de hacer “antiliteratura” (Urrutia 1991:97); Sánchez Vidal lo identifica como signo de un “movimiento de ámbito hispánico que uniera las dos orillas del Atlántico” (Sánchez Vidal 1999:346).

¹⁴² Costa se refiere, en este sentido, a la “sorpresa” como base de la estética (Costa 1995:85); los ultraístas (1920) hablan de un mismo “lema unificador: Creación [...] comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente: allí, en aquel plano ultraespacial donde el poeta forja obras inauditas y creadas que no admiten confrontación exterior objetiva” (De Torre, *Manifiesto Vertical*, publicado en *Grecia* nº 50 del 1.11.1920, citado por Wansch 1994:94); Sánchez Vidal afirma que ambos ismos “comparten, eso sí, el rechazo de la mimesis realista, su obsesión por la imagen fragmentada, el culto al dinamismo (cine, deportes), las técnicas de disposición tipográfica más o menos caligramáticas, etc.” (Sánchez Vidal 1999:345); Del Pino añade al rechazo “sentimentalismo [...], popularismo, trama, personajes ‘reales’”, todo ello personificado en la figura de Galdós (Del Pino 1999:482).

¹⁴³ En cuanto a dicha renovación técnica, cabe destacar que el cine es “Technik mit bedeutungskonstituierender Funktion” (Hick 1999:7).

XIX.¹⁴⁴ Juan Chabás, en su *Literatura española contemporánea*, describe de este modo las características específicas de dicha literatura, en las que se encuentra la “síntesis”, que se parece a la idea de la intensidad expresionista:

dinamismo maquinista; asepsia sentimental; ruptura de las formas retóricas tradicionales; exaltación de la metáfora como elemento primordial de la poesía; síntesis de varias imágenes en una sola, destruyendo todo nexo formal, sintáctico, para enriquecer su vigor directo de sugestión; abolición de todo preciosismo poético; liberación de confesionalismos, dogmas, circunstancialismos anecdóticos; amor a la novedad por la novedad misma; exaltación del instinto (Chabás 1954:415)¹⁴⁵

Sin embargo, tales parámetros, formas y objetivos parecen contribuir a la existencia efímera de los ismos, pues ni Ultraísmo ni Creacionismo gozan de una existencia prolongada, sino que permanecen y se desarrollan en algunas reuniones alrededor de figuras como el suramericano Vicente Huidobro y en revistas que no alcanzan una publicación extensa.¹⁴⁶ Tiene lugar una fase de continuidad evolutiva en la experimentalización que se prolonga de 1917/18 a 1923¹⁴⁷ y, a partir de este año, ya se hace patente un estancamiento sustancial en lo estético. Sin embargo, el término vanguardia seguirá en boga como principio revolucionario en el contexto de la vanguardia política.¹⁴⁸ Los escritores que viven esta transición prolongan el espíritu revolucionario artístico hasta finales de la misma década, como señala Ernesto Giménez Caballero en 1934:¹⁴⁹

Las fechas 1918-1930 son fechas claves, ya que en su intermedio se desarrolla todo un ciclo de nuestra literatura. [...] España fue un país neutral durante la guerra en todas las cosas menos en una: literatura y arte. Con la firma del armisticio de 1918 los españoles de entonces no se percataban de que en Europa se había clausurado

¹⁴⁴ Pérez Bazo concentra el sustento ideológico de la vanguardia española en estos tres conceptos generales, a mi parecer muy acertados (cf. Pérez Bazo 1998:148).

¹⁴⁵ Cf., al respecto, Pérez Bazo 1998:131.

¹⁴⁶ Sobre publicaciones como *Cervantes*, *Alfar* o *Cosmópolis* cabe destacar que “la mitad de cada número está dedicada a la actualidad literaria e intelectual de la América hispanohablante y la otra mitad se reparte entre la producción española y la información sobre Europa. Asomarse a estas revistas significa poseer un panorama exhaustivo de la modernidad internacional más activa” (Salaün 1998:42); acerca de las revistas de vanguardia españolas, cf. Osuna 1986, 2005. Al respecto de Valle-Inclán, el cubismo y su influencia en la literatura europea (también en Einstein) cf. Schmölzer 1997:491. El escritor español subraya la nueva perspectiva visual que contempla el cine hacia la realidad (Morris 1999:584), como muestra una escena de *Tirano Banderas* en la que aparece la “visión cubista del circo Harris”. En referencia al papel de la provincia ante la urbe, cabe destacar, como ejemplo, la adecuación de la provincia lirista y tradicional a la nueva sensibilidad moderna, tal como la analiza Ernesto Giménez Caballero en su texto *Paisaje en materia gris* (en Buckley/Crispin 1973:24-27).

¹⁴⁷ Salaün habla de la “autorepetición” que tiene lugar a partir de 1923 (Salaün 1998:41). Esta fecha señala la influencia que tuvo la recién instaurada dictadura de Primo de Rivera, caracterizada por su “férreo control sobre la vida cultural”, y de la misma manera su caída en 1930 “marca un nuevo ritmo histórico que ya no se hurta a las estribaciones políticas del debate cultural” (Sánchez Vidal 1999:346,349); cf. igualmente Del Pino 1999:480.

¹⁴⁸ Cf. Salaün 1998:41.

¹⁴⁹ Acerca de dicha transición en Arconada, cf. Boetsch 1990.

algo más que una era económica y que un nuevo espíritu acababa de nacer. Hay una palabra que describe perfectamente el período de los doce años que siguieron a la guerra europea. La palabra es “VANGUARDIA” (Gimenez Caballero 1973:48)¹⁵⁰

Por otro lado, el papel que el cine adopta posteriormente en la transición entre las dos vanguardias, a través de múltiples formas y desde distintas perspectivas, es irrefutable. El *Manifiest antiartístic català* de 1928, firmado por Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y Salvador Dalí, se refiere al medio visual como uno de los “nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad [que] reclaman los jóvenes de hoy” (Gasch/Dalí/Montanyà 1973:40).

El Ultraísmo, que se desarrolló de 1918 a 1922 alrededor de figuras como Cansinos Assens, Guillermo de Torre y Vando Villar, es quizás el más polémico de los movimientos españoles. Contiene una voluntad ecléctica que le hace absorber todo lo acontecido en la vanguardia, pero que no le permite consolidar un espíritu propio: “el Ultraísmo tuvo a la vez de lo ajeno casi todo y prácticamente nada de lo propio” (Pérez Bazo 1998:101). El ismo es más actitud que movimiento y más idea que práctica, algo que confiesan los mismos escritores contemporáneos como se puede leer en “Arte nuevo” de Antonio Espina publicado en 1920 en *España*: “El Ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al Ultraísmo –¿para qué nos vamos a andar con rodeos?– le faltó talento”.¹⁵¹

El movimiento acusa una “indecisión estética inicial, debida fundamentalmente a la impregnación del Modernismo del que provenían la gran mayoría de sus autores” (Pérez Bazo 1998:101-102). Dicho lastre derivado de la tradición inmediata del siglo XIX y XX¹⁵² afecta a toda manifestación vanguardista en España; si bien, como se desprende del *Manifiesto Vltra*, sus integrantes expresan “la necesidad de superar el modernismo” (Pérez Bazo 1998:105). En dicho texto programático se dividen las voluntades artísticas en “dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética

¹⁵⁰ Con tal cronologización, Giménez Caballero fusiona la vanguardia artística con la política, que en 1930 adquiere una mayor importancia absorbiendo los debates sobre la “novela nueva”.

¹⁵¹ Cf. Pérez Bazo: “El Ultraísmo asumió en cierta medida el principio revolucionario de desestructuración retórico-poética, si bien en su concreta plasmación literaria de manera por lo general mucho más moderada que los movimientos vanguardistas europeos si se exceptúa Inglaterra” (cf. Pérez Bazo 1998:130). También Bernal lo denomina “aglutinador de tendencias” (Bernal 1988:15).

¹⁵² Es lo que Aullón de Haro denomina la “heteromorfia Modernismo/Vanguardia” (Haro 1981:108), y Pérez Bazo lo llama “eclecticismo modernismo-vanguardismo” (Pérez Bazo 1998:141). Un ejemplo de la “conciliación de Modernismo y Vanguardia” es *Diario de un recién casado* de Juan Ramón Jiménez (cf. Pérez Bazo 1998:157).

activa de los prismas” (Borges 1967:493).¹⁵³ Con estas palabras los ultraístas hacen alusión en 1921 a una sustitución del arte mimético por el arte de las formas geométricas, el cubismo, y contraponen dos actitudes contemplativas, la activa contra la pasiva. Dicha actitud activa desemboca en que “el discurso verbal pierde transparencia y reclama del lector su atención” (Ródenas 2000:3). En el movimiento constantemente confluyen los dos artes, literatura y pintura: en la revista de música *Alfar* se incluyen ilustraciones xilográficas; el pintor Delaunay colabora arduamente con el movimiento; Gerardo Diego, uno de los máximos exponentes del grupo, se encuentra profundamente influenciado por el cubismo y el futurismo, al igual que el poeta Espinosa, Juan Chabás o Miguel Ángel Colomar, a la vez poeta, pintor y músico; el caligrama está presente en su poética;¹⁵⁴ por último, la revista más importante del movimiento se titula *Ultra. Poesía. Crítica. Arte*.

La poesía ultra está profundamente ligada a la pintura, incapaz de desligarse de la dualidad “visualidad/imaginación” (Pérez Bazo 1998:107). Tampoco puede desprenderse de la “máxima independencia concedida a la metáfora, una de las señas de identidad del movimiento”, con lo que “se pretendía estatuir un código poético que prescindiera de toda ornamentación formal y ataduras rítmicas en favor de la imagen” (Pérez Bazo 1998:107-108). La entronación de la imagen en la poética española de la vanguardia, contra la que polemiza Ortega y Gasset (Urrutia 1980:24), es una marca característica del movimiento. Espina afirma que “la imagen constituye casi por entero el poema moderno. Ella aparece como la esencia vital del poema, y en lograrla con toda plenitud y originalidad ponen los poetas de nuestro tiempo todo su empeño” (Espina 1994:97). A causa de la influencia de lo visual en la poesía ultraísta, los investigadores afirman que la vanguardia literaria española contrae una “deuda con el cubismo” (Salaün 1998:42), aunque ésta no es tanto formal como ideológica.¹⁵⁵

¹⁵³ Se trata de “Anatomía de mi Ultra”, de Jorge Luís Borges, publicado en la revista *Ultra* (20.5.1921), también tomado de un manifiesto de los jóvenes ultraístas de Mallorca (Pérez Bazo 1998:107) y citado aquí por Fernández Moreno 1967.

¹⁵⁴ Con respecto a este punto, Pérez Bazo subraya que la influencia del caligrama se produce eliminando la radicalidad que éste conlleva como transgresión artística (cf. Pérez Bazo 1998:131-132). Acerca de la influencia de Marinetti y Apollinaire en la vanguardia española, cf. Bohn 1981; en referencia a los autores, a la poesía visual y a una nueva “sintaxis espacial”, cf. Wentzlaff-Eggebert 2006:212-213. La afirmación de Apollinaire en su “Conférence sur l’esprit nouveau” (1917) de que cine y fonógrafo, como la representación de ritmo y movimiento, son adoptados por el arte moderno, sirve para ilustrar el caso español.

¹⁵⁵ Cf. Wentzlaff-Eggebert: “La novedad de las vanguardias, conscientemente o no, con reticencias a veces, es la de instrumentalizar el lenguaje y las formas, concebir la lengua primero como un material, como las vanguardias pictóricas manejan el color y las masas, las musicales el sonido, etc.” (Salaün 1998:43).

Las figuras retóricas tradicionales se convierten en actores de segunda fila para la evocación poética de los autores, que se dedican a componer “versos con vida propia y visiones inéditas, mitología emocional y variable” (Pérez Bazo 1998:108). Los sonidos maquinísticos incluidos en la composición poética están profundamente ligados al escenario visual protagonista del poema, predominantemente la gran ciudad, y contribuyen a “subrayar amplitud temporal o espacial, contraste o lentitud de una acción”; asimismo la “ritma lúdica” de la vanguardia aparece ante todo como “soporte de imágenes” (Pérez Bazo 1998:133-134). La imagen poética se construye en la línea de la vanguardia europea, pues la metáfora ultraísta conforma una unión de dos realidades o imágenes sin nexo lógico aparente,¹⁵⁶ rompiendo de esta forma con la convencionalidad en el lenguaje poético; aunque no se debe obviar que, como apunta Pérez Bazo, “ultra evita el enfrentamiento con la retórica precedente” (Pérez Bazo 1998:143).¹⁵⁷

La pintura como medio aparece asimismo como elemento renovador al proporcionar un nuevo enfoque dinámico y nuevas formas de plasmación. El poeta Lasso ya practica una suerte de cubismo literario construyendo sus poesías de acuerdo con una determinada disposición geométrica; y no pocos autores incluyen en su discurso poético términos geométrico-pictóricos y arquitectónicos o matemáticos (Wentzlaff-Eggebert 2006:204), de tal forma que en la literatura ultraísta generalmente se encuentran experimentos con “perspectivas reducidas, fraccionalmente analíticas de formas y volúmenes” (Pérez Bazo 1998:143). Este hecho responde a una representación plástica de la gran ciudad a partir de la forma pictórica del cubismo y el arte abstracto (Urrutia 1991:91), y está relacionada con la nueva forma de percepción en la modernidad, que Vando Villar hace protagonista en su “poema simultáneo” dentro de *La sombrilla japonesa* (Imp. «La Exposición», Sevilla, 1924). Igualmente la adopción de una forma concentrada como el haiku responde a esta necesidad de formas concisas con múltiples evocaciones, que reproduzcan el efecto de simultaneidad en la poesía. Antonio Espina, cuya crítica al movimiento revelaba la inconsistencia de su estructura y producción, aprecia el halo de novedad y el espíritu de renovación del primer ismo vanguardista español; de él afirma en un pensamiento retrospectivo que “así como la

¹⁵⁶ Se suele hacer referencia al dictum de Marinetti acerca de la “parole in libertà” para ejemplificar esta “cadena de analogías” con un “nuevo objeto poético inexistente en la realidad” de la que se sirven los ultraístas (cf. Pérez Bazo 1998:148-149); Del Pino, por otro lado, determina la metáfora y el cine como los elementos primeros de la renovación literaria y alude al hecho de que Ortega, en su crítica a la deshumanización, arremete contra la primera (Del Pino 1999:492).

¹⁵⁷ Para una selección de poemas ultraístas, cf. Falcó 1991.

escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable”.¹⁵⁸ En este sentido, podría incluso hablarse de un fermento “medial” o “medializado” en la vanguardia española.

El Creacionismo se gesta paralelamente al Ultraísmo de la mano del autor chileno Vicente Huidobro, que llega a Madrid en 1918 procedente de París.¹⁵⁹ Se trata de un movimiento más internacional que el ultraísmo pues,¹⁶⁰ aparte del mismo Huidobro, cuenta entre sus filas con otros dos poetas suramericanos, Pablo Neruda y Jorge Luís Borges, que dan a conocer el Creacionismo al otro lado del Atlántico. Cabe constatar que la investigación considera este ismo “equiparable al vanguardismo europeo” (Pérez Bazo 1998:101), en parte porque el movimiento, que acoge a antiguos ultraístas y figuras fundamentales de la época como Gerardo Diego y Juan Larrea a raíz de la polémica de 1920,¹⁶¹ cuenta con una sólida estructura teórica. Los integrantes desarrollan en sus tertulias y revistas objetivos definidos en lo referente a la experimentalización con la forma, los cuales se resumen en la premisa de la “innovación ligada a la cultura musical o plástica” (Bernal 1998:162-163). Su práctica, sin embargo, no se ampara en la radicalidad del experimentalismo, y como movimiento no busca la destrucción, sino la construcción, como Gerardo Diego apunta en una carta a Ortega y Gasset (Bernal 1998:165).¹⁶²

Por otro lado, Huidobro afirma que “la poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO” (Huidobro 1989:294).¹⁶³ La alineación de la razón con la realidad estática y la poesía como desafío a esta concepción acercan la vanguardia española a la modernidad europea; de esta crítica a la razón deriva la “reconciliación de imágenes/realidades irreconciliables” (Bernal 1998:170), así como la alineación

¹⁵⁸ Cf. el artículo de Antonio Espina “Arte nuevo”, publicado en *España* el 16.10.1920., que ya he citado en la página 84. Cf., al respecto, Pérez Bazo 1998:104.

¹⁵⁹ Huidobro, junto con Lasso y Gómez Carrillo, fueron los vínculos, mediante artículos y crónicas, entre París y España, llegando a tener contacto con los pintores cubistas, así como con el dadaísta Tristan Tzara (cf. Pérez Bazo 1998:120).

¹⁶⁰ En defensa del Ultraísmo cabe decir que ya en 1923 Pedro Garfias afirmaba en un texto sobre *Hélices* de Guillermo de Torre que el movimiento apareció “como respuesta de ciertos espíritus desembarazados a las palpitaciones compulsivas del espíritu contemporáneo europeo” (Garfias 2001:69). Cf., al respecto, Barrera López 2000:14.

¹⁶¹ Cf. Bernal 1998:162-163.

¹⁶² Gerardo Diego: *Imagen* (1922), cf. Bernal 1998:165. Con respecto a la imagen ultraísta y creacionista, cf. Pérez Bazo 1991.

¹⁶³ Se trata de una cita de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, el año 1921, sobre “La poesía”; cf. al respecto Bernal 1998:169.

simultánea de elementos dispares.¹⁶⁴ Huidobro, que en su producción poética hace uso de elementos pertenecientes a la pintura y la música, busca un retorno a la tradición medieval; para argumentar tal retorno, se basa en la “economía de los modos: los pintores manejando las formas regulares y geométricas, los colores planos; los músicos volviendo a los modos medievales (variadas resoluciones armónicas y superposiciones politonales)” (Bernal 1998:173).¹⁶⁵

En la conferencia sobre “La poesía”, Huidobro hace referencia a otro elemento importante dentro de la teoría estética del Creacionismo, pues habla de un “lenguaje mágico” poético que conduce hacia un “más allá” (Huidobro 1989:295). Este pensamiento evoca una idea cercana a la teoría romántica de la poesía y a la filosofía panteísta de Spinoza,¹⁶⁶ a la que el autor parece aludir al afirmar que creacionismo es “crear, como la naturaleza crea” (Bernal 1998:173). También Larrea incorpora una “significación mística y visionaria” (Bernal 1998:177) a su poema *Cuadro*, una síntesis de cubismo pictórico y estructura musical. El fin último del literato pasa por retornar a “la alegoría mística de una leyenda popular”, a “estados del alma especiales, conceptos imaginativos, sueños y quimeras expresadas por la palabra” (Espina 1994:95),¹⁶⁷ lo que impulsa el abandono de la concepción mimética del arte.¹⁶⁸

Igual que en el Ultraísmo, en el Creacionismo la metáfora o la imagen poética es el caballo de batalla para la renovación del lenguaje literario. En dicha renovación Gerardo Diego tiene un peso específico con su texto *Posibilidades creacionistas*, publicado en 1919 en *Cervantes*. En él, el autor desarrolla la idea de la imagen múltiple, concepto asociado a la música como medio abstracto. El autor la describe así:

¹⁶⁴ Aullón de Haro habla de “irracionalismo e hiperconsciencia” para conceptualizar esta parte de la teoría poética creacionista (de Haro 1989).

¹⁶⁵ Los autores del Creacionismo pretenden una “depuración, desnudez y esencialización de la música como lenguaje”, una depuración musical del creacionismo plástico y pictórico de Huidobro (Bernal 1998:172-173).

¹⁶⁶ Bernal entiende el creacionismo como “radical visión poética del mundo”, una idea que lo acerca al romanticismo y a la profunda relación entre lenguaje poético y mundo (Bernal 1998:171).

¹⁶⁷ En la línea reconciliante de la vanguardia española, la literatura también busca “valores inéditos en las formas del arte pasado” conjuradas por la nueva sensibilidad y las nuevas formas de expresión (Espina 1994:99). Martín Fierro, vanguardista argentino, habla al respecto de una “NUEVA SENSIBILIDAD” y una “NUEVA COMPRESIÓN” en 1924 como explicación de la poesía ultraísta (Wentzlaff-Eggebert 2006:206; 2000:14); acerca de la relación entre cine y sueño, Morris comenta que la “reelaboración de la fábula [de Jarnés: *Viviana y Merlín*], aunque original e imaginativa, demuestra el poder del cine para inspirar nuevos sueños y revisar los antiguos, así como las limitaciones de ese poder” (Morris 1999:602).

¹⁶⁸ Cf. Salaün: “La liquidación de la concepción ‘fotográfica’ del arte es uno de los pilares de la ruptura estética. El arte no produce visiones del mundo, no dice nada de lo real (no dice nada, se dice), produce objetos [...] Producción literaria y percepción (la lectura, el consumo artístico que, en adelante, se ha de prohibir toda finalidad referencial) conocen en esto una mutación categórica” (Salaün 1998:44). Esta referencialidad tiene que ver con un ejercicio mimético y no con la referencialidad que he adoptado como concepto clave para tratar la intermedialidad.

Imagen múltiple. No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es substancialmente el arte de las imágenes múltiples... La Música no quiere decir nada... con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples (Diego 2000:169)

La imagen múltiple responde a un principio de abstracción antidiscursivo y se sustenta en la idea de fractura entre sujeto y mundo. En el discurso de los medios incorpora la música a la forma discursiva de la literatura, con lo que pretende una misma subversión de la forma discursiva. Ello se plantea naturalmente con la vista puesta en los medios visuales, que en el ismo juegan un papel fundamental.¹⁶⁹ En este contexto es destacable la profunda influencia del cine en el Creacionismo, que ellos llaman el “arte de superficies”.¹⁷⁰

2.2. Discursividad y visualidad en la vanguardia

En la vanguardia aparece un discurso construido a base de distintas formas estéticas, en las que discursividad y antidiscursividad se convierten en polos opuestos. Por otro lado, con la pintura se explican cuestiones literarias, la música ofrece, por ejemplo, el concepto “sonoridad” (Kandinsky) o “armonía” (Schönberg), para transmitir ideas enfocadas hacia una estética absoluta. El arte de vanguardia aúna en sí géneros que se entrecruzan, pinturas que se desdibujan en la abstracción y medios que se solapan, se citan y se recodifican entre sí. La literatura se ve expuesta a dicha situación, y como medio discursivo se convierte en lenguaje de transmisión estética en una época de tanta profusión de antologías y sobre todo de manifiestos, almanaques y revistas, por lo que se abandona constantemente a un proceso de reflexión de los medios. Así, en la literatura tiene lugar de forma preeminente el llamado discurso de los medios, que no solamente los representa, sino que transmite asimismo disposiciones culturales como la dualidad discursividad-antidiscursividad, especialmente prolífica para la misma literatura. Los nuevos enfoques y perspectivas literarias, en resumen, tienen su razón de ser en fundamentos ajenos a la idea de discursividad que más bien pertenecen a la impresión visual.

¹⁶⁹ Para Bernal la imagen múltiple es el “precedente teórico de la ‘síntesis o simultaneidad de imágenes’ de la que hablará Borges poco después al referirse a la estética ultraísta y que sistematizará Guillermo de Torre en *La imagen y la metáfora en la novísima lírica*” (Bernal 1998:173).

¹⁷⁰ Cf. Bernal 1998:175. Cabe destacar la relación del Novecentismo con la “era del cine” y su interés por conceptos como espacio, tiempo o sujeto. (Pérez-Rasilla/Joya 1990:192).

2.2.1. Pintura y literatura en el discurso expresionista de los medios

La teoría del arte expresionista genera una serie de conceptos teóricos –“Fühlen”, “Abstraktionsdrang”– contrapuestos al pensamiento lógico-discursivo que se convierten en seña de identidad del movimiento literario;¹⁷¹ asimismo, establece nuevas formas de representación en la vanguardia, a las que los escritores se adhieren. El sentido de la vista es especialmente importante en la época de la vanguardia, marcada por los cambios en los fenómenos sensibles y por la consiguiente problematización de la perspectiva en el individuo.¹⁷² La visión se presenta desde finales del siglo XIX como una “forma vital de comprensión” (Plazaola 2003:52). A diferencia de los impresionistas, que capturaban unidades fugaces de la realidad sensible en un instante pictórico marcado por el “optischer Subjektivismus”,¹⁷³ los pintores expresionistas evocan un sentimiento concentrado derivado de la contemplación de una naturaleza interior. Se trata de un grito, como ellos mismos lo definen en alusión al cuadro homónimo del pintor escandinavo Edward Munch, y que muestra el espíritu radical que caracteriza al movimiento.¹⁷⁴ Los expresionistas llevan hasta sus límites la máxima que Baudelaire formula en *Le peintre de la vie moderne*. El arte no debe limitarse a motivos y estilos clásicos, sino que en su estilo, forma y temática debe aprehender la vida como tal, lo decadente, lo dinámico y cambiante, incluso lo feo (Baudelaire 1961:1163-1164). Los expresionistas se sirven del color y la forma para crear una nueva realidad que no se basa en una imagen exterior preestablecida, antes bien se trata de una deformación de elementos conocidos.

¹⁷¹ Renner añade al respecto la “Fähigkeit der Imagination, Bilder zu schaffen”, como marca específica que une pintura y literatura en la modernidad (Renner 1999a:17).

¹⁷² Cf. Panofsky y sus análisis de la perspectiva (Panofsky 1991). Para el crítico, la construcción geométrica renacentista dispone un “espacio racional [y una] perspectiva central” (Panofsky 1991:8); se trata de un espacio racional que se opone al “espacio psicofisiológico” del ojo (Panofsky 1991:10), y el cuadro es una transición del segundo al primero: la “imagen visual psicologizada” (Panofsky 1991:11) se plasma en la pintura como “objetivación [matemática] del subjetivismo” (Panofsky 1991:49). De ahí que, como elemento estilístico que transmite algo dentro de un sistema cultural, la perspectiva sea adoptada por Panofsky como “forma simbólica” (Panofsky 1991:23).

¹⁷³ Cf. el texto del formalista Alois Riegl *Über antike und moderne Kunstbesitzer*, publicado en 1904 (Riegl 1996).

¹⁷⁴ Schmidt-Rottluff, en su carta a Emil Nolde de 1906, apunta que el grupo *Die Brücke* pretende “alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen –das besagt der Name Brücke” (Schmidt-Rottluff 1965:40); y Erich Heckel, en su respuesta a una encuesta acerca de un nuevo programa, afirma que “die Formulierung eines neuen Programms ist, glaube ich, Sache der Akademiker und besser noch der Nachkommen, die theoretisch und wissenschaftlich, nicht schaffend, arbeiten” (Heckel 1965:80).

Los cuadros de Kirchner (*Liegender Akt vor Spiegel*, 1910) o Schmitt-Rottluf (*Deichdurchbruch*, 1910), exponentes de *Die Brücke*,¹⁷⁵ ejemplifican dicha abstracción, y demuestran que la creación pictórica ya no está sujeta a la percepción del mundo objetivo; la elección de colores muestra una aleatoriedad profunda que denota el desplazamiento del modelo, el cual se encuentra en el mismo artista. De la incerteza ante lo percibido objetivamente deriva el subjetivismo radical: la imagen modelo está supeditada a procesos psíquicos tales como la memoria, el sueño, la asociación involuntaria, etc.¹⁷⁶ El observador se encuentra frente a un objeto artístico que precisa de una interpretación activa; los elementos visuales allí reunidos no están regulados por una convención o un sistema de sentido que gobierna la percepción visual.¹⁷⁷ Esta concepción del arte moderno se opone radicalmente a estilos como el esteticismo del cambio de siglo y el *art pour l'art*:¹⁷⁸ como señala Kirchner, “[*Die Brücke*] kämpft für eine menschliche Kultur, die der Boden einer wirklichen Kunst ist” (Kirchner 1965:47).

En la vanguardia, la modernidad visual adquiere un nuevo carácter debido al hecho de que “mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein” (Bürger 1974:28). La pintura experimenta con la forma y contenido para convertir la reproducción visual en producción.¹⁷⁹ El expresionismo lleva al paroxismo la teoría de M. Denis, que ya adopta Van Gogh, de la deformación subjetiva. Como Hermann Bahr apunta en su texto *Expressionismus*, las diferentes formas de representación del arte están vinculadas a cómo el ser contempla al mundo, por lo que los cambios en dichas formas suponen un cambio de paradigma estético-ontológico: “Alle Geschichte der Malerei ist immer

¹⁷⁵ El credo del grupo rezaba: “Nicht was man sieht, sondern was man fühlt wird gemalt” (citado por González/Calvo/Marchán 1979). Dieter Huber llama a los cuadros de Schmitt-Rottluf “Irritationen des Sehens” (Huber 2002:63).

¹⁷⁶ Sobre la influencia de la psicología en el arte moderno, cf. Gehlen 1994:94,97.

¹⁷⁷ Cf. Gehlen: “el mismo efecto y supresión que, según el punto de partida de la teoría, tienen los pensamientos y los sentimientos frente a la estabilidad de la percepción de la conciencia cotidiana, de la que sin embargo surgen, vuelve a corresponder ahora en el concepto, al de la percepción que se abre y se profundiza en el cuadro [...] y si en la vida práctica es el concepto el que abre la percepción, frente al cuadro sucede al revés. La racionalidad interna del cuadro, obtenida en la reflexión permanente sobre lo visible y en su consiguiente reelaboración configuradora, se basta íntegramente a sí misma” (Gehlen 1994: 98-99). Dicha racionalidad interna de la obra se contrapone a las ideas fundamentadas lógicamente, por lo que se trata de la simultaneidad enfrentada a la progresión. Cf. igualmente Boehm y su idea de la concretización de la contemplación en la visión activa ante lo abstracto (Boehm 2003:33).

¹⁷⁸ Como anota Didi-Huberman, dichas corrientes suponen “sustraer las obras de arte de los procesos vivos” (Didi-Huberman 2006:238).

¹⁷⁹ Ya Rimbaud apuntaba la “necesidad de expulsar de la pintura su antigua costumbre de copiar, a fin de hacerla soberana. En lugar de reproducir los objetos, ha de provocar excitaciones mediante las líneas, los colores y los contornos extraídos del mundo exterior, pero simplificados y dominados: una magia auténtica” (Gehlen 1994:106).

Geschichte des Sehens. Die Technik verändert sich erst, wenn sich das Sehen verändert hat [...] Wie der Mensch zur Welt steht, so sieht er sie” (Bahr 1916:59).¹⁸⁰ Bahr percibe en la epistemología visual la posibilidad del hombre de abandonar su identidad de sujeto, y determina una correlación entre los estilos pictóricos y la posición del ser en o ante el mundo. Dicha posición determina cómo el arte aprehende la realidad, y si ésta es percibida –y mostrada– como coherente y unitaria o si, por el contrario, se perfila como inarmónica y asimétrica.¹⁸¹

En el expresionismo se da por lo tanto un cambio de perspectiva visual y cultural.¹⁸² Como dice Meidner en referencia a los pintores expresionistas, “die überkommene Perspektive hat keinen Sinn mehr für uns und hemmt unsre Impulsivität” (Meidner 1965:85). La forma, como luego formula Panofsky, adquiere un contenido simbólico que aparece en este contexto como “idioma misterioso de la divinidad” (Gombrich 1983:24).¹⁸³ Asimismo, en el expresionismo pictórico arte y subjetividad son indisolubles,¹⁸⁴ así como arte y vida; la estética ya no se debe contemplar en términos de belleza o fealdad, sino que “Kunst muss selber Leben bringen, Leben schaffen aus sich selbst, Leben als des Menschen ureigenste Tat tun” (Bahr 1916:59). A

¹⁸⁰ Helio Piñón apunta que la vanguardia subraya la “mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad [...] se trata [el arte] de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las particularidades de su propia consistencia” (Piñón 1987:9).

¹⁸¹ Cf. Gehlen: “Cuando uno se aventura en el laberinto de la subjetividad, como se hizo inevitable en aquel tiempo [durante la vanguardia], la dirección ha de asumirla el pensamiento, el cual impulsa de por sí hacia la producción de sus propias conexiones y de teorías de corte sistemático que, a la postre, culminan en el problemas de las relaciones entre el mundo exterior y el hombre y en la cuestión de la legitimación y el sentido de la pintura misma” (Gehlen 1994:96).

¹⁸² Esta idea afecta cuestiones del medio como la perspectiva. El Renacimiento da lugar a la aparición de la matemática, geometría euclidiana y perspectiva para la disposición tridimensional de la pintura, que se entiende como diferenciación entre sujeto y objeto y situación del punto de perspectiva fuera del objeto; como dice Panofsky, “la concepción artística del Renacimiento se opone así a la medieval, extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un ‘mundo exterior’ sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística la ‘perspectiva’) una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto” (Panofsky 1995:49-50). Asimismo, Ivan Goll entendía el movimiento “más como una concepción del mundo que como una mera exigencia artística o estética precisas” (González/Calvo/Marchán 1979:87). El expresionismo se posiciona en contra de tales formas (Pan 2001b:45-46).

¹⁸³ Bürger afirma al respecto que “die inhaltliche Seite des Kunstwerks, seine ‘Aussage’, tritt immer weiter zurück gegenüber der formalen Seite” (Bürger 1974:25), subrayando así la sublimación de la forma que caracteriza al expresionismo. Acerca de la relación de la vanguardia pictórica –especialmente el cubismo– con corrientes como el neoplatonismo o neokantianismo –en el caso del marchante de Picasso Daniel-Henri Kahnweiler–, cf. Gehlen 1994.

¹⁸⁴ Cf. Gehlen: “la orientación hacia el ‘sujeto’ como sistema de referencia, cuando no se malbarata, fuerza finalmente a una reflexión sobre las relaciones entre mundo exterior y sujeto, y, por consiguiente, sobre el sentido del hecho ‘cuadro’, una reflexión cuyos resultados, por su parte, deber ser trasladados de nuevo a los términos de la simbolización óptica y así depositados en el cuadro. De esta manera entra el sujeto en el cuadro, en lugar de encontrarse meramente frente a él” (Gehlen 1994:96).

través de la equiparación de arte y vida¹⁸⁵ y de una voluntad de oposición al concepto de civilización,¹⁸⁶ Bahr concibe la existencia de un mundo aprehensible a partir de la subjetividad. La realidad objetiva no es organizable según los principios de la lógica causal,¹⁸⁷ sino de una lógica de la vida interior y subjetiva.¹⁸⁸ En la vanguardia el arte pictórico ya no se considera icono de una realidad exterior existente, sino que al interiorizar la verdadera imagen del mundo en el pensamiento, la expresión pictórica artística se convierte en “expression of imaginative life” (Fry 1920).

Por otro lado, la idea de Kandinsky acerca de la proximidad de las artes¹⁸⁹ puede considerarse paradigma de las vanguardias alemanas; es la idea de la “Entdeckung jenes medialen Ortes, in dessen Evokation und Darstellung schliesslich alle Künste zusammenklingen” (Kemper 1974:81). Se trata de la misma lectura que Oskar Walzel realiza en 1917, bajo la fórmula de la “wechselseitige Erhellung der Künste”. En los ensayos del pintor del *Blaue Reiter*, que colabora con Schönberg, aparece a nivel teórico una interferencia entre artes; pues la música se revela como eje central y se presenta según la definición de Schopenhauer:¹⁹⁰ como único medio u arte que no reproduce un reflejo de la realidad, como arte autónomo no racionalizable, cualidad que le confiere una “Vorrangstellung unter den Künsten” (Kemper 1974:81).¹⁹¹ En las vanguardias, el

¹⁸⁵ Bürger sitúa el objetivo vanguardista en “der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren” (Bürger 1974:67).

¹⁸⁶ Cf. Bahr 1916:59.

¹⁸⁷ Ya Helmholtz apunta que la relación de causalidad es algo inherente al pensamiento no comprobable en la experiencia, se trata de “ein vor aller Erfahrung gegebenes Gesetz unseres Denkens” (Helmholtz 1855:396) en el cual “ein Beweis desselben aus der Erfahrung ist nicht möglich” (Helmholtz 1878:278). Él mismo determina “Zeit als innere (transzendente), Raum als äußere Form der Anschauung”.

¹⁸⁸ Gehlen cita a Herbert Read cuando habla de una “razón imaginativa, no discursiva” tanto en la construcción de la imagen como en la percepción de ésta (Gehlen 1994:100). Asimismo, en referencia a la modernidad, Crary afirma que “on peut postuler une logique de la modernisation qui ne doit strictement rien aux idées de progrès et d'évolution, mais qui implique au contraire des transformations non linéaires” (Crary 1990:31).

¹⁸⁹ Kandinsky afirma en 1911 que “nie standen in den letzten Zeiten die Künste, als solche, einander näher als in dieser letzten Stunde der geistigen Wendung” (Kandinsky 1952:54).

¹⁹⁰ En su obra *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer establece en la música la “Objektivierung des Willens”, por lo que no tiene relación de representación alguna con el mundo fenoménico de la representación. Cf. al respecto Schopenhauer: “Die Musik ist (...) eine so *unmittelbare* Objektivierung und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen” (Schopenhauer 1996:357).

¹⁹¹ Cf. González/Calvo/Marchán: “El *Jinete Azul*, como se advierte en sus escritos y en el *Almanaque*, acepta la preeminencia de la *música* proclamada por la estética del siglo XIX (Schopenhauer, R. Wagner, Nietzsche). Y se ha inspirado en esta concepción que atribuye el más apurado carácter de realidad al arte más “abstracto”, a la música, convertida en modelo de la pintura y de la literatura. Así se explica la dialéctica, de plena actualidad, entre la *gran abstracción* y el *gran realismo*, atribuyendo a la primera ‘un máximo de eficacia de lo real’. No son casuales las frecuentes metáforas musicales que han de interpretarse como pretensión de las artes por encumbrarse a una inmediatez como la de la música. La

medio musical se convierte en metáfora de la ruptura con la realidad objetiva y su representación mimética.¹⁹² Para Kandinsky, en el contexto del expresionismo y el discurso de los medios, la cuestión radicaba en “wie sich die anderen Künste ebenfalls zu dieser Unmittelbarkeit der Musik erheben könnten” (Kemper 1974:82). En la pintura del expresionismo, del cuadro desaparece, como resultado de la inferencia musical abstracta, toda reproducción de objetos reales, y el artista busca evocar estados espirituales o del inconsciente.¹⁹³ De esta forma, el expresionismo no solamente crea un estado de confusión y conmoción,¹⁹⁴ sino que convierte la confusión en el modo de percibir la realidad, pues “la apropiación de lo perceptible como tal sólo se puede lograr cuando no se lo excluye mediante el pensamiento, el sentimiento o la acción” (Gehlen 1994:97). Esta idea también aparece en una conferencia que el pintor y poeta austriaco Oskar Kokoschka titula *Von der Natur der Gesichte*, pronunciada el 26 de enero de 1912 en el *Akademischer Verband für Literatur und Musik*. En dicha conferencia el autor define la creación estética como el retorno del artista al momento en que el recién nacido sale del vientre de su madre (Kokoschka 1956:339-340). La referencia a etapas anteriores a la socialización del yo acerca la vanguardia a la ciencia del psicoanálisis.¹⁹⁵

La crítica a un estilo que no tienda hacia lo abstracto es formulada una y otra vez por los pintores. En su respuesta de 1914 a la *Umfrage: "Das neue Programm"*, Beckmann habla de dos tendencias en la pintura, el arte plano y el arte de la profundidad espacial, y afirma que el segundo de ellos está basado en el intento de “mit räumlicher und plastischer Form dem Leben unmittelbar nahe zu kommen” (Beckmann 1965:79). Según el pintor, este segundo principio de la forma espacial y plástica, del volumen y la profundidad, al que pertenecen Rembrandt, Goya, Tintoretto, Courbet y

presencia de lo musical en la pintura y la literatura del expresionismo tiene sus raíces en esas concepciones estéticas” (González/Calvo/Marchán 1979:89-90).

¹⁹² Cf. al respecto Reschke/Pollack 1992.

¹⁹³ De la misma forma se expresa el pintor Franz Marc al apuntar las diferencias entre impresionismo y expresionismo en *Die neue Malerei* (PAN 1911-1912): “Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheines verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten und an denen diese einfach vorübergingen. Und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite *sehen*, so wie man früher einmal violette Schatten und den Äther ubre alle Dingen ‘sah’” (Marc 1965:48).

¹⁹⁴ Cf. Gehlen: “En un principio, el giro hacia lo subjetivo consistió sólo en el hecho de que el contemplador, cuando trataba de fijar ópticamente las diferenciaciones de los colores y los reflejos, sufría una conmoción de sus hábitos visuales y se veía llevado a reflexionar sobre su propia capacidad visiva” (Gehlen 1994:93).

¹⁹⁵ Baudelaire determina los conceptos “*nouveauté*” y “*ivres*” como constitutivos de la experiencia infantil (Baudelaire 1961:1159-1160).

Cézanne, corre el peligro de incurrir en el error del efecto naturalista.¹⁹⁶ Beckmann se opone a esta simulación del “Gefahr des Naturalismus”, aunque no se desmarca de la técnica de volumen y profundidad (Beckmann 1965:79-80).¹⁹⁷ Dichas consideraciones son importantes para la simulación de perspectivas simultáneas modernas, pues constituyen una revisión de técnicas pictóricas hacia un nuevo enfoque.

Siguiendo el ejemplo del medio pictórico, la escritura vanguardista está marcada por la tendencia a la abstracción en el lenguaje. Se trata de un intento de desligar el lenguaje de la tradición y la realidad factual, de reconfigurar su papel de transmisor hacia una comunicación menos reflexiva y más inmediata. En los textos teóricos del expresionismo, las referencias hacia el medio visual ejemplifican la relación intrínseca de visualidad y escritura en el discurso de los medios, cuya influencia se manifiesta de esta forma en la renovación de la literatura. En 1918 Kasimir Edschmid describe la subjetivización del arte y la percepción en referencia al expresionismo literario:

Es kamen die Künstler der neuen Bewegung. [...] Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte (Edschmid 1982:56)

Esta idea paradigmática hace hincapié en el cambio hacia una subjetividad radical parecida a la que se da en la vanguardia plástica. Dos aspectos son sumamente relevantes: el hecho de que Edschmid ejemplifique esta situación de cambio a través de la visión, y que incluya, en contraposición con la fotografía, el término “Gesichte”. Se trata de una percepción marcada por el abandono de la realidad objetiva fotográfica hacia una imagen interior imaginaria.

La misma interferencia entre estética musical y arte pictórico, que he ejemplificado con Kandinsky, se da en la teoría literaria vanguardista.¹⁹⁸ Pinthus, al distinguir entre la estética del siglo XIX y la del XX, se sirve de conceptos musicales

¹⁹⁶ La recuperación de la bidimensionalidad del Giotto rompe con la ficción de perspectiva imperante desde el renacimiento. La linealidad, geometría y forma matemática del cuadro se consigue ahora a partir de otros caminos, en los que los cubistas tienen una importancia esencial: es lo que Gehlen llama la “dialéctica de objeto y superficie del cuadro”, que conlleva la “perdida inocencia de la ilusión” (Gehlen 1994:127).

¹⁹⁷ Cf. Beckmann: “Was mich selbst anbetrifft, so folge ich mit meiner ganzen Seele der raumtiefen Malerei und suche in ihr meinen Stil zu gewinnen, der im Gegensatz zur äußerlich dekorativen Kunst der Natur und der Seele der Dinge so tief wie möglich auf den Grund gehen soll. Daß viele meiner Empfindungen bereits vorhanden gewesen sind, weiss ich sehr wohl. Ich kenne aber auch das, was ich neu aus meiner Zeit und ihrem Geist in ihr fühle. Dieses will und kann ich nicht definieren. Es steht in meinen Bildern” (Beckmann 1965:80).

¹⁹⁸ Cf. Kemper: “Die Dichtung musste also abstrakt werden, um wesentlich sein zu können, sie mußte ihre im Bild gestaltete Nachahmung der Erscheinung, des empirisch Vorfindlichen aufgeben” (Kemper 1974:84).

para ilustrar el cambio del pensamiento progresivo al pensamiento simultáneo de la modernidad: las palabras claves son “horizontal/nebeneinander” y “symphonisch” (Pinthus 1996:22-23). Lo sinfónico es sinónimo de inmediatez de un flujo de percepciones dinámico, del complejo de sensaciones que se manifiestan al unísono en la modernidad. Por otro lado, Herwarth Walden hace alusión a la música en contraposición a la discursividad y conceptualidad del lenguaje. Para él “[die Beziehungen der Wortkörper und der Wortlinien zueinander] sind in den bildenden Künsten räumlich sichtbar, in der Musik und der Dichtkunst zeitlich hörbar” (Walden 1982:150). El escritor determina el fin de todo arte en “Übersinnliches den Sinnen sichtbar zu machen” (Walden 1982:150), y asimismo establece la “innere Geschlossenheit” como principio formal de todo arte, apuntando la existencia de una realidad suprasensible que el artista debe evocar. Con ello, Walden ataca a la escritura como lenguaje discursivo racional a través del concepto de “Fühlen”:

Das künstlerische Verstehen ist keine Verständigung. Das künstlerische Verstehen ist das Fühlen. Nur das Fühlen ist Begreifen [...] Das ist das Wissen um die Kunst. Das ist das Wissen der Kunst. Die Kunst begreift das Unbegreifliche, nicht aber das Begriffliche (Walden 1982:150)

Walden contrapone la sensibilidad a la comprensión racional, y sitúa la manifestación de éste en la esfera de lo “inconcebible”. Se trata de una representación artística no controlada por el pensamiento, que escapa de la conceptualización y de la tradición cientifista del naturalismo. El abandono del mundo objetivo y del concepto como control epistemológico de la realidad es parte constitutiva de la abstracción poética. En esta forma subjetiva del arte, la cuestión de la percepción del mundo objetivo se presenta como un proceso ligado a cuestiones como la intuición o la “reine Logik” (Picard 1982:77). Asimismo, la teoría de Freud juega un papel determinante, pues “der Expressionist ist also nicht psychologisch, aber er ist psycho-analytisch [...] Die Psychologie läßt von *einem* Ding auf tausend Dinge gleiten, die Psycho-Analyse geleitet von tausend Dingen zu einem” (Picard 1982:77).

Por otro lado, el arte primitivo, como evocación de imágenes míticas, impera en el programa artístico de los movimientos de vanguardia franceses, el fauvismo¹⁹⁹ y el cubismo, así como en los pintores Cézanne y Gauguin.²⁰⁰ La influencia de la escultura oceánica y africana en el expresionismo tiene su origen en la relación con los *fauves*

¹⁹⁹ Esta corriente anterior al cubismo estaba influenciada por el arte primitivo de los “salvajes” y su objetivo es “Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet” (Cf. Marc 2003:125).

²⁰⁰ Cf. al respecto Antliff/Leighten 2001.

franceses, algunos de cuyos miembros exponen sus obras en la *III. Ausstellung der Brücke* en 1908. Se trata de un arte que es capaz de representar “los elementos más expresivos de cada elemento en un objeto” (Read 1974:66); importa, por tanto, su sentido ontológico y su funcionalidad.²⁰¹ En la *Chronik K.G. Brücke* de 1913, Ernst Ludwig Kirchner constata haber encontrado “in der Negerplastik und den Balkenschnitzereien der Südsee eine Parallele zu seinem eigenen Schaffen” (Kirchner 1965:46), obras a las que tiene acceso en el Museo Etnográfico; el pintor apunta en el mismo texto que “Heckel ging nach Italien und brachte die Anregung der etruskischen Kunst” (Kirchner 1965:47). Auguste Macke, perteneciente a *Der Blaue Reiter*, interpreta la forma como una fuerza natural y secreta, un “Ausdruck von geheimnisvollen Kräften” que vinculan la contemplación estética al “unsichtbare Gott” (Macke 2003:126). El artista expresionista concibe el arte primitivo como indisociabilidad de lo tangible y lo abstracto: “Für den Neger ist sein Idol die fassbare Form für eine unfassbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs” (Macke 2003:127). Según el pintor, la imagen primitiva evoca una suerte de irracionalismo visual, y al respecto afirma Schmidt-Rottluff que hay cosas “denen ich mit dem Mittel der Kunst nahe kommen kann, aber weder gedanklich noch durch das Wort” (Schmidt-Rottluff 1965:83). Así, hablar acerca de algo no es sino “eine Umschreibung, eine Umdichtung” (Schmidt-Rottluff 1965:83), un proceso racional relacionado con el concepto tradicional de cultura y civilización.²⁰²

En la pintura moderna, por tanto, se da un movimiento regresivo hacia tradiciones pictóricas contrapuestas a la tradición europea, una “dialéctica origen-modernidad” (Didi-Huberman 2006:242). Los pintores incluyen en su forma de pintar la bidimensionalidad o aplanamiento del dibujo,²⁰³ lo que constituye un “pictorial turn” (Schröter 2006:197-198); asimismo adoptan como técnica de grupo la xilografía, recuperada por Kirchner del sur de Alemania al sentirse atraído por los antiguos grabados de Nürnberg (Kirchner 1965:46). Dicha técnica supone un vínculo directo

²⁰¹ Cf. en este sentido Wagner-Egelhaaft 1989. Este aspecto funcionalizador, que tiene su origen en la etnología y sociología del arte, contempla la obra “no como fin, sino como fuerza mágica y viva” (Didi-Huberman 2006:236).

²⁰² Del mismo modo se expresa Emil Nolde al referirse al vínculo entre objeto y sujeto tanto en la creación artística como en la contemplación estética: “Mit dem Material in der Hand, zwischen den Fingern, entstehen die Werke der Naturvölker. Das sich äußernde Wollen ist Lust und Liebe zum Bilden. Die absolute Ursprünglichkeit, der intensive, oft groteske Ausdruck von Kraft und Leben in allereinfachster Form, – das möge es sein, was uns die Freude [an diesen eingeborenen Arbeiter] gibt” (Nolde 2003:128).

²⁰³ Acerca de dicho retorno a estilos pasados y de su relación con la búsqueda vanguardista de “otro sistema de signos no ilusionista”, cf. Gehlen 1994:129.

entre la vanguardia y la tradición medieval, especialmente artistas como Cranach y Beham (Kirchner 1965:46). Se hace patente un interés por las “manifestaciones del arte medieval alemán y protorrenacentista, por las esculturas de las culturas no occidentales, es decir, por las formas ‘bárbaras’ anteclásicas” (González/Calvo/Marchán 1979:88); aunque autores del mismo movimiento como Meidner, en su elogio casi desmesurado de la ciudad, replican esta actitud regresiva.²⁰⁴

En el movimiento, el enfoque antropológico del arte es determinante y muy productivo. Un ejemplo es la tesis doctoral de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Los “polare Begriffe” (Picard 1982:75) que el autor desarrolla definen la posición del ser en relación con la expresión estética. En este sentido adquiere gran importancia el objeto de dicha expresión, pues se parte del supuesto que la obra de arte se remite a una instancia superior trascendental. A ello se refiere Worringer al determinar el arte realista del siglo XIX como empatía y entender el arte exótico y primitivo como abstracción:

Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Crystallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit (Worringer 1959:36)

El impulso de abstracción se asocia a un estado primitivo del hombre en que éste está subordinado a fuerzas desconocidas y donde el arte es “necesario”. Lo bello orgánico se contrapone a lo inorgánico, concepto utilizado para describir el arte fragmentario vanguardista²⁰⁵ sobre el que se sustenta el impulso de abstracción.²⁰⁶ Se dan paralelismos entre la relación del arte con el pueblo primitivo y la del ser en el contexto

²⁰⁴ Cf. Meidner: “Das Stammeln primitiver Völker beschäftigt auch einen Teil der deutschen Maler-Jugend und nichts scheint wichtiger zu sein als Buschmannmalerei und Aztekenplastik. Auch das wichtigtuende Gerede steriler Franzosen über ‘absolute Malerei’, über ‘das Bild’ u. a. findet bei uns lauten Widerhall. Aber seien wir ehrlich! Gestehen wir uns nur ein, daß wir keine Neger oder Christen des frühen Mittelalters sind! Daß wir Bewohner von Berlin sind anno 1913, in Cafehäusern sitzen und diskutieren, viel lesen, sehr viel vom Verlauf der Kunstgeschichte wissen und: daß wir alle vom Impressionismus herkamen! Wozu die Manieren und Anschauungen vergangener Zeiten nachahmen, das Unvermögen als das Richtige proklamieren?! Sind diese rohen, mesquinen Figuren, die wir jetzt in allen Ausstellungen sehen, ein Ausdruck unserer komplizierten Seele?!” (Meidner 1965:89).

²⁰⁵ Acerca de las obras orgánicas –simbólicas– e inorgánicas –alegóricas– y las respectivas relación directa y mediación, cf. Bürger 1974:76,93-99.

²⁰⁶ En relación con la concepción estructural del objeto estético, cabe destacar que “während im organischen Kunstwerk das gestaltende Prinzip die Teile durchherrscht und sie zur Einheit verbindet, haben im avantgardistischen Werk die Teile eine wesentlich größere Selbständigkeit gegenüber dem Ganzen; sie werden als Konstituenten einer Bedeutungstotalität abgewertet und zugleich als relativ selbständige Zeichen aufgewertet” (Bürger 1974:117).

de la modernidad, con la destrucción de la concepción del individuo y la evocación de una naturaleza colectiva de carácter mitológico:²⁰⁷

Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transcendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen (Worringer 1959:49)

El concepto de trascendencia simboliza este abandono del arte cientifista del naturalismo y el arte como placer de la burguesía.²⁰⁸ El arte primitivo es la ordenación espacial de las fuerzas espirituales que dominan al ser –“geistige Raumscheu”–, de ahí su carácter transcendental. Dicha reflexión es importante para la teoría material de los medios, especialmente para la pintura, pues la disposición del espacio percibido adquiere un valor cultural, social y espiritual. Es, en definitiva, una “kulturspezifische Organisation unserer Wahrnehmung” (Renner 2005:145).

La espiritualidad expresionista y el primitivismo confieren a la obra de arte un papel de mediador distinto al del siglo XIX, pues ahora el objeto de arte retorna al carácter de objeto de culto.²⁰⁹ En este proceso el pintor deja de tener el control absoluto de la creación. Lo puro,²¹⁰ referido a lo nuevo no determinado por la tradición, se asocia a un arte instintivo no regido por las formas de representación tradicionales. En este sentido, Marc apunta a la posibilidad de que la fealdad e impureza de la naturaleza se deba a que “vielleicht hat unser europäisches Auge die Welt vergiftet und entstellt” (Marc 1965:99). Como dice Schmidt-Rottluff, “Kunst [manifestiert] sich immer wieder in neuen Formen, da es immer wieder neue Perspektiven gibt”; y sigue: “von mir weiß

²⁰⁷ No existe un “yo sintetizador” en la época, como explica Rolf Renner. Signo de ella es una problematización de códigos discursivos y visuales, que produce en el texto una escritura doble: “Bild und Text konvergieren zudem darin, dass sie Raumbilder und Bildkomplexe entwerfen, die das Unbewußte zu visualisieren versuchen” (Renner 1995:194). Desaparece, en este sentido, la “ichkonstituierende Funktion kultureller Abbildungssysteme” (Renner 1995:196).

²⁰⁸ Dicha clase social realiza una neta separación entre el sistema económico-político y el sistema cultural (Piñón 1987:31). Piñón afirma que la “función específica del arte en la sociedad burguesa” apuntaría a una neutralización de la crítica (Piñón 1987:17-18).

²⁰⁹ El grupo *Blaue Reiter* y especialmente el *Almanach* de 1912 son ejemplos de esta asociación entre abstracción pictórica, forma primitiva y evocación transcendental. (Cf. González/Calvo/Marchán 1979:88-89).

²¹⁰ Acerca de la forma pura, Marc la vincula con el ser primitivo animal y con la búsqueda de lo abstracto: “Ich denke viel über meine eigene Kunst nach. Der Instinkt hat mich im großen und ganzen auch bisher nicht schlecht geleitet, wenn die Werke auch unrein waren; vor allem der Instinkt, der mich von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, den ‘reinen Tier’ wegleitete [...] das unberührte Lebensgefühl des Tieres [ließ] alles Gute in mir erklingen. Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten, was mich noch mehr erregte; zum zweiten Gesicht, das ganz indisch-unzeitlich ist und in dem das Lebensgefühl ganz rein klingt” (Marc 1965:98-99).

ich, dass ich kein Programm habe, nur die unerklärliche Sehnsucht, das zu fassen, was ich sehe und fühle, und dafür den reinsten Ausdruck zu finden” (Schmidt-Rottluff 1965:83). La comprensión de este arte se hace igualmente dinámica, pues se trata de signos que constantemente deben ser reinterpretados. Musil lo experimenta en 1921 en una exposición de dibujos de la *Malervereinigung ‘Kunstgenossenschaft’*, en la que puede contemplar

Zeichnungen, welche spiritistische Medien im Zustand der Aufmerksamkeitsablenkung und im Trance ausgeführt haben, die im Normalzustand des Zeichnens, ja sogar des Lesens und Schreibens unkundig sein sollen (Musil 1978b:1596)

Los dibujos producen la sensación de “überirdische Kräfte” y evocan en el autor exaltación y confusión cuando éste las observa en su esencia pura, no desde el amparo de la objetividad científica.²¹¹ El entendimiento se anula en el cambio constante de significados y en la ambivalencia de estos, pues tan pronto son familiares y descifrables como absurdos e incomprensibles. La imagen artística, como la describe Musil, une primitivismo e irracionalismo.

En el medio literario, como en la pintura, impera como tendencia la recuperación por parte de los autores de estructuras narrativas populares como revisión del propio medio. Así, dentro de la actitud de apertura hacia nuevas formas de expresión reaparecen las narraciones concisas y breves de la leyenda, la *Märchen*,²¹² formas literarias cercanas a la oralidad y contrapuestas a la novela burguesa.²¹³ Por otro lado, las remitificaciones se convierten igualmente en ejercicio literario corriente del

²¹¹ Cf. Musil: “Das Bewundernswerte dieser Ausstellung [...] ist, wenn man ihren Wert als wissenschaftliches Objekt beiseite lässt, die Unruhe, welche sie der Seele mitteilt. Diese Unruhe besteht für den wissenschaftlich naiven Betrachter in einer Flut und Ebbe von Andeutungen, die sich bald zu voller Verständlichkeit erheben, bald –und das schon im unmittelbar folgenden Augenblick– ins völlig Unzugängliche zurücksinken” (Musil 1978b:1596-1597). El texto se titula *Mediale Zeichnungen* y apunta en otro sentido lo que ya escribe en su ensayo *Triedere*, la “Spannung von Blick und Bild, die für die Wahrnehmung und das Erzählen von Bedeutung ist” (citado por Renner 2005:149); Musil afirma asimismo que la “Visualisierung [ist] Zeichen für eine imaginative und phantastische Deformation der Sprache [...] gesprochene Wort verliert Eigensinn und gewinnt Nachbarsinn” (Musil, “Wundersame Erlebnisse, 1978, vol. 4, p. 1084, citado por Renner 2005:150).

²¹² Cf. al respecto la antología de Hartmut Geerken (Geerken 1979). Brandstetten apunta las correspondencias entre “Märchen” y mito como “ästhetisch wahr durch stylisiert bildhaft” (Brandstetter 1988:124).

²¹³ Esta forma literaria está marcada por un tipo de recepción individual y fundamentada, como también señala Herbert Marcuse, en una contradicción: “Die Kunst hat in der bürgerlichen Gesellschaft eine widerspruchsvolle Rolle: Sie entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das schlechte Bestehende. Aber indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte” (citado por Bürger 1974:68).

movimiento.²¹⁴ La predilección por la imaginación y la fantasía se debe a que la literatura en el siglo XIX es “nicht Instrument der Emanzipation, sondern der Unterwerfung”, y su consumo se encuentra regulado e impuesto por un poder social (Bürger 1974:73); la obra orgánica y realista es por tanto “ideologie-verdächtig” (Bürger 1974:120).²¹⁵ Esto, junto a su relación con la corriente filosófica del positivismo, es profundamente criticado por los autores al posicionarse contra la conceptualidad. La construcción psicológica del sujeto en la obra literaria se reemplaza por una concepción amparada en “Regressionstendenzen” que apuntan a la “Zerlösung des Ichs” (Benn 1982:183).²¹⁶ Asimismo, el mundo exótico e imaginario se erige como elemento simbólico de un discurso antirracional que funcionaliza la percepción artística, y de la contemplación estética se derivan ahora procesos cognoscitivos que motivan una interacción dinámica entre sujeto y objeto.

Las investigaciones de Ernst Cassirer sobre lenguaje y pensamiento primitivos permiten situar en consonancia los medios pintura y escritura. Su análisis muestra el primitivismo y la modernidad como culturas de la inmediatez sensitiva reflejados en la literatura y pintura del expresionismo: el objeto artístico es la cosa representada y vivida subjetivamente.²¹⁷ En referencia al lenguaje como elemento de designación y conocimiento, el filósofo afirma que “das Wort sei niemals ein Abdruck des Gegenstandes | an sich, sondern des von diesem in der Seele erzeugten Bildes” (Cassirer 2009:67-68). El pensamiento primitivo, según Cassirer, está fundamentado en la forma simbólica, que el filósofo concibe como “jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und in diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird” (Cassirer 2009:67). El primitivo no distingue entre mundo natural y supranatural, y su conocimiento del mundo está siempre fundamentado en un conocimiento del interior de las cosas. El filósofo insiste en que “[der sprachliche Ausdruck] hat sich hier [en el ser primitivo] vom rein

²¹⁴ Un ejemplo de proceso de remitificación de la realidad es el poema *Der Gott der Stadt* de Georg Heym, en la línea de la “Beseelung der Dinge” (Kemper 1974:66) que defiende el formalista Heinrich Wölfflin.

²¹⁵ Aquí cabría referir al proceso dialéctico que afecta la modernidad industrial: “der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression” (Adorno/Horkheimer 1971:35), pues “so wie der Mythos schon Elemente der Aufklärung enthielt, so bleibt die Aufklärung dem Mythos verhaftet, den sie zu überwinden glaubt” (Kemper 1974:66).

²¹⁶ Un ejemplo de ello sería la narración *Die Segelfahrt* de Alfred Döblin (1913).

²¹⁷ Cf. Cassirer: “hier geht die Beziehung, die zwischen Laut und Bedeutung festgehalten wird, durch die Subjektivität des Denkens oder Fühlens hindurch [...] Nicht mehr das ‘Ding’ schlechthin, sondern der durch die Subjektivität vermittelte Eindruck von ihm oder eine Form der Tätigkeit des Subjekts ist es, was seine Darstellung und irgendeine Art der ‘Entsprechung’ im Laute finden soll” (Cassirer 2009:72). Cf. al respecto Gehlen 1994:145-147.

mimischen noch nicht geschieden” (Cassirer 2009:71).²¹⁸ Asimismo, para el hombre primitivo las distancias temporales y espaciales del hombre ilustrado no se construyen de la misma forma, pues no existen distinciones.²¹⁹

La problemática del lenguaje en relación con el mito se encuentra muy próxima a la relación entre lenguaje y ciencia, de la que la obra de Hans Vaihinger es un claro ejemplo. En su texto *System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, el teórico analiza las propiedades del lenguaje como herramienta científica, cuyas conclusiones, como las resume Kemper, se transforman en una crítica radical al medio escrito, pues “[a]lle Begriffe, mit denen die Wissenschaft operiert [sind] Vereinfachungen, um sich schneller und besser über die Realität verständigen zu können. Sie sind also analogische Fiktionen” (Vaihinger 1924:30). Las investigaciones de Vaihinger se dirigen principalmente al análisis de “Fiktionen des diskursiven Mediums” basadas en las “elementaren Empfindungen” (Vaihinger 1924:69). Constitutivo de la ficción es el lenguaje discursivo, pues como afirma Vaihinger “an das Wort heftet sich nun jener Wahn, es gäbe ein Ding, welches Eigenschaften habe: das Wort gestattet die Fixierung des Irrtums” (Vaihinger 1924:170). De esta idea deriva la relatividad en la epistemología moderna,²²⁰ y lleva a Vaihinger a formular su concepto de los “logisch widerspruchsvolle Begriffe” (Vaihinger 1924:65).

Es cierto que el cine aparece en las obras de ambos autores: es fundamental en Arconada, quien lo examina en relación con la literatura y la música, y no lo es tanto en Einstein. La obra del teórico alemán se encuentra salpicada de referencias al medio cinematográfico, así como de colaboraciones esporádicas en dicho campo. Al tratar de enfocar el resumen e investigación de la época como conjunto de manifestaciones y fenómenos en sintonía con los autores, no parece del todo acertado referirse a la

²¹⁸ Cf. Cassirer: “Dieser mimische Charakter der Sprachen der Naturvölker tritt besonders in der Fülle scharf differenzierter Ausdrucksformen hervor, die sie für die Bezeichnung und die genaue Bestimmung räumlicher Verhältnisse besitzen” (Cassirer 2009:71-72).

²¹⁹ En la teoría de los medios, los estudios de Marshall McLuhan apuntan en la misma dirección. El teórico afirma que el hombre primitivo no concibe el cine como nosotros, y que para él el movimiento y la pantalla no son entes dispares; el oriundo de África no puede entender la desaparición del actor fuera de la pantalla, porque para él esta desaparición no tiene lugar (McLuhan 1994).

²²⁰ Cf Vaihinger: “Wir kennen nur Relatives, wir kennen nur unabänderliche Beziehungen und Gesetze der Phänomene: alles andere ist subjektive Zutat. Die Scheidung der Welt in Dinge an sich = Objekte und Dinge an sich = Subjekte ist die Urfiktion, von der alle anderen schließlich abhängen. [...] der kritische Positivismus erklärt jede andere und weitere Behauptung für fiktiv, subjektiv und unbegründet: für ihn existieren nur die beobachteten Sukzessionen und Koexistenzen der Phänomene; an diese allein hält er sich. Jede Erklärung, welche weitergeht, kann nur mit den Hilfsmitteln des diskursiven Denkens sich weiter behelfen, also mit Fiktionen” (Vaihinger 1924:78s.).

cuestión del cine en Alemania, pues apenas tiene peso en la argumentación. Sin embargo, cabe hacer un breve comentario al respecto, teniendo en cuenta que Arconada hace referencia a dicho cine en varias ocasiones. Así, el cine de la UFA, de Lang y de Murnau es ejemplo, a la vez, del cine intelectual en la recepción española y del cine autónomo, innovador y experimental en el mismo expresionismo alemán. Podría decirse que se trata de un caso paradigmático de duplicidad de discursos, pues su forma representa, para unos y otros, visualidad y discursividad. Una vez tratado dicho tema en referencia con Arconada, procederé a esbozar, en el punto 2.3, las similitudes entre ambos países en el caso del cine.

2.2.2. El cine en la modernidad española

En el caso español, el cine monopoliza casi totalmente el discurso de los medios y el arte vanguardista. Si bien es verdad que en los primeros años de los ismos son los medios puros –literatura, pintura, música– los que motivan el discurso de los medios, a principios de los años veinte el medio visual cinematográfico empieza a cobrar importancia en el mismo, convirtiéndose incluso en su epicentro y suscitando una serie de cuestiones y debates que acercan España a Europa. Así, los problemas de la percepción y la identidad moderna parecen llegar de la mano del cine y no tanto de algunas tendencias del arte por el arte que presiden los ismos. Una serie de textos ensayísticos y literarios muestra la predominancia del cine como “primer” discurso de los medios en la España vanguardista. En Alemania, como en Europa, la lírica es la que motiva el desarrollo vanguardista en la literatura. En este contexto la renovación de un género algo confuso en Alemania, la prosa de vanguardia, queda un poco en la sombra. Sin embargo, en el caso español, dicho género goza a partir de 1920 de una posición de supremacía ante la poesía ultraísta, creacionista y surrealista, en gran parte por la influencia del cine. Por un lado, el cine como discurso pone en funcionamiento elementos de la vanguardia europea que antes de 1920 todavía no habían hecho eclosión; por otro lado marca la transición de la vanguardia artística a la política, un hecho importantísimo en la teoría de los medios. Espina, en su artículo *Arte nuevo* (1920), explica la relación entre modernidad y visión, así como entre vanguardia y literatura, desde el punto de vista de la crisis del lenguaje. Éste se perfila como inicio de

la inferencia visual en el lenguaje, que introduce nuevas perspectivas en elementos fijados:

Si los motivos humanos no varían, su manera de verlos y sentirlos, sí varía. La literatura, forjada dentro de los límites de lo definible, es impotente para expresar matices, sutilezas, ambigüedades del alma moderna, que no sólo provienen de ideas completas, sino de la sensación oscura, de latencias insospechadas, del absurdo. Lo indefinible no excluye posibilidad de expresión desde el momento en que dos o varias sensibilidades pueden relacionarse por estímulos aparentemente disparatados (Espina 1994:89-90)

La literatura como medio discursivo es incapaz de plasmar la simultaneidad sensible propia de la modernidad, pues ésta no se ajusta a la univocidad y estabilidad del pensamiento lógico-discursivo.²²¹ A estas carencias vincula Espina la influencia del arte en la literatura, que desembocaría a priori en un lenguaje mágico y fantástico no marcado por la realidad:

De aquí, el esfuerzo literario en llegar a esa totalización interna, que en Pintura se ha llamado visión integral. La visión integral es la representación del objeto, según todos los sentidos corporales. Su triple forma, afectiva, emotiva e intelectual. El análisis, incluso físico, del objeto. En poesía sería la imagen dotada de su máxima capacidad fantástica (Espina 1994:90)

Espina observa en esta visualidad de la modernidad un cambio en la fisiología y psicología visual. Se trata de una idea adoptada por muchas figuras europeas de la teoría material de los medios que analizan el fenómeno cinematográfico, como por ejemplo Walter Benjamin o Siegfried Krakauer.²²²

Esta tendencia marcará en parte la psicologización de la percepción y el arte, una de las señas de identidad de la modernidad. Se trata de una experiencia y perspectiva

²²¹ Cf. Heymann: “Al contrario de lo que ocurre en la pintura, [en la fotografía] no existe una conciencia de la manipulación de la imagen por parte del artista/fotógrafo, de modo que prima el efecto de documentación sobre la composición estética. Al ser así, la relación entre imagen y realidad pasa a ser supuestamente inmediata, porque la mediatización por parte del productor de imágenes no es ostensible. Por ese camino se desarrolla un proceso de ‘aprendizaje visual’, por el cual la realidad material se transforma, a los ojos del observador, en imagen en potencia. Este proceso se acentúa con el auge del cine. Si la fotografía y la publicidad multiplican la importancia de la imagen estática como parte integrante de la percepción de la realidad, el cine da a la imagen una naturaleza más compleja y la inserta además en un contexto de estructura muy particular. Como ha expuesto Deleuze, el cine pone de manifiesto la crisis de la dicotomía entre el ámbito de la conciencia/imaginación y el ámbito de la realidad material, porque representa no solamente la forma de la realidad material, sino también su tiempo y su movimiento, sin por ello corporeizarse en materia [...] Imagen y contexto son en el cine de naturaleza heterogénea: este tiene, independientemente de toda técnica, una estructura narrativa y organiza por tanto ámbitos narrativos, que son en su origen de procedencia literaria. En cambio, la imagen aislada – panorama, vista parcial o close-up– tiene una estructura iconográfica. No sucede, sino que es [...] El cine sintetiza, gracias a sus características técnicas, los dos medios de expresión en uno solo, con lo que la inmediatez de la imagen adquiere valor narrativo, mientras que la acción se ‘desverbaliza’, por apoyarse básicamente en series de imágenes” (Heymann 1998:92-93).

²²² Ya Helmholtz y otros contemporáneos relacionan distintas formas de arte con distintas teorías de la percepción y de la fisiología de los sentidos (Heidelberger 1999:147).

construidas desde una posición subjetiva. Y ésta, a su vez, es la razón que impulsa a la escritura a impregnarse de lo visual, pues los autores construyen un arte moderno absorbiendo problemáticas generales de la modernidad visual:

Lo inadmisibles es pretender estancarse en una fórmula exclusiva. El Arte, por lo menos, debe variar a compás de nuestras propias transformaciones. La retina, modificada por agentes desconocidos antaño (el arco voltaico, los colores químicos) exige nuevos reactivos cromáticos que los pintores modernos intentan, persiguiendo una especie de lenguaje articulado de la luz y del color. En el cerebro se funden sensaciones de diverso origen. El oído tiene su escala luminosa y táctil, y el gusto determina volúmenes e imágenes (Espina 1994:90)

Siguiendo este paradigma, el texto literario se nutre de principios científicos vinculados igualmente a la óptica,²²³ como se puede leer en *Telarañas en el cielo*, al constatar el narrador que “Doña Ramona, calculando sabiamente sus ausencias por el principio de la permanencia de las imágenes retinianas, daba la sensación de estar presente siempre” (Andrés Álvarez 1997:96). Otro ejemplo se puede leer en la nota preliminar que introduce la novela *Paula y Paulita*, donde su autor Benjamín Jarnés inicia una descomposición de una imagen en atributos de la percepción:

Tengo delante una moderna construcción. Es una quinta, una casa de placer. Tiene por fachada un blanco, un limpio muro rectangular, abierto aquí y allá por negros, por exactos cuadrados. Cada frente de la nueva arquitectura es otro rectángulo. Y otro barandal de piedra. Y la tapia del jardín. Ni aleros, ni hornacinas, ni columnas, ni ménsulas, ni frisos, ni frontones. Planos, planos, planos. Y, detrás, unos árboles. Líneas, ángulos enjutos, perfectos, desnudos. Y, en segundo término, el barroco volumen –oro y verde– del campo (Jarnés 1973:43)

La desfragmentación verbal de la imagen literaria en propiedades de la percepción espacial supone un nuevo tratamiento de la realidad objetiva. Ésta se organiza en formas geométricas, en composiciones visuales que la literatura no representa como un todo orgánico.

Algo parecido se puede leer en un texto profundamente representativo de la época titulado *Entrada en Sevilla* (1924). El autor, Pedro Salinas, describe las impresiones visuales de un trayecto motorizado; se trata de un texto singular, que ofrece interesantes paralelismos con el inicio de otra gran obra para la modernidad en Alemania, a saber, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin:

El auto, ceñido estrechamente a derecha e izquierda por casas, empezaba su heroico viaje. La calle, inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empezó a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia

²²³ Los aparatos de óptica y el ojo igualmente juegan un papel fundamental en *Santa Lucía y San Lázaro*, relato de Federico García dedicado a Sebastià Gasch (Lorca 1997).

Consideraciones sobre la época

alguna, y con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestimano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego, más que para que el público los vea, con el malicioso propósito de que su rauda sucesión cree una imagen confusa y apta para cualquier engaño en la mirada del espectador (Salinas 1973:76)

La descripción de la experiencia automovilística muestra la ciudad como un caudal donde “cada visión nueva era la aventura final, el último encantamiento”, que debe ser reconstruido a través de la imaginación y de perspectivas nuevas engendradas del mismo panorama observado (Salinas 1973:78-79).²²⁴ Jarnés defiende la supremacía de la visión exterior, del mundo sensible, en el arte nuevo al final de dicha nota preliminar en la cita anterior afirmando que “será preciso recordar que sólo en lo sensible puede adquirir su forma una idea” (Jarnés 1973:47). Jarnés pretende retornar para el arte al “camino donde se juntan el mundo y el espíritu”, comunidad íntima estética que se ha truncado a causa de “cierto frío espiritual –que a veces se atribuye, aturdidamente, a la razón– capaz de abrir anchos espacios vacíos entre el espíritu y las cosas” (Jarnés 1973:47). La literatura se convierte paulatinamente en “friso de animadas esculturas de luz”, como escribe Valentín Andrés Álvarez en *Telarañas en el cielo* (Andrés Álvarez 1997:86).

Los ejemplos que acabo de presentar muestran que la tematización de elementos visuales en la prosa de vanguardia tiene una función específica. Me adhiero a la idea de Lough (2005:409-410) de que el cine, como parte de estos elementos visuales, adopta en el contexto de la vanguardia española un carácter de elemento metafórico.²²⁵ A través de éste se tematizan distintos temas propios de la modernidad: visualidad, percepción, lenguaje estético, etc.; en este sentido impera la voluntad de “visualizar lo nuevo con ojos nuevos”, así como “el descubrimiento de una nueva iconografía, de un nuevo

²²⁴ Cf. Salinas: “[...] y, sin embargo, a cada visión se sustituía inmediatamente la de al lado, lo mismo que huye una nota de la cuerda donde nació, porque en la voluntad del ejecutante ya hay otro esperando, que la alcanza y la completa. Y era preciso que la imaginación juntase tal trozo de blanqueada pared, aquel zaguán, una cancela, con la perspectiva no suya –ésta ya se había evadido–, sino de la casa vecina, y poniendo sobre todo eso baldacones y terrazas ajenos y un cielo visible, pero convencional, reconstruyese idealmente lo que por angostura de la calle y rapidez de la marcha no cabía, verdadero, en la visión. Y por eso la ciudad, tan real, tenía un temblor de fantasmagoría, un inminente peligro de que al no poder tenerse juntos, arbitrariamente ensamblados en la imaginación todos aquellos fragmentos que en realidad estaban perfectamente unidos, se viniera todo abajo, en un terremoto ideal y pintarrajeado como los que se muestran con comentario de romances en los cartelones de las ferias. Estaba viendo Sevilla y aún tenía que seguir imaginándola, y la ciudad le era, tan dentro de ella, algo incierto e inaprensible como una mujer amada, producto de datos reales, pero dispersos y nebulosos, y unificadora, lúcida fantasía que los coordina en superior encanto” (Salinas 1973:78-79).

²²⁵ Francis Lough determina “tres formas de impacto del cine sobre la literatura en esta época”, a saber: mimético, metafórico y estilístico/estructural (Lough 2005:409-410). Si bien el primero y el tercero parecen apuntar más a una intermedialidad en la forma, mientras que el segundo se acerca más a lo que sostengo como base intermedial, esto es la tematización discursiva de los medios, lo cierto es que Lough se refiere en todos los casos a un proceso como el que vengo analizando.

lenguaje visual” (Costa 1995:78,82). A raíz de la influencia del nuevo medio, la literatura se ve atraída por una serie de discusiones y análisis crítico-empiristas sobre las capacidades y posibilidades del cine. Se trata de reflexiones ensayísticas que en algunos casos se constituyen en metareflexiones sobre el lenguaje dentro del mismo texto literario. Roloff habla de:

Fenómenos como la hibridación progresiva, la interconexión de viejos con nuevos medios y la autorreflexión de los mismos medios en sus producciones artísticas. Los nuevos medios incitan, por su parte, a la reflexión tanto sobre las posibilidades de escenificación y simulación de la realidad como sobre la creación y nuevos modos de representación (Roloff 1998:85)

A raíz de la gran influencia entre medios y de los debates que suscitan, se establece una diferenciación de estos como disposición intelectual y cultural de lo plasmado: “la literatura enfila las cosas. La pintura y la escultura las perfilan. El cinematógrafo las desfila” (Espina 1965:185). Dicho concepto del “desfile”, otra articulación del concepto de simultaneidad aplicado a las imágenes e impresiones visuales, estipula el carácter y la forma cinematográficos de la vida moderna.²²⁶ Se trata de uno de estos elementos que hace referencia a una pregunta capital en la relación entre cine y literatura: “wie beeinflussen (technische) Medien die (symbolischen) Formen der Literatur?” (Hiebler 2003:13).

Espina habla de la “vida visual” y de “lo desfilatorio” (Espina 1965:187),²²⁷ mientras que para los miembros de la vanguardia española la pantalla cinematográfica se convierte en un espacio de simulación de la vida moderna. Como medio es capaz de plasmar a la perfección la sucesión “desfilatoria” de las escenas urbanas, marcadas por el maquinismo y el movimiento, y es donde quedan registradas las “ideas y costumbres” modernas. Así, adquiere importancia su capacidad de estructurar la vida moderna.²²⁸

²²⁶ Cf. Schmelzer: “se observa una tendencia a la abstracción científica precisamente en la descripción de lo concreto. En su brevedad de esbozo, en su simpleza esquemática, esta técnica de descripción cita la fragmentariedad, el cambio veloz del cine [e] indica la voluntad representativa detrás de la observación, hace patente la materialidad y discursividad de los modos de descripción, su procedencia de contextos mediales diferentes y la incompatibilidad de los códigos: la precisión, que en la materia fílmica lleva a mayor plasticidad, tiene el efecto contrario en la materia literaria, el de la abstracción y la distancia irónica” (Schmelzer 2005:435). Acerca de la “cuarta función metamedial” que revela “la fractura artificial del texto, su funcionamiento estético”, cf. Schmelzer 2005:437.

²²⁷ Fernando Vela alude igualmente al cine como nueva forma de percepción: “el cine está haciendo la microscopía de los movimientos puestos sobre sus portaobjetos” (Vela 1925:209-210). Del Pino comenta al respecto la “capacidad para destruir la realidad y montarla de nuevo con un tipo diferente de artificio” (Del Pino 1999:493).

²²⁸ Cf. Schmelzer: “El tema de la masa está estrechamente vinculado al discurso de la metrópolis. En el espacio metropolitano, como en el cine, la jerarquía de lo vivo y de lo inanimado se invierte. La gran ciudad se representa mejor en su ‘vibración’ colectiva, con la vida, no por orgánica menos imponente, de su fauna maquinística. ‘Las máquinas [...] nos desplazan vertiginosamente en el espacio’. La

Huidobro formula una idea similar al determinar los avances de la ciencia como correlativos a distintos atributos del ser, integrando la tecnología y el ser de la modernidad:

El hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa. En sus creaciones, el hombre siguió este mismo orden que le ha sido impuesto. Primero inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocálicas mecánicas; y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico (Huidobro 1921:84)

En el aspecto artístico, sin embargo, la tendencia que se impone en el grupo del 27 es separar visualidad y discursividad, otorgando a la primera capacidades epistemológicas nuevas. Espina ve en las proyecciones fílmicas una nueva manera de presentar la realidad en la que el inconsciente y los procesos psíquicos se reflejan de forma técnica.²²⁹ Se trata de “materias psicológicas”, que deben dar al cine su carácter esencial ante los demás medios, que consiguen simulaciones objetivas mucho más perfectas (Espina 1973:210).

El teórico determina diferencias sustanciales entre ambas visualizaciones de la literatura; afirma que la “noción tempo-espacial” cinematográfica se refleja de forma distinta en la conciencia del espectador, sustituyendo la noción anterior a la experiencia cinematográfica, algo que no sucede con el teatro (Espina 1973:213). Asimismo, interpreta la contemplación cinematográfica como una fusión del espectador con el actor e, igualmente, puntualiza que, como la música, el cine posee una clave que penetra en nuestra psique:

La noción tempo-espacial tiene su clave, o, mejor dicho, se halla dentro de la clave cinematográfica. La clave cinematográfica abarca desde esas nociones primarias de la psiquis humana hasta las últimas ramificaciones y complejidades de la vida, del pensamiento y de la acción, en cuanto de manera propia pueda trasladarse a la pantalla. (Hablo unificando idealmente al ser humano y verdadero que contempla con el actor; ser falso de la película, que actúa. Ambos estrechamente fundidos en la confabulación psicológica del cinematógrafo.) Esta gran clave cinematográfica se asemeja y puede compararse a la clave musical [tonos ópticos, notas como relaciones numéricas de vibraciones luminosas] (Espina 1973:214)²³⁰

Y ante la cuestión de la ficción visual añade que “el ideal sería, precisamente, alejar al cine todo lo posible de la realidad [...] El teatro parte de lo real hacia lo fantástico. El

mecanización del movimiento, el ritmo sin sentido, asemeja el cine a la música. El cine metropolitano es «modulad[o] ‘in crescendo’ sinfónico» (Schmelzer 2005:431).

²²⁹ Magnien apunta que “[Espina] fue quien puso énfasis en la naturaleza esencialmente imaginativa del cine y en su capacidad para ‘descargar las imaginaciones’. El cine se interpreta como una incitación a la fantasía, y especialmente como la visualización del sueño” (Magnien 2005:449).

²³⁰ Ayala y Jarnés son de los escritores que más tienen en cuenta los procesos psíquicos en referencia al nuevo medio (Morris 1999:601).

cine parte de lo fantástico hacia lo real” (Espina 1973:211). Este acercamiento de visualidad y musicalidad también se encuentra muy presente en la obra de Arconada. Espina, que describe la proyección como “un misterioso retorno a la atmósfera infantil de los sueños” en la que desaparece “la cesura razonadora del intelecto”, hace hincapié en el espíritu del espectador, que “tiene algo de musical y algo de religioso; propicio a la sugestión más profunda de la fantasmagoría” (Espina 1973:216-217). Pues, ante todo, el cine contiene lo que los teóricos contemporáneos llaman el “imaginismo psicológico”, pues interpretan que

la sustancia espiritual del cine es la pura imaginación [...] El cine debería ser la imprenta de la fantasía, como la otra imprenta, la descubierta en el siglo XV, lo ha sido de la inteligencia, instrumento de la inteligencia y de toda realidad objetiva (Espina 1965:185-186)²³¹

Esta contraposición entre imprenta y visión es capital para entender la teoría de los medios en España, pues se hace patente una bipolaridad entre discursividad y antidiscursividad y un proceso de sustitución en el que la segunda reemplaza a la primera. Para el teórico el cine es importante en tanto que es el “lugar donde se anula la diferencia entre la plasticidad inerte del objeto y la vida incorporal e independiente de lo mental” (Schmelzer 2005:428).

La cuestión de la técnica resulta especialmente relevante. La representación del cine se fundamenta en la idea de una representación múltiple y dinámica, proceso similar a las imágenes poéticas del ultraísmo y el creacionismo, evocando una realidad cambiante y veloz capaz de variar su estructura o enfoque. Espina lo explica de esta forma:

[El cine] nos enseña hasta qué punto nuestras vidas actuales obedecen a un plan de movilización urgente, como esas movilizaciones militares que se disponen cuando va a estallar una guerra. El fenómeno del ángulo es también de supremo interés. Entre las muchas maravillas que ha parido el cine, ha parido ángulos y con ellos planos, volúmenes, etc. Su vocabulario despista porque con él parece que no manejamos más que unos cuantos términos vulgares de geometría y, sin embargo, manejamos nada menos que el espacio, tan limitado pero tan extenso y profundo de la pantalla. El ángulo, además, representa un punto de vista: el vértice. Desde el vértice se mira. El ángulo –los nuevos ángulos propios del cine y a él debidos– se mueve en todas direcciones. [...] Gracias al cine cualquier figura, cualquier situación, puede verse por todas partes. Por arriba, por abajo, por delante y por detrás. Por dentro y por fuera y por varios sitios a la vez, simultáneamente. [...] Estos ángulos no sólo sirven para enfocar las cosas, sino para iluminarlas con el haz de la luz del proyector. Sirven también para extraer fantasmas de alma adentro. (Espina 1965:188)

²³¹ En referencia al cine y su carácter religioso, Jarnés lo asocia a un ejercicio de “purificación” en *Paula y Paulita* (Jarnés 1929:120).

Por un lado se puede apreciar el significado con que se dota a las cuestiones técnicas cinematográficas: ángulo,²³² punto de vista, vértice, multiplicidad de puntos de vista que revelan una realidad polimórfica a través de una perspectiva dinámica. En una encuesta llega a afirmar que “el cinematógrafo ha parido un ser extraordinario: el Ángulo vivo. Y coruscante. [...] El Ángulo, que es letra y número al mismo tiempo” (Espina 1974:76). Del mismo modo la luz del proyector se toma como metáfora que parece evocar otras esferas de realidades de naturaleza mística o mágica, los “fantasmas”.²³³ Mauricio Bacarisse, en su relato *Sirena de recambio*, ejemplifica perfectamente esta contraposición de estatismo y dinámica y simultaneidad aplicado al arte a través del cuerpo del personaje de Celedonia, el cual “no tenía esa inexpressión estatuaria que han querido prestar siempre el arte, cerril, el instinto –¡tan pedante!– y la ciencia garrafal” (Bacarisse 1997:141).

La narrativa durante los años veinte en España, que, como género, desempeña un papel fundamental,²³⁴ se desarrolla entre la vanguardia estética y la vanguardia política.²³⁵ En dicho género, al que algunos achacan una “indefinición genérica” (Bermúdez 2002:24), se produce un rechazo de la tradición y una sustitución del racionalismo y organicismo estético por otro “orden en donde el azar, la imaginación y el sueño cobraron protagonismo especial” (Del Pino 1998:251).²³⁶ La narrativa de la vanguardia estética, cuyos años de máxima intensidad ocupan el periodo de 1923 a 1930,²³⁷ se caracteriza por el “ataque a los principios reguladores de la novela realista, principalmente a la construcción de una trama adecuada y al diseño de personajes ‘de

²³² Acerca de impresiones al respecto de la perspectiva en el cine, cf. Morris 1999:581-582.

²³³ Espina escribe en *Pájaro Pinto*: “¿No adviertes cómo vas fundiendo y confusionando tu vida, en la frágil pantalla de la cinegrafía? Desvitalizándote... Perdiéndote, como un fantasma” (Espina 1927:118). Acerca del proceso narrativo del montaje y su uso en esta novela, cf. Del Pino 1994.

²³⁴ Cf. Buckley/Crispin: “Los prosistas de vanguardia, a diferencia del grupo ultraísta, son poco inclinados a las proclamaciones o manifiestos. No quieren formar escuela y rechazan toda fórmula estética demasiado precisa. Crean, con Ortega, que toda estética preconcebida es incompatible con una sensibilidad en evolución. Lo que buscan es, precisamente, lo espontáneo y lo imprevisto” (Buckley/Crispin 1973:19).

²³⁵ Cf. Del Pino: “Los temas y la retórica de la vanguardia no sólo son propios de las obras que se escribían con la intención de ser consideradas vanguardistas, sino que también aparecen en muchas de las pertenecientes a la novela social [...] En éstas el mensaje político de izquierdas –muy crítico con la alienación que la civilización industrial provoca en las masas obreras y campesinas– se escribe en una prosa influida por la fragmentación argumental y el metaforismo” (Del Pino 1998:266).

²³⁶ Alrededor del género aparecen términos como “novela grande, falsa novela (Gómez de la Serna); novela cinemática (Espina), novela lírica, novela poética, novela deshumanizada y novela nueva” (Del Pino 1999:483). Algunos investigadores (Del Pino, Fuentes, Cano Ballesta y Pérez Firmat) prefieren hablar simplemente de *narrativa de vanguardia* como término para la época, lo que da a entender que ninguno de los conceptos se llegó a imponer. Pérez Fermat incluso divide el desarrollo de este género en cuatro etapas y grupos dentro del periodo entre 1926 y 1934 (citado por Del Pino 1999:496-497).

²³⁷ Se considera el final de la narrativa de vanguardia en 1934 (cf. Del Pino 1998:252).

carne y hueso” (Del Pino 1998:253). Se trata de un modelo de contacto que, desde 1907, se produce entre ambos medios con la “Literarisierung des Films” (Paech 1997b:85), y que a la vez relaciona el collage cubista con el montaje cinematográfico.²³⁸ La desmembración del lenguaje se plasma tanto en la estructura como en las descripciones o acciones, como lo muestra el relato de Ernesto Giménez Caballero *Datos para una solución* (1927), en el que un personaje es diseccionado de tal forma que sus atributos físicos se mezclan con su carácter (Giménez Caballero 1997:314). La forma prototípica de la prosa podría considerarse, según los investigadores, una “colección de relatos” (Del Pino 1998:254),²³⁹ en los que la modernidad hace acto de presencia en forma de maquinismo,²⁴⁰ tecnología, la nueva forma de ver el cuerpo mediante el deporte y el vitalismo urbano. Guillermo de Torre afirma en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* que “el cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, sus imágenes palpitantes y su vital ritmo acelerador sobre nuestras letras de vanguardia” (De Torre 1925:386).²⁴¹

La irrupción del cine impulsa una serie de manifestaciones de los escritores en torno a las posibilidades técnicas e innovaciones en la literatura. Aunque no faltan detractores como Rufino Blanco Fombona, para quien en 1927 la novela vanguardista responde a la fórmula “cinematógrafo+poemita+tontería=novela” (citado por Ródenas 1997a:29).²⁴² También los miembros de la Generación del 98, como Pío Baroja o Unamuno,²⁴³ consideran el medio cinematográfico una amenaza para la literatura, pues auguran una suplantación a favor de la imagen proyectada.²⁴⁴ Si bien muchos de ellos evolucionan hacia posiciones más tolerantes ante el nuevo medio, lo cierto es que en España tiene lugar un profundo debate acerca de la capacidad de los medios discursivo

²³⁸ Cf. Del Pino 1998:253.

²³⁹ En este sentido tiene gran importancia la idea del “evitar construir” que adopta la vanguardia, en parte por la influencia de Proust, traducido por Pedro Salinas en 1920 y 1922, y sus nuevos modelos de narración en la prosa fragmentaria de autores como Benjamín Jarnés (Del Pino 1999:486-487).

²⁴⁰ Los ultraístas afirman en 1921 aportar “a la literatura nuevos motivos vitales y maquinísticos, descubiertos por la nueva sensibilidad” (citado por Barrera López 2000:35; cf. Wentzlaff-Eggebert 1999a:72).

²⁴¹ Morris afirma que “las películas condicionaban a los poetas a esperar lo inesperado, a aceptar como normal lo sobrenatural o lo imposible, a presenciar cómo cambiaba caprichosamente el ritmo de la vida, a observar las cosas o la gente en contextos o asociaciones inhabituales” (Morris 1999:593).

²⁴² Se trata del texto *Personalidades contra escuelas*, en *El espejo de tres faces* (Fombona 1937). Acerca del recelo de algunos literatos españoles ante el cine, cf. Magnien 2005:451.

²⁴³ Miguel de Unamuno, que escribe que “la literatura nada tiene que hacer en el cinematógrafo”, afirma en 1923 (en “La literatura y el cine”) que no hay comparación posible entre la emoción estética del medio discursivo y la del medio visual (Unamuno 1951:535).

²⁴⁴ Cf. Baroja 1974:139.

y visual de narrar historias.²⁴⁵ En “Nuestros poetas y el cine”, artículo publicado en 1928 en la *Gaceta Literaria*, Buñuel replica a Antonio Machado su crítica al cine marcada por la “reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética” (Buñuel 1974a:54). La respuesta de Buñuel al poeta²⁴⁶ es un ejemplo claro del enfrentamiento entre lenguaje visual (corporal) y lenguaje literario (la palabra)²⁴⁷ en la transición del cine mudo al sonoro. En referencia a la innovación del sonido en el medio visual, por poner un ejemplo opuesto, Agustín Espinosa habla despectivamente de “la palabrería ñoña de los diálogos”.²⁴⁸ Esta cuestión motiva otra idea que afecta la teoría de los medios en España en este momento. Se trata de la autonomía del cine frente a la literatura, así como de la autonomía del arte frente a la realidad:

¿Dónde podían encontrar esos jóvenes un cine auténticamente cinematográfico, en el que el nuevo medio de expresión se afirmara como medio autónomo, en contra de ese otro cine lastrado por el literaturalismo, vergonzantemente “metafísico” y “mensajístico”, tratador de temas supuestamente importantes?

Sin ninguna duda para ellos, en el cine americano, y más concretamente en el cine cómico. Este, que en el esplendor (y fin) del cine mudo contaba con las obras de Keaton, Lloyd, Langdon, Chaplin, Laurel & Hardy, y otros [...] ofrecíase a los jóvenes entusiastas del cine como algo realmente nuevo, original, revolucionario, revelador de las potencialidades del cine como medio autónomo de expresión, con el que la conexión era natural, nunca forzada, presidida por la marca subyugante de la modernidad. (Merinero 1974b:10-11)

Los dos polos que definen el cine se localizan en distintas tradiciones cinematográficas nacionales. El cine americano goza de gran popularidad entre los vanguardistas,²⁴⁹ contraponiéndose al cine europeo, menos popular y más literario y estetizante; el crítico de arte Sebastia Gasch habla incluso de la “industria yanqui en manos de la putrefacción artística europea” (Gasch 1973:30).²⁵⁰ En *La próxima sesión: lo cómico en el cinema*, texto programa y programático de las tendencias estéticas y visuales del Cineclub,

²⁴⁵ Levinson afirma en 1927 que ambos medios comparten su capacidad narrativa, una idea que influye en autores como Jarnés o Ayala (citado por Maurois 1927:70).

²⁴⁶ Cf. Buñuel (1974a:54) en su respuesta a Machado y a su artículo “Sobre el porvenir del teatro”. En relación con la literatura joven de la época, cf. Dennis 2000a.

²⁴⁷ Dicho enfrentamiento ocupa gran parte de las teorías de Jean Epstein, traducidas y publicadas en la *Gaceta Literaria* en 1928, según las cuales “el cinema está hecho para narrar con las imágenes, y no con las palabras”. Se trata de algunas ideas de Epstein publicadas en “Un cineasta francés. Algunas ideas de Jean Epstein. *La Gaceta Literaria* (1.10.1928), nº43. Cf. al respecto Morris 1999:586.

²⁴⁸ En “Una encuesta sobre el cine sonoro”, en la *Gaceta Literaria* del 1.11.1929. Cf. al respecto Morris 1999:580.

²⁴⁹ De Torre incluso lo llega a comparar en “El cinema y la novísima literatura: sus conexiones” (*Cosmópolis*, nº 33, 1921), con el “poema novimorfo”.

²⁵⁰ Gasch, que ve en el cine y la arquitectura “dos actividades antiartísticas por naturaleza que no han sabido aún prescindir de la tutela de los artistas”, afirma del primero que “se ha dejado sobornar por los productos artísticos que el cinema europeo ha embarcado subrepticamente en barcos franceses y alemanes y que han sido desembarcados en los estudios de Hollywood. Hoy [1929] el cinema americano se ha dejado tentar por las sugerencias artísticas de una raza gastada y caduca y siente una creciente afición por los complicados malabarismos artísticos importados de Berlín y París” (Gasch 1973:29-30).

Buñuel propone la proyección de los cómicos Turpin, Pollard, Keaton o Charlot, y añade:

ese sería el programa de cine más representativo del cine mismo y más puro que todas las tentativas de vanguardia que se han hecho. Para la minoría y para la mayoría, para los no podridos de transcendencia y de arte. Los mejores poemas que ha hecho el cine (Buñuel 1974b:56-57)

En su defensa de la autonomía del cine, Buñuel critica tanto el uso de la palabra en la acción fílmica como la filmación épica. Ésta, a su parecer, no debe ser concebida como historia narrada según una estructura determinada literariamente. Para Buñuel lo cómico, con sus escenas independientes y su mezcla de humor y drama, son genuinamente cinematográficos, al igual que la épica fílmica americana; se trata de motivos de nueva factura para un nuevo transmisor, la pantalla, sobre la que Jarnés afirma que “el gran rectángulo blanco es un símbolo” (Jarnés 1997c:413).

También Antonio Espina defiende la autonomía del cine como medio. En su opinión, la separación entre palabra e imagen cinematográfica debe ser absoluta, pues la segunda ya engendra “un nuevo organismo expresivo: la palabra para el ojo” (Espina 1974:75). Espina describe este nuevo lenguaje:

La palabra para el ojo no implica el reducido fenómeno de la dicción visual. Sino también el del verbo visual. Y, por ende, el más complejo de: la idea visual. El sonido de la palabra para el ojo se oye con el oído del ojo, o sea que: se oye racionalmente con musiquismo de fotogenia y por los ecos de la geometría [...] En la gran cuartilla vertical, que es la pantalla, hay cierto incierto pero enorme porvenir casi literario. A condición de escribir con chorros de luz en vez de hacerlo con gotas de estilográfica. El proyector ultramudo (dicharachero), deviene vocabulario simpar del imaginismo moderno (Espina 1974:75-76)

Aunque no todos son de la misma opinión. A pesar de la fractura moderna entre palabra y vida que la vanguardia pretende resolver, una autoridad como Gómez de la Serna estipula el nacimiento de una “nueva épica”²⁵¹ a partir de la evolución técnica del cine hablado: “encararse de nuevo con la palabra, que es como volverse a encontrar con la conciencia” (Gómez de la Serna 1974:89). El escritor predica la integración de la palabra en la imagen cinematográfica, pues para él “todas las artes son evocación literaria” (Gómez de la Serna 1974:91).

Veamos algunos ejemplos del efecto de tales cuestiones en la literatura de la época. Rosa Chacel, autora de *Estación Ida y vuelta* (1930), remite a las propiedades

²⁵¹ Cf. Gómez de la Serna: “Con esos elementos grandiosos del cine, que reúne lo distante y retrotrae lo pretérito y unidos a la poesía, y a la música, y a la novela, y al drama, se podía crear algo que sobrepasara la ópera y que se podía llamar la nueva épica [...] una retórica en que se encenderá y se apagará la palabra repentinamente en mutaciones bruscas, pero que fortalecerán la plástica de lo que vaya sucediendo” (Gómez de la Serna 1974:90).

sensibles y estructurales del cine en su texto *Vivisección de un ángel* (1928). Al intentar “ahondar en la biología de la estética cinematográfica” por medio del análisis de *Street angel* de Borzage, la escritora hace referencia a la percepción simultánea al hablar de “la visión de un olor de corazón. Cierta dolor, efecto de ese olor, necesita el cinéfilo percibirlo por la transcendencia de esa mera visión” (Chacel 1974:59);²⁵² se trata de la “sinestesia poderosa que convierte unos sonidos discordantes en un cuadro cúbico” (Magnien 2005:446). Esta cita es un ejemplo perfecto de los “comentarios sinestésicos”, basados en la “confusión sensible en la propia retórica irracionalista” (Lough 2005:408-409). Chacel igualmente hace referencia al juego de luces y reflejos que se crea entre los faroles de la calle, los ojos y la sonrisa de la protagonista Jannet; sin embargo, apunta que “es cuestión que [los faroles] no estén en el término representativo”, sino que busca el “farol como sugerencia” (Chacel 1974:60).²⁵³ También hace alusión a los artistas cómicos de Hollywood, quienes “no buscan un argumento más o menos adaptable a determinada posibilidad cinematográfica, sino que argumentan el cinematismo en sí” (Chacel 1974:61).²⁵⁴ De sus palabras se desprende este vínculo ya comentado en el ensayo de Buñuel acerca de la naturaleza cómica y el carácter autónomo del cine, que no debe acercarse a lo que ella llama “recuerdo horrendo del teatro” (Chacel 1974:60). La recurrencia a lo visual y la intensidad lumínica se corresponden con los requisitos que establecen los estudios literarios sobre el fenómeno.²⁵⁵ Wentzlaff-Eggebert afirma que se busca “un lenguaje que sea tan distinto del lenguaje poético tradicional como la luminosidad del arco voltaico de la llama de una candela” (Wentzlaff-Eggebert 2006:205).

En la tematización de lo visual, también la imagen pictórica se convierte en elemento literario a modo de éfrasis, influenciado por la nueva concepción visual de la

²⁵² Otro pasaje, perteneciente al relato de Chacel titulado *Chinina-Mignone*, es digno de mención: “Así ella parecía haber rebuscado en nuestra estética y haber aglomerado en el ramo informulable de su mímica las genialidades de su elección. A veces, creíamos llegar a descifrar equivalencias con las que esperábamos componer una clave; pero todo cambiaba con demasiada velocidad para nuestra atención. Veíamos la vida volcándose en la pantalla, y las imágenes caían con el chorro de luz saltando estrelladas como pompas” (Chacel 1997:223).

²⁵³ Magnien señala al respecto que “los espacios escénicos, tanto interiores como exteriores, son representados casi exclusivamente por medio de indicaciones sobre el alumbrado y las variaciones de intensidad de la iluminación” (Magnien 2005:444); Francisco Ayala habla en el mismo contexto de la “idea de una botella junto a la sensación de un perfume” (Ayala 1929:25-26).

²⁵⁴ Chacel afirma que mientras Chaplin evita que cualquier detalle ajeno a la estructura cinematográfica total la destruya, Keaton es “cinematizador de un concepto” (Chacel 1974:61).

²⁵⁵ Cf. Heymann: “Determinantes son la intensidad de evocación visual y la capacidad de esta evocación de sustituir a formaciones discursivas abstractas en sus funciones textuales. Son éstas las propiedades que sirven de orientación en el momento de rastrear la presencia de imágenes literarizadas en la narrativa española de vanguardia” (Heymann 1998:94).

modernidad. Jarnés es un ejemplo al respecto, pues en el capítulo “Estudio en Aguas Vivas” de su relato *Paula y Paulita* (1929) el protagonista se presta a la observación de “las evoluciones del paisaje”, de “este denso panorama [que] se formó a expensas de muchas otras perspectivas”; dicho paisaje, como indica el narrador, pertenece a Juan Gris (Jarnés 1973:81-82).²⁵⁶ Igualmente el relato *Fragmentos* (1929) de Fernando Vela se ocupa de la verbalización de las impresiones visuales en la conciencia del narrador, el cual afirma que

Tielve [...] se me apareció como una villa impresionista, sin consistencia, flotante en un abigarramiento de colores inconexos y chillones que, por virtud de una lenta e inevitable degradación, fueron suavizándose los días siguientes, a la manera de esos tapices que el tiempo unifica en un solo matiz y narran más que la escena mitológica de su tejido una historia triste de colores que fueron o de esos muebles, antes de tonos distintos, que en su vejez sedentaria y doméstica acaban por tomar el mismo hábito carmelita de la caoba vieja (Vela 1997:517)

El autor hace patente la unión entre imagen y narración, si bien se trata de dos lenguajes fusionados en una suerte de decadencia. Y unas páginas más adelante se irán sucediendo las visiones cubistas en el paisaje a causa de, como él mismo explica, la “duplicidad consciente de la visión, [...] la violenta torsión del filósofo sobre sí mismo para mirarse sus pensamientos de las cosas en vez de mirar las cosas mismas” (Vela 1997:520-522). En estas palabras se aprecia que la relación entre palabra e imagen responde a una interiorización de la imagen en la conciencia: la literatura muestra en este sentido interés por cómo lo visual, que sugiere una duplicidad, es percibido e integrado en el pensamiento. La constante tematización de la percepción visual se corresponde con las evoluciones técnicas de la modernidad, como se puede leer en *Mundo cerrado* de Salinas, relato en el que un narrador constata de un viaje en tren que

las dos horas de lectura lo fueron sin libro delante, con la vista puesta en un cristal –el de la ventanilla–, y lo leído, imposible de encajar en ningún género literario: Andrés leía un paisaje nuevo, una nación desconocida. Cierto que la lectura no se hacía a su grado y voluntad, porque él no podía pasar las hojas, y esta misión era ejercida, con velocidades toscamente desiguales, por el maquinista, el cual, sin duda por ser nuevo en la línea, ignoraba la profunda belleza de lo que iba revelando con torpísimo ritmo (Salinas 1997:483-484)²⁵⁷

²⁵⁶ Jarnés hace igualmente referencia a “esos dibujos infantiles que pretenden apiñar el universo en una hoja de papel, como el aforista intenta apiñar todo un sistema filosófico en una oración de relativo”, de los que afirma que “ellos y la gerencia profesan el horror al intervalo, tomándolo por el vacío. De las cosas apenas conocen la intersección de sus planos, pero no la silenciosa y lenta endósmosis de sus mundos circundantes” (Jarnés 1973:82). Cabe destacar que en su novela *El profesor inútil* (1926) tiene lugar una discusión sobre el arte clásico y el arte moderno como parte de la trama (cf. Del Pino 1999:495, nota al pie 45).

²⁵⁷ Ya Blasco Ibáñez escribe algo parecido en *Entre naranjos* (1900), haciendo referencia a “aquel viaje, rápido como una visión cinematográfica”, donde conjuga los distintos términos presentes en el discurso de los medios (Blasco Ibáñez 1964:579).

En esta cita la visión implica una autonomía de la lectura. El órgano visual metaforiza así la fractura entre sujeto y objeto, a la vez que representa una idea metareferencial.

2.3. Diferencias específicas en el discurso del cine en Alemania y España

También en Alemania, el cine supone la introducción de nuevas formas estéticas y narrativas que, constituyendo un discurso de los medios, inician una vehiculación de préstamos, citas y sistemas de referencias entre el cine y la narrativa; asimismo, y ello es vital para dicho discurso, se transforman en formas simbólicas y culturales. Como afirma el teórico Rudolf Harms, “der Film ist nicht nur Vermittler der realen Welt als optisches Erlebnis, sondern er ändert sie in dimensionaler und farbenempfindener Richtung wie auch in ihrer zeitlichen Bedingtheit” (Harms 2002:143). El cine como medio inaugura un nuevo campo en la teoría de los medios, pues la pantalla se convierte en un espacio donde se juntan distintas formas mediales, así como distintos sistemas de signos: visuales, verbales, numéricos, musicales, tonales, etc. De esta forma, el cine se constituye en objeto independiente en la teoría de los medios, generando un discurso estético y cultural propio, escindiéndose y autonomizándose de las demás formas: se constituye, en definitiva, como discurso en sí. El cinematógrafo se concibe como perfeccionamiento de la época²⁵⁸ y su capacidad de reproducir se convierte en una capacidad de producir, dirigiéndose su objetivo hacia “produktive Zwecke” (Moholy-Nagy 2002:147).

En lo referente a su relación con la literatura, algunos escritores contemporáneos se desmarcan del nuevo medio, como Robert Musil y Hugo von Hofmannsthal, quienes avisan del empobrecimiento de la cultura a raíz de esta visualización,²⁵⁹ como antes hiciera Baudelaire con la fotografía.²⁶⁰ Sin embargo, el cine goza de una gran acogida

²⁵⁸ Cf. Moholy-Nagy: “Das Bewusstwerden dieser Möglichkeiten hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d.h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen” (Moholy-Nagy 2002:145).

²⁵⁹ Cf. al respecto el texto de Hofmannsthal *Ersatz für die Träume* (Hofmannsthal 1984:446-451), y el texto de Musil *Eindrücke eines Naïven* (Musil 1984:469-473). Acerca de las adaptaciones fracasadas de obras de Hofmannsthal y Schnitzler, y de las opiniones dispares de Pfemfert (*Kino als Erzieher*), Döblin, Mierendorff o Pinthus, cf. Paech 1997b:92,96.

²⁶⁰ Cf. Baudelaire y su crítica a la fotografía como “appauvrissement du génie artistique français” literario, crítica publicada en *Le public moderne et la photographie (Salon de 1859)* (Baudelaire 1961:1035). Según el poeta, “la fotografía tiene el “véritable devoir, qui est d’être la servante des sciences

en la clase obrera y en la mayoría de artistas. El poema *Kinematograph* de Van Hoddís es uno de los muchos ejemplos de homenajes literarios al nuevo arte, resaltando la sombra y la luz de la atmósfera cinematográfica, además de mostrar la fragmentación visual de lo representado y la simultaneidad de escenarios y personajes. Igualmente Yvan Goll, en un tributo al cine humorístico de la época, escribe un texto titulado *Chaplinade*, sobre una figura cinematográfica que a la postre adquiere carácter de mito.²⁶¹ Kurt Pinthus edita asimismo el *Kinobuch* (1913), una antología de textos pensados especialmente para el cine en el que participan Else Lasker-Schüler y Georg Kaiser, entre otros; en el prólogo habla del “unbegrenzte Milieu des Kinos” (Pinthus 1963: 25), afirmando que “[w]ir bemühen uns, kinematographisch zu sehen, jede Situation verfilmbar zu erfinden [Kino der Seele]” (Pinthus 1963:28). Las reflexiones que realiza en este texto son consideradas fundamentales para el discurso de los medios con relación al medio cinematográfico (Prümm 1988:197).

Característico del cine es el proceso de montaje, como señala Walter Benjamin.²⁶² En la vanguardia, dicho proceso cobra gran importancia, pues se considera ligado a la organización psicológica de la narración. Se generaliza el uso del montaje para el texto literario, que se traducirá en la inclusión en la narración de elementos ajenos a ella. La adopción de citas o textos de periódicos o carteles forma parte del montaje literario, que entiende en dicha técnica la ruptura de la continuidad textual de la historia y la ficción literaria. En dicha ruptura, producida por el montaje y la disposición temporal, se basa la forma narrativa del “Kinostil” que desarrolla Alfred Döblin. El cine expresionista alemán es un foco de influencia importante en la época, no sólo porque se desarrolla alrededor de Carl Einstein, sino porque se encuentra muy vinculado a la vanguardia y goza de renombre internacional.

En el cine, los expresionistas transforman el contraste cromático en una técnica central: a través de la luz²⁶³ funcionalizan la imagen fílmica, y le confieren la impresión

es des arts [...] comme l'imprimiere et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature” (Baudelaire 1961:1035). Por otro lado, Amelunxen afirma que la literatura, desde Baudelaire y el simbolismo, “ist wesentlich vom photographischen Dispositiv markiert” (Amelunxen 1995:225).

²⁶¹ Cf. al respecto Bazin 2002.

²⁶² Bürger equipara el montaje con la alegoría de Benjamin (Bürger 1974:95) y determina la obra vanguardista como “Artefakt” y por ende muy ligada al proceso del montaje (Bürger 1974:97).

²⁶³ Cf. Meidner: “Das Licht bringt alle Dinge im Räume in Bewegung. Die Türme, Häuser, Laternen scheinen zu hängen oder zu schwimmen...”; o, más adelante, “[m]alen wir das Naheliegende, unsere Stadt-Welt! die tumultuarischen Straßen, die Eleganz eiserner Hängebrücken, die Gasometer, welche in weißen Wolkengebirgen hängen, die brüllende Koloristik der Autobusse und Schnellzugslokomotiven, die wogenden Telephondrähte (sind sie nicht wie Gesang?), die Harlekinaden der Litfaß-Säulen, und dann die Nacht... die Großstadt-Nacht...” (Meidner 1965:89).

onírica al desdibujar los contornos de los objetos o alterar el tamaño de las cosas mediante un juego de sombras. Por otro lado, aparece una nueva idea esencial para la visualidad moderna, pues en el cine las cosas no son, sino que están compuestas de atributos que activan la percepción: “Alle drei Dinge, Klang, Bild und Bewegung sind nicht Körper, sondern nur Erscheinungen am Körper und somit das an ihnen, was wir das ‘geistige’ nennen” (Häfker 2002:79); ello se construye mediante formas desorganizadas y planos insertados.²⁶⁴ La invención de la cámara móvil, introducida por el cine alemán, sirve a este propósito de desorientación y proyección de los objetos ensamblando distintas perspectivas.²⁶⁵ Al desplazar constantemente la perspectiva de la imagen, ésta ya no está enfocada en un punto fijo, sino que participa de la dinámica que caracteriza las mismas imágenes proyectadas por ella: “Das Kino [...] sprengt die Bühne, die Enge, die Gebundenheit [...] Die Freiheit der Dimensionen, der kausalen Bestimmungen, der Perspektiven ist das Lebenselement des Films” (Wolfradt 2002:446).

El cine aspira a producir una realidad que parte de la imaginación y de una creación subjetiva, afectando directamente a la “Einbildungskraft des Zuschauers” (Duenschmann 2002:96); al mismo tiempo apunta a una trascendentalidad artística fundamentada en lo religioso y lo mítico.²⁶⁶ Walter Benjamín afirma en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* que “der einzigartige Wert des ‘echten’ Kunstwerks ist immer theologisch fundiert” (Benjamin 1980:441),²⁶⁷ para argumentar a continuación que en la modernidad la “Fundierung auf Religion” del arte se ha convertido en “Fundierung auf Politik” (Benjamin 1980:442). Por otro lado, el cine como medio visual se encuentra en directa oposición con el concepto de individuo, pues Benjamin incluso llega a concluir que el film es una “Anschaffung des Kollektivs”

²⁶⁴ Cf. Bálasz: “In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades und das auch nur in den seltenen Momenten besonders helllichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten... In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Das ist das Rätsel jener besonderen Filmatmosphäre, die jenseits jeder literarischen Möglichkeit liegt” (Bálasz citado por Musil 1978a:1142)

²⁶⁵ Konrad Fiedler, que en 1881 defiende la idea de la “reine Sichtbarkeit” en la percepción del arte, lo demandaba ya para el arte a finales del siglo XIX en su texto *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* de 1876 (Zschocke 2004:23). Su idea de que “[a]lle Kunst ist Entwicklung von Vorstellungen, wie alles Denken Entwicklung von Begriffen ist” (*Schriften zur Kunst*, Bd. 2, 1971) gana igualmente relevancia en este contexto. Acerca de la relación entre lenguaje verbal y visual en su obra, cf. Podro 1961.

²⁶⁶ Bab habla de “Zauberwirkungen” en referencia a las técnicas cinemáticas y contrapone “primitiven Vorgänge gegenüber Sprachkunstwerk” (Bab 2002:169,174).

²⁶⁷ Acerca de la lectura benjaminiana sobre la burguesía y la separación entre arte y religión, cf. Bürger 1974:72.

(Benjamin 1980:442).²⁶⁸ Otros teóricos vinculan la contemplación fílmica a la potenciación del pensamiento crítico en el individuo, como el ruso Sergej Eisenstein, con su teoría de la pantalla cuadrada y el uso contrapuntístico de la música. El director hace asimismo hincapié en las posibilidades del cine como incitador de las masas (Del Pino 1999:493) y como instrumento para activar la capacidad crítica del ser.

Según Benjamin, uno de los puntos claves del cine radica en que contiene, en su esencia mecánica, una correspondencia de carácter tecnológico e industrial con la modernidad: “Der Film dient, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt” (Benjamin 1980:444-445). El cine es por tanto un catalizador, un sistema de aprendizaje de la progresiva tecnificación de la sociedad. Por otro lado, supone un desafío a las expectativas del público;²⁶⁹ éste se basa en una “Chockwirkung” a través de la “Nichtfixierung der Kontemplation” (Benjamin 1980:464), capaz de poner en funcionamiento procesos psíquicos en el observador, organizados y apoyados en la imagen fílmica. Se trata igualmente de una conmoción que hace al público abandonar su papel pasivo y lo moviliza,²⁷⁰ así como a través de la dinámica moviliza fantasías y sueños, pues el cine evoca el “optischer Ausdruck für den inneren Zustand des Menschen” (Bab 2002:173).²⁷¹ Benjamin constata en el cine algo parecido a lo que subrayó acerca de la fotografía, esto es su funcionalidad social. La evolución del discurso del cine de desplaza de esta forma hacia un antivanguardismo acentuado, pues la vanguardia deriva en una “negative Theologie der Kunst [...], in Gestalt der Idee einer *reinen* Kunst, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt” (Benjamin 1980:441).

Por otro lado, el cine como medio está muy ligado al cuerpo, signo esencial de la modernidad opuesto a la discursividad del lenguaje verbal. El mismo giro hacia posiciones no fundamentadas en el pensamiento reflexivo y la razón que tiene lugar

²⁶⁸ El colectivo adquiere un papel determinante en la estética vanguardista. Sombart se refiere a este hecho como el “Omnibusprinzip unseres heutigen Kulturdaseins” (citado por Harms 2002:144); y Duenschmann habla de la “kollektive Seele der Menge” (Duenschmann 2002:89) en relación al cine.

²⁶⁹ Bürger señala al respecto “die ‘Verfremdung’ als *das* Verfahren der Kunst” y el “Schock des Rezipienten zum obersten Prinzip künstlerischer Intention” (Bürger 1974:24). Acerca de la pérdida de función social del arte en la sociedad burguesa, cf. Bürger 1974:42.

²⁷⁰ Según Bürger, y en analogía con las teorías de Eisenstein, Benjamin otorga cualidades emancipatorias a los medios (Bürger 1974:39).

²⁷¹ Cf. Sachs: “Der Film kann eine Handlung nur dadurch ausdrücken, dass er psychologische Zusammenhänge sichtbar macht, also innere Vorgänge durch äusserlich wahrnehmbare ersetzt und –möglichst als Bewegung– gestaltet” (Sachs 2002:426).

alrededor de las artes plásticas se produce en la esfera del cine. Béla Bálasz, que trabajó como crítico de cine en Berlín de 1926 a 1932, lo expresa de esta manera:

Victor Hugo schreibt irgendwo, das gedruckte Buch habe die Rolle der mittelalterlichen Kathedrale übernommen und wurde zum Träger des Volksgeistes. Doch die tausend Bücher haben den einen Geist der Kathedrale zu tausend Meinungen zerissen. Das Wort hat den Stein (die eine Kirche zu tausend Büchern) zerbrochen. [...] So wurde aus dem *sichtbaren Geist* ein lesbarer Geist und aus der *visuellen Kultur* eine begriffliche. [...] Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heisst Kinematograph (Bálasz 2002:139)

Bálasz apunta la gestualidad del nuevo medio como cualidad inherente al cine: la lengua como sistema de comunicación racional se convierte en elemento antitético de una comunicación inherente a la persona que no la extraña del mundo a través de conceptos abstractos.²⁷² El cine se constituye parcialmente en base a una “Sprachkritik”, y la corporeidad, que se presume como retorno a una espiritualidad primitiva, se escenifica en la pantalla: “Seine Gebärden [des Menschen der visuellen Kultur] bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst [...] Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar” (Bálasz 2002:139). El cine sublima el “sichtbare Mensch” y una cultura basada en la inmediatez de los gestos visuales en detrimento del lenguaje reflexivo. Para Bálasz, “die menschliche Kultur wäre ohne Sprache denkbar. Sie würde freilich ganz anders aussehen [...] Sie wäre jedenfalls weniger abstrakt und dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet” (Bálasz 2002:142). De la misma manera, Paech escribe que la base del cine se encuentra en la “mise-en-scène”, en las escenas autónomas enlazadas sin más razón aparente que su visualidad (Paech 1997b:102). El hecho de considerarse “Aufwertung nonverbaler, insbesondere visueller Kommunikation” (Anz 2002:153) tanto aproxima al cine al medio pictórico como lo aleja del discursivo.²⁷³ Como apunta Häfker,

Die automatischen Wiedergabe- und Vervielfältigungsverfahren sinnlicher Vorgänge [...] gleichen der Schrift und dem Druck an Bedeutung. Schrift und Druck wenden sich freilich an das Denken, während die Sinnenspiele

²⁷² Al respecto de la relación entre concepto y cultura, Häfker apunta que “besonders wir Deutschen im Begriffe seien, zu einer ganz ‘abstrakten’, an abgezogenen Begriffen hangende Nation zu werden, der die sinnliche Frische und der Wirklichkeitssinn abginge”, para determinar que “was helfen da Worte, wo nur der Anblick genügt [...] an Stelle des toten Begriffs die lebendige Anschauung zu setzen” (Häfker 2002:83).

²⁷³ Yendo incluso más lejos, algunos teóricos del cine ven en el nuevo medio la dinamización visual que en el caso de la pintura se quedó en un intento. En el cine, sin embargo, las imágenes cinemáticas proyectadas sí que llevan a esa fuerza visual dinámica, pues “der freilich problematische, aber mindestens höchst interessante Versuch einer bewegten und vielleicht erst dadurch legitimen, absoluten Malerei scheint [...] die eine Möglichkeit des kinematographischen Apparats zu schöpferischer Kunst darzutun” (Bab 2002:165).

–Kinematograph, Phonograph, Lichtbild– sich in erster Linie an die Sinne wenden
(Häfker 2002:80)

Otro aspecto es relevante en la recuperación por parte del cine de otras formas de escenificación siguiendo el postulado de la gestualidad. Por un lado, el cine aparece como crítica de formas dramáticas tradicionales caducas como las del naturalismo,²⁷⁴ al mismo tiempo que tiene una gran influencia en la escena expresionista. Por otro lado, la forma cinematográfica basada en el contraste de luz y sombra tiene como resultado la recuperación de formas escénicas populares como la pantomima.

Duenschmann caracteriza al cine como “neuer Kulturfaktor in unserem Volksleben”, como aparato pedagógico y productivo, y finalmente como “Wiedergeburt der alten klassischen Pantomime” (Duenschmann 2002:85-89). Se trata de una representación que, como en los principios del cine, sustituye el lenguaje verbal por gestos, reduciendo la representación a una gestualidad primitiva: la pantomima se interpreta así como “Schweigegebot” en el que “die Rede ist nicht abstrahiert, sondern transformiert” (Wolfradt 2002:446). A través de dicho arte, el cine también actúa de nexo entre el progreso y la tradición popular. El lenguaje queda supeditado a la comunicación corporal, un sistema de signos menos abstracto y conceptual: se trata de la “Zurückführung des von der Sprache geschaffenen geistigen Inhalts auf die primitiven sinnlichen Möglichkeiten der Pantomime” (Bab 2002:167).

En España, los órganos de difusión artística e intelectual del cine en el ámbito de los escritores son la *Gaceta Literaria*²⁷⁵ y el Cineclub, órgano derivado de la primera donde se proyectaban, entre otras, películas de Murnau y Eisenstein.²⁷⁶ La revista en cuestión es la primera “que se aproximó al fenómeno cinematográfico con rigor” (Merinero 1974b:18), y sus pasos los seguirán una serie de publicaciones posteriores, como *Nuestro Cinema* u *Octubre*.²⁷⁷ La atención que las revistas de literatura dedican al cine es un signo del peso específico que tuvo la proliferación de dicho medio, marcada

²⁷⁴ Cf. Hood: “Die Illusion in einem Theater kann nicht leicht so weit gesteigert werden, daß der Zuschauer völlig vergißt, wo er sich befindet” (Hood 2002:63).

²⁷⁵ Cf Merinero: “Hablando en términos muy generales, cinco notas, a nuestro juicio, caracterizan a la *Gaceta Literaria*: 1) Talante liberal muy acorde con la época [...] La *Gaceta* fue, como a veces se ha dicho, ‘la última barricada liberal’; 2) Actuó de aglutinante de la intelectualidad liberal española, preferentemente de la literaria; 3) Sirvió de lazo de unión, no siempre fácil, entre las generaciones del 98 y del 27; 4) En buena medida, hizo de cualificado portavoz de esta última; 5) Acendrada preocupación por los movimientos de vanguardia” (Merinero 1974b:9). Al respecto de tal publicación cf. Del Pino 1999:491, nota al pie 36; Del Pino la equipara a la *Revista de Occidente* en calidad e importancia, afirmando que “recorrer sus páginas provee de una estupenda información para conocer los ambientes literarios y artísticos de estos años”.

²⁷⁶ Cf. Merinero 1974b:13-15.

²⁷⁷ Cf. Merinero 1974b:18.

por “nueva epistemología” que marca decididamente toda manifestación artística (Lough 2005:418).²⁷⁸ Asimismo, la evolución del cine, que avanza paralelamente a una necesidad de renovación de la prosa española, marcará el discurso durante los años veinte, focalizando la mayor parte de consideraciones epistemológicas y estéticas. De él se derivan nuevos procesos narrativos, como el concepto de “novela cinematográfica” o de “cinegrafía”, que muestran una subordinación de lo discursivo ante lo visual. Magnien, enumerando algunos de los recursos, habla de la

incorporación en la novela nueva de las técnicas del montaje fílmico, del juego de planos y de ritmo, de los procedimientos de aproximación visual con los cambios de enfoque, de iluminación, etc., una renovación de la narración bajo el signo de lo que Antonio Espina había bautizado como “cinegrafía” (Magnien 2005:441)

Asimismo, elementos como la elipsis cobran gran importancia, pues se perfilan como “solución de continuidad narrativa, una manipulación de la dimensión temporal, característica del relato cinematográfico, [que] denuncia la condición de ente de ficción” (Magnien 2005:444). Víctor Fuentes localiza precisamente en dichos relatos del cine “todo un costumbrismo de lo moderno” (Fuentes 1972:215).

La imagen visual cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina descubren a estos novelistas un “nuevo sentido del tiempo y del espacio” (Fuente 1983:159). La plasmación de estos fenómenos se encuentra paralela a la unión de arte y vida (Wentzlaff-Eggebert 1999b), que enfrenta directamente a la escritura con la razón, una consecuencia lógica de la crisis del lenguaje. Jarnés lo expresa de esta manera:

¡Novela! ¡Ah! Cada día va resultando más difícil escribir una novela, una verdadera novela de dieciocho o veinte quilates. Sobre todo a un hombre que haya llegado al uso de la razón y se empeñe en filtrarla en ese embrollo irracional y adorable a que solemos llamar *vida*... (citado por Ródenas 1997a:44)

Tal situación desemboca en el hecho de que algunos escritores se abandonan a los experimentalismos, como Ramón Gómez de la Serna,²⁷⁹ Jarnés²⁸⁰ o incluso Francisco

²⁷⁸ Cf. Lough: “[la nueva epistemología] tiene sus raíces en los avances científicos del siglo XIX. Como uno de los ejemplos más obvios se puede citar la relación entre descubrimientos de la física óptica y el impresionismo” (Lough 2005:418). Cf. Ródenas: “En los primeros años veinte la necesidad de una profunda renovación de la prosa narrativa española y, más específicamente, de la novela, se convirtió en un lugar común para los críticos y en una obsesión para los jóvenes creadores. El primer día de 1921, Antonio Espina se hacía pregonero de un estado de opinión: ‘la realidad objetiva (la Naturaleza, la Vida), sólo tiene valor ideal como motivo de contraste, de contrastes enlazados en sistema, reflejo en el cerebro como una ciudad sobre un lago’. Esa realidad objetiva pierde todo su interés como objeto artístico y lo transfiere a la subjetividad del contemplador, a ese cerebro en el que se reflejan y ordenan los objetos percibidos” (Ródenas 1997a:20)

²⁷⁹ Dichas técnicas convierten sus relatos en una “serie de diapositivas proyectadas rápidamente y sin continuidad” (Del Pino 1998:252). Acerca de la técnica de la greguería, cf. Del Pino: “la greguería desafía el orden compositivo de la novela, el foco de atención se desplaza desde el contenido a la forma, desde la historia al lenguaje” (Del Pino 1998:256).

Ayala, que también escribe el ensayo *El escritor y el cine* en los años veinte.²⁸¹ Este autor realiza una interesante descripción del cine, llamándolo “concauidad”, y otorgándole un papel especial en su representación autónoma del tiempo (Ayala 1973:255).

La literatura se apoya parcialmente en todo lo que genera el cine en este contexto, y adopta como suyas premisas y debates generados en la teoría de los medios. Lo cinematográfico asume un papel crucial en la nueva forma literaria, absorbiendo la literatura elementos pertenecientes al medio.²⁸² En el contexto literario se introducen “códigos mediales extraliterarios” (Schmelzer 2005:425), por lo que la novela fílmica de la vanguardia española “entra en diálogo intermedial en el sentido bajtiniano, se coloca en un ambiente discursivo que habla y opina del cine” (Schmelzer 2005:425).²⁸³ Un ejemplo es el “charlotismo”, término acuñado a partir del actor, cuya imagen cala profundamente en el público español, y que se encuentra presente en varias obras como concepto teórico o como perfil formal de una figura personificando “el representante ideal, el fantasma de todos los incongruentes, de todos los seres vivos que han padecido como él peripecias y azotes” (Magnien 2005:447).

Uno de los debates es la crítica al cine artístico e intelectual, tema recurrente en los escritos de Buñuel. Se trata de la distinción entre “reine und unreine (literarische)

²⁸⁰ Sobre su obra *Locura y muerte de nadie*, Magnien afirma que “el cine interviene también como espejo-revelador de la personalidad del sujeto de la acción, pero su magia no consiste en transportarlo hacia espacios fantásticos sino en denunciar sin artificios la realidad más ordinaria pero no admitida; en esta novela la película proyectada no es de ficción: la ‘información gráfica’ o noticiario ha recogido y proyecta las imágenes de un atentado que los protagonistas de la novela, espectadores hoy en la sala de cine, presenciaron días antes en la plaza de la ciudad de Augusta. El lector tiene pues dos representaciones del atentado; una real, vista por testigos, otra filmada” (Magnien 2005:448).

²⁸¹ Igualmente Lorca, principalmente a causa de su contacto con Buñuel y a través de su obra *El paseo de Buster Keaton*, ha sido recientemente caracterizado como autor “multimedial” (cf. Felten 1998:77). En cuanto a *Cinematógrafo* (1936) de Carranque de Ríos, Magnien destaca “la variedad de sus modalidades de narración como por su temática y compromiso social [...] En *Cinematógrafo* se relatan simultáneamente las historias de varios personajes que comparten la misma ilusión sobre las oportunidades que puede ofrecer el cine, pero que sin embargo son individualizados, con caracteres propios: para ello la novela se estructura en planos y secuencias a la manera del ‘découpage’ cinematográfico, lo que permite el protagonismo colectivo de los personajes y la simultaneidad de las acciones” (Magnien 2005:453). Algunos ejemplos de poemas dedicados al medio serían “Cinematografía” (Aleixandre, 1913), “Cinematógrafo” (Salinas, 1929) o “Poema cinematográfico. Ladrón” (Rivas Panedas, 1928). Cf. al respecto Morris 1999:595.

²⁸² Cf. Schmelzer: “El cinematismo de la novela nueva es un tópico frecuente y obligatorio de la crítica del momento dada la posición emblemática del cine como el paradigma del arte nuevo. Pero lo cinematográfico en la prosa narrativa no es idéntico a lo fílmico ‘de verdad’, ni a lo fílmico imaginario discutido en el discurso sobre cine de los años 20. La re-actualización de lo fílmico en un contexto literario desplaza su función estética y su funcionamiento semiótico” (Schmelzer 2005:423).

²⁸³ Magnien hace hincapié en el hecho de que “en varias ocasiones el Novelista se ayuda de extraños aparatos de óptica que, en una inequívoca referencia al cine y a su capacidad de proyectar imágenes impalpables, logran hacer visibles espectáculos imaginarios, o representan recuerdos del pasado” (Magnien 2005:445).

Film” (Paech 1997b:151,154). Esta confrontación con el cine popular y predominantemente cómico configura una bipolaridad artística-cultural que marca la época, y que comparte el pintor surrealista Salvador Dalí,²⁸⁴ en cuya opinión:

el cinema anti-artístico ha creado todo un mundo característico y diferenciadísimo de emociones e imágenes-tipos, propias, completamente definidas y claras en el concepto común de los miles de gentes que forman los grandes públicos cinemáticos. Además, toda esta creación es una creación orgánica y homogénea, producto de anónimas aportaciones y de un perfeccionamiento logrado por el camino de estandarización (Dalí 1974a:65)

La autonomía artística del séptimo arte, y la potestad del cine ante los productos cinemáticos, se contraponen al otro tipo de cine, el europeo e intelectualizado,²⁸⁵ que según Dalí choca con la esencia del nuevo medio. El pintor también defiende una falsa trascendencia de dicho cine artístico, el cual “no ha logrado fijar ningún tipo universal de emoción; muy al contrario, cada nuevo film ha tendido al máximo descuartizamiento, a la más absoluta disociación, al más incontrolado inorgánico” (Dalí 1974a:66). Dalí coincide con Buñuel y Chacel al establecer que la “ilimitada fantasía”, sustancia del cine, es evocada solamente por “el cinema antiartístico, especialmente el cinema cómico”, capaz de producir “films cada vez más perfectos, de una emoción más inéxteriormente intensa y divertidísima” (Dalí 1974a:69).²⁸⁶ La mezcla de objetividad y fantasía son para Dalí constitutivas de la estética cinematográfica que, según el pintor, es “la manera más irreal de expresar la realidad” (Dalí 1974b:71).²⁸⁷ Con esta frase invierte los conceptos de la fórmula con que Jarnés describe el cine con miras a una nueva literatura, afirmando que “el cine es la manera más real de expresar lo irreal”.²⁸⁸ La crítica a la relación entre la literatura y el cine es secundada por muchos autores, entre ellos Espina, quien opina que “el punto de vista literario es mal punto de vista para el cinematógrafo” (Espina 1974:75).

²⁸⁴ Para Volker Roloff, Dalí constituye el prototipo de artista intermedial, y cita como ejemplo los dibujos que incluye en sus poemas (Roloff 2008:184-185).

²⁸⁵ Dalí incluye a Fritz Lang en este apartado, describiendo *Metropolis* como “putrefacción artística” (Dalí 1974a:66-68), término de origen surrealista.

²⁸⁶ Cf. Gómez de la Serna: “Casi todos los temas de cine son los de los terribles Sudermann, que ha habido en literatura. Quizás las películas cómicas van más allá, porque el humorismo, rompiendo las épocas, parece que desengloba tiempos más expeditos, tiempos más libres y más listos” (Gómez de la Serna 1974:89).

²⁸⁷ Cf. Roloff: “Dalí [betrachtet] das innere Sehen, die Träume, Phantasien und Denkfiguren als Schauspiel und Kino in unserem Kopf” (Roloff 2008:191).

²⁸⁸ Se trata de una cita de “De Homero a Charlot” (Jarnés 1927:3). Cf. Jarnés: “El cinema es encantador. Debe ser encantador, o nada. Y su principal encanto lo comparte con la música. Ni uno ni otra *duran*. Arrebatan, fascinan, arroban –si quereis– pero *no duran*... Pasan por el espíritu como un vendaval –o como una ráfaga–, pero *no dejan nada en él*” (Jarnés 1974:27). Cf. al respecto Lough 2005:415.

Por otro lado, el Hollywood americano se convierte en una suerte de mundo de fantasía para los escritores. Gómez de la Serna le dedica incluso una novela llamada *Cinelandia*, donde se describe la industria cinematográfica americana como “apariencia de verdadero y de falso” (Gómez De la Serna 1973:240);²⁸⁹ los actores, asimismo, se consideran “sombras sin almas” (Gómez De la Serna 1973:244-245), o “seres intermediarios entre la sombra y la realidad” (Gómez De la Serna 1973:246-247). Ello les confiere un carácter trascendental e inmaterial que se extiende al mismo medio.²⁹⁰ Siguiendo esta observación, Dalí llega a afirmar que “la luz del cine es una luz toda espiritual y toda física, a la vez [...] Cada imagen del cine es la captación de una incontestable espiritualidad” (Dalí 1974a:64). Así, el mundo del cine se convierte para los escritores y artistas españoles en un nuevo mundo de ficción en el que, en parte por efecto de los medios de comunicación (Del Pino 1999:494), los actores y los decorados acaban siendo tan reales –o ficticios– como los personajes que encarnan y los mundos que se desarrollan en las imágenes.

Dentro de esta constelación singular para la literatura, el tema del cine adquiere el estatus de metareflexión. Pues con su presencia se debate en el texto la validez y potestad de conceptos como ficción, realidad, arte, etc. Igualmente motiva la presencia de una serie de aspectos que se convierten en constitutivos del estilo y forma de la “novela nueva”. Como apunta Magnien,

En tal novela el cine interviene como la visualización del discurso onírico, como mera proyección del sueño, sirviendo la pantalla de límite entre vida y sueño. En esta otra el film tiene el poder también mágico de revelación de una verdad escondida o ignorada, o de premonición de futuro; en otra novela el personaje incorpóreo y fantasmal del cine se entromete entre los personajes reales de la ficción, incidiendo en su manera de ser. Cine-realidad/cine-fantasía, cine-verdad/cine-falacia, cine-arte/cine-industria y negocio, tales son los temas relacionados con el cine que asoman en la narrativa de los años veinte (Magnien 2005:442)²⁹¹

²⁸⁹ Cf. Heymann: “Ya en el caso de *Cinelandia* había quedado patente la duda sobre la realidad del mundo del cine y, en sentido general, de la imagen fotográfica. La locura de *Cinelandia* consiste precisamente en la foto fija de una expresión” (Heymann 1998:98).

²⁹⁰ Morris resalta el papel de “the most sensitive spanish poets who perceived the idea behind the image, who responded to the attitudes and beliefs that selected and disposed images on the screen, in which they saw confirmation of their own attitudes towards, for example, sex, religion and authorities” (Morris 1980:48).

²⁹¹ Cf. Lough: “Para los años veinte, cuando se intensifica en España la actividad vanguardista, el cine ya forma parte intrínseca de la realidad de todas las grandes ciudades y ofrece al público una serie de nuevas experiencias visuales del mundo en que viven” (Lough 2005:407).

Consideraciones sobre la época

Paralelamente a este hecho, la vida de dichos actores y actrices se convierte en sustancia para el género emergente de la biografía.²⁹² Esto envuelve al cine de un carácter complejo en el que la frontera entre lo real y lo imaginario se rompe por completo, pues se trata de “una mentira de seriedad [...] la mentira mayor del mundo, la mentira de una película” (Gómez De la Serna 1973:249). El cine y la ficción visual como turbia frontera entre lo real y lo imaginario se asocia igualmente con la idea de la invención y renovación vanguardistas, como Antonio de Obregón tematiza en *Patente de invención*, relato protagonizado por un inventor llamado Hermes, quien “inventaba su propia vida, que ante él se desenrollaba como un *film* increíble. Eso de inventar la propia vida se daba muy pocas veces en el mundo, donde cada cual es un plagiarlo de los demás” (Obregón 1973:93).

²⁹² Uno de los que alentaron este cambio en la literatura, la búsqueda de formas hacia la biografía novelada, es Ortega y Gasset con el proyecto “Vidas Extraordinarias del Siglo XIX” (cf. Del Pino 1999:503).

3. Obra teórica de los autores: discursividad y visualidad

Una vez comentado el contexto temporal, me dispongo a comparar la obra de Carl Einstein y César Arconada, que asumo como representante de dicho contexto y del fenómeno de la intermedialidad. Antes de analizar su obra literaria, creo necesario hacer hincapié en su producción ensayística a causa de distintas razones: por un lado, por el peso que tienen las diferentes publicaciones, revistas, almanaques y manifiestos en la vanguardia; por otro lado, porque en dicha producción ensayística se puede observar el desarrollo teórico de los fundamentos de la intermedialidad, que luego podemos localizar en la obra literaria; finalmente, porque en los ensayos publicados ya al principio de las respectivas vanguardias Einstein y Arconada se hacen eco de problemas estéticos y culturales generales que de este modo quedan absolutamente ligados al fenómeno de la intermedialidad. Localizo el inicio de las reflexiones de ambos autores en la crisis del lenguaje finisecular, pues los primeros textos giran predominantemente alrededor del medio literario. Después de referirme a tal cuestión, analizo la integración de las formas visuales en el discurso teórico, la incorporación de pensamientos e ideas que culminan en la práctica literaria basada en el fenómeno de la intermedialidad.

La importancia de la obra de Carl Einstein para la vanguardia alemana se fundamenta esencialmente en su labor de crítico de arte, como foco de recepción del cubismo en Alemania. Su obra narrativa aparece principalmente antes de la primera guerra mundial y, a partir de 1914, el autor intensifica sus investigaciones sobre pintura. Los textos de la *Negerplastik* y otros ensayos sobre arte primitivo, así como su colaboración con las revistas *Querschnitt* de Albert Flechtheim, *Kunstblatt* de Westheim y *Documents* de Bataille, conforman su obra como historiador y teórico del arte. Su producción teórica se inicia alrededor de los movimientos expresionista y dadaísta, y a lo largo de dos décadas Einstein va perfilando una línea teórica que, si bien parte de la vanguardia, termina por romper con ésta. Las primeras aproximaciones al medio visual de la pintura tienen lugar en la primera década del siglo XX, cuando Einstein tiene los primeros contactos con la vanguardia francesa a través del cubismo y poco antes de la eclosión del expresionismo.²⁹³

El discurso de los medios en Arconada adopta a lo largo de la primera etapa (1918-1921/23) una serie de ideas referentes al valor cultural y simbólico de los medios. El espacio de la provincia motiva estas consideraciones culturales, circunstancia que se adscribe a una tendencia que responde al concepto de “intrahistoria”, un concepto

²⁹³ En esta época, la “Literaturkrise” ocupa un papel fundamental en su obra (Penkert 1969:58-62).

desarrollado por Unamuno que se refiere al costumbrismo como representante de la cultura española (Pérez-Rasilla / Joya 1990:188). De 1920 a 1923 Arconada tematiza en sus artículos aspectos de la literatura española posterior al modernismo: la poesía ultraísta ocupa gran parte de su atención, aunque constantemente aparece la tradición del romanticismo del siglo XIX. Su colaboración con el *Diario Palentino* inicia un discurso de los medios que aborda ante todo aspectos de la tradición literaria y posteriormente los analiza según una nueva cultura pictórica y musical modernas. A diferencia de Einstein, Arconada no profundiza en cuestiones referentes a la forma estética literaria en sí; más bien tiene en perspectiva la transmisión cultural que ésta conlleva, fundamentada en la materialidad y recepción del medio. En Palencia, de acuerdo con esta idea, el autor refiere a la vida provinciana, que se muestra apartada de todo cambio y progreso, y la define como “aletargada” (Arconada 1986:47).²⁹⁴

3.1. La crisis de la discursividad como motivación del discurso de los medios

Este primer apartado retoma un aspecto evidente que he esbozado al tratar el contexto, la crisis de la escritura y la literatura que marca el cambio de siglo en Europa. Al no extenderme en cuestiones referentes al expresionismo, fundamentado en gran parte en esta crisis, he obviado un punto que, al tratar la obra de juventud de Carl Einstein y César Arconada, se presenta como ineludible, y al que me refiero ahora. Pues aún teniendo en cuenta la atención e interés que los autores muestran por los medios visuales, su medio material de reflexión y su medio de aplicación artístico es este mismo lenguaje discursivo. Por otro lado, su crítica a la literatura no está exenta de ambivalencias y de una cierta contradicción, relacionada con el hecho de que tanto la crítica como los experimentos mediales son ante todo formas de renovación literaria. Sin embargo, detrás de las estrategias poéticas se encuentran profundas reflexiones que deben ser analizadas antes de tratar los textos literarios.

De acuerdo con la época, en ambos autores tiene lugar una profunda crítica del lenguaje literario, al tiempo que exploran otros campos de la creación estética, en medios como la pintura o la música. Si bien, siguiendo la tendencia de la época, la crítica y renovación es más radical y original en Einstein, Arconada se hace eco de tales

²⁹⁴ El autor convierte este tema en un relato (*La turbina*) considerado un “verdadero clásico de novela social” (Pérez-Rasilla/Joya 1990:196).

problemas, aunque en su caso son de una sustancialidad e índole algo distintas. Se trata de soluciones que coinciden en ciertos aspectos, pues la subjetividad, el romanticismo como tradición asumible, la modernidad y el primitivismo son conceptos recurrentes de su argumentación. En ambos autores, escritores dedicados a investigar los medios visuales, la superación de la crisis del lenguaje pasa por la integración de otras formas de percepción y representación en el texto. Presentaré una constelación de dichas formas, que en Einstein se limitan al cubismo, pero que en Arconada contienen dos medios a priori distintos como música y cine. Será interesante ver en el caso del autor español cómo se relacionan ambos, y en la comparación con Einstein tendrá una gran importancia las coincidencias de pensamiento que se dan en sus reflexiones sobre la literatura y su posición ante otras formas de expresión.

3.1.1. Carl Einstein: entre pintura y escritura

Los textos de juventud de Carl Einstein (1908-1912/14) tienen como eje central la percepción visual moderna y la literatura, así como la representación en las imágenes sensibles de una realidad coherente fundamentada en la univocidad. Einstein mantiene asimismo una actitud crítica hacia el naturalismo que comparte con otro estudioso de la plástica arcaica, a saber Wilhelm Worringer (Donahue 1988:421-423). La producción literaria de Einstein hasta 1914 se compone de la novela *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* y una narración titulada *Vier Legenden*. Estos relatos, así como algunos artículos sobre literatura que aparecen en revistas de renombre como *Aktion* o *Pan*, entre otras, muestran la importancia del medio discursivo en su obra de juventud. De allí proceden sus ideas más radicales acerca de la literatura, ideas que encuentran eco en instituciones como el *Neue Club* o el *Neopathetisches Cabaret*, donde Einstein participa en las veladas literarias organizadas por los autores expresionistas (Sheppard 1980).²⁹⁵ Dicha producción le proporciona rápidamente detractores y admiradores, como Ernst Stadler (CEW1:498). En la obra del autor confluyen, como focos de producción y discurso artístico, la literatura y el arte pictórico y escultórico, dos medios que en el contexto de la modernidad se retroalimentan a través de sus caracteres y disposiciones específicas. Se trata de un discurso diletante y aislado de algunas tendencias generales de la época, un “ideodiscurso” del arte. Sus ensayos indican la influencia de pensadores

²⁹⁵ Cf. al respecto Kraft 1972.

centrales para la época como Georg Simmel o Ernst Mach (Penkert 1969). Einstein muestra gran interés por examinar dos conceptos que se desarrollan en las obras de ambos teóricos, la “Blasierheit” y la “Empfindung”,²⁹⁶ conceptos heredados de la filosofía materialista y representativos de la problemática de la subjetividad y la causalidad que afecta la percepción en la modernidad.²⁹⁷ Ambos autores marcan profundamente la literatura expresionista en su primera fase de desarrollo, en la que predomina la tematización de la percepción. Einstein practicó poco los géneros de la lírica y el teatro, y nunca bajo las directrices de la poética expresionista. Su relación con la literatura expresionista se fundamenta ante todo en el género de la prosa, junto a autores como Alfred Döblin, Gottfried Benn, Georg Heym, Kasimir Edschmid, Paul Adler,²⁹⁸ etc. Todos ellos forman un grupo reducido englobado dentro de un género controvertido, la prosa expresionista,²⁹⁹ cuya existencia como tal parece fundamentarse en una coincidencia de formas y temáticas compartidas.³⁰⁰ Autores como Sorgel, Sockel

²⁹⁶ La “Blasiertheit” es una saturación del aparato sensitivo, como Georg Simmel analiza en su texto *Die Großstädte und das Geistesleben* (Simmel 1995:121). La categoría de “sensación” se distingue de las cualidades físicas de un objeto por ser una categoría psicológica (Mach 1985:14), aunque igualmente constitutiva de la percepción: “Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganz innere und äußere Welt, aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen. Man nennt diese Elemente gewöhnlich Empfindungen” (Mach 1985:17-18).

²⁹⁷ El concepto de *Empfindung* se encuentra ligado a la tradición filosófica empírica del siglo XIX, concretamente a los autores que aplican dicho pensamiento a la física óptica y a los estudios sobre percepción visual. Hermann von Helmholtz habla de la *Einfühlung* como contraposición a la percepción, pues ésta ya actúa de filtro racional (Heidelberger 1999:148), siendo la primera el lugar de percepción donde se produce la activación de procesos psicológicos tales como la experiencia, el recuerdo, etc. Helmholtz, como Hering y los nativistas, estima la percepción visual como acto codificado psicológica y culturalmente, de ahí que la realidad visualizada sea una realidad construida a partir del mismo sujeto; la “ganze Raumschauung [ist] Verstandesprodukt von ursprünglich unräumlichen Empfindungen” (Heidelberger 1999:148). Para Helmholtz, el sentido de la pintura es “Täuschung” e ilusión, y el pintor traslada las experiencias subjetivas en formas objetivas siguiendo las leyes de la pintura (Heidelberger 1999:151-153). Sin embargo, ya en la vanguardia la percepción sufre un cambio, y el arte produce una “Realität jenseits der Erscheinung (nicht mehr Illusion)”, de manera que “Räumlichkeit hängt nicht an der Erfahrung”; el resultado son nuevas formas de espacio y nuevos sentidos de espacialidad (Heidelberger 1999:155-157).

²⁹⁸ Einstein describe la novela de Paul Adler *Nämlich* (1915) como “ein Unmittelbares” y “das stärkste Impersonel [...] ein unmittelbar, gänzlich Hinstellen des Gegenständlichen, das nicht nur durch zeitlos Malerisches hemmend vertafelt wird [...] Ich kenne tatsächlich nur wenige Bücher, die so unkapriziös sind, so einheitlich und thematischen Ablaufs voll, der den zweibödig assoziativen Charakter des romantischen Grotesken verbietet. Dieses Buch ist grotesk, wie ein jedes heute, worin die Elemente befragt werden, an denen der Mensch zum lächernd Elenden –dem Erdichten zu trotz– sich verstört” (CEW1:255).

²⁹⁹ Ello se desprende de las antologías existentes al respecto de dicho género, como *Die goldenene Bombe. Expressionistische Märchendichtungen und Grotesken* (Darmstadt 1970), publicada en los años sesenta. Aun así, los rasgos compartidos son suficientes, y la investigación en el ámbito de la Filología Alemana ha establecido correlaciones entre los autores y las obras por separado, como Döblin y Einstein, Sternheim y Edschmid, etc. (Cf. Brockington, Dimic, etc.).

³⁰⁰ Einstein se consolida junto a Döblin como modelo de la prosa expresionista, pues tanto el *Bebuquin* como el relato *Die Ermordung einer Butterblume* (1911) se convierten en representativos de dicho género (Brockington 1987, Hoffmann 2001). Es posible trazar líneas comparativas salvando las diferencias entre,

o Raabe no llegan a contemplar la posibilidad de una prosa expresionista determinada por las coherencias exigentes a un género, pues la multiplicidad dispar de estilos, formas y estructuras no permite la consolidación de tal prosa.

Verwandlungen (1908) es el primer texto literario de Einstein junto con el boceto de *Bebuquin*, y en él se encuentra presente, de forma incipiente, el discurso de los medios que marca significativamente su obra poética. Se trata de un texto esencial en su obra que ha menudo ha sido ignorado en la mayor parte de los estudios sobre el autor, centrándose la literatura secundaria especialmente en el *Bebuquin* y en su teoría del arte. Sin embargo, este conjunto de narraciones prefigura en cierto modo no sólo la obra literaria, sino también la teoría estética de Einstein. Lo podemos comprobar ya en el título, el cual apunta a dos cuestiones referentes a la teoría del arte del autor: por un lado, las “transformaciones” indican este estado de cambio permanente en la modernidad, cambio que influye determinantemente en la percepción visual; por otro lado, el término “leyenda” no parece en absoluto una elección arbitraria, pues hace referencia a una forma textual que en la modernidad y la vanguardia se recupera en contraposición a la novela del siglo XIX (Mierendorff 1982b:197). Asimismo, el término indica una predilección por lo popular, lo exótico y mitológico, por una escritura compacta y breve marcada por las ambivalencias que conlleva una eliminación de todo elemento realista. *Verwandlungen* está compuesto por cuatro partes alrededor de cuatro figuras distintas, cada una erigida en protagonista de una de las leyendas. Dichas figuras focalizan distintos aspectos esenciales de la vanguardia: se trata de un joven, un poeta, un narrador en primera persona y un hombre religioso. Todas hacen referencia a un aspecto específico de la modernidad y de la obra de Einstein: el joven se refiere a la vanguardia, el poeta indica la práctica literaria del autor, el yo o narrador es protagonista de la problemática referente a la “subjetividad”,³⁰¹ y el hombre religioso es producto del contexto artístico y cultural espiritualizado de la vanguardia pictórica.

Interesante en las *Verwandlungen* es el hecho de que en las narraciones del poeta y el hombre religioso, donde aparecen referencias directas a la sublimación del arte y la trascendencia en la época, la cuestión sobre la percepción y los medios adopte un papel secundario, y que sea en el capítulo del joven y del narrador donde ésta se

por ejemplo, Einstein y Döblin, marcadas por el psicologismo del segundo (Martini 1970). Tanto en *Bebuquin* como en el relato de Döblin, la tematización de la percepción visual exterior como constitutiva de la fragmentación del individuo asume un rol central, a la par que lo grotesco, irónico e irracional se convierte en la base del texto.

³⁰¹ Muchos autores como Arthur Rimbaud, Ernst Mach y Sigmund Freud se ocupan del yo, entendido éste como yo poético o narrador, como sujeto racional o como individuo.

manifieste como central. Aunque igualmente se encuentran referencias indirectas a los medios en el capítulo dedicado al poeta, pues “jetzt ging [Dem Dichter] auf, wie er auch neuer Gegenstände bedürfe, damit eine sprachlose Zunge rede” (CEW1:27),³⁰² clara alusión a la crisis del lenguaje. El poeta, el cual “saß vor seinem bildlosen Streben und suchte das Neue” (CEW1:28), representa en este sentido el anhelo de innovación que caracteriza las vanguardias, y que Einstein metaforiza aquí a través del descubrimiento de la “reine Negation”, la mujer (CEW1:28).³⁰³ La cuarta leyenda es igualmente interesante para examinar el papel de los medios en la obra de Einstein, pues en ella aparece un tema recurrente de su obra temprana, el milagro, un signo que Einstein asocia a lo nuevo y que permite explicar lo inexplicable (CEW1:32).

Las figuras del “Jüngling” y del yo narrador son las más importantes de este texto. Llama la atención la casi nula acción que caracteriza al relato, que sólo sirve para situar vagamente las experiencias del protagonista. Al inicio aparece la descripción del “Jüngling”, quien busca una renovación espiritual en el pecado y en el consiguiente castigo hasta que, como indica el narrador, “dieser Jüngling zerschließ jäh und zu Fetzen, so daß er nur das Einzelne als Getrenntes begreifen konnte” (CEW1:23).³⁰⁴ La fragmentación del individuo es tematizada en la figura del joven, cuya razón parece incapaz de operar de otra forma que no sea analíticamente, lo que el narrador contempla como aporía. Esta problemática incluso afecta la percepción temporal, pues:

So kam's, daß er an fast allen Dingen die erste kindliche Form von Verstand und Sehen zu einem überreizten Aphorismus stückte, ohne je vorzudringen zu der sich breiten Stetigkeit, und gezwungen ward, hundert Tage seines Lebens als hundert getrennte Punkte aufzunehmen, da seine ganze Person nur wie ein Bündel kranker Reizfetzen flatterte (CEW1:23-24)

La fragmentación de la forma de entendimiento y visión conducen a la fragmentación de la continuidad de la vida; ésta se encuentra en directa relación con la destrucción de la asociación y relación llamada memoria, que para Einstein es constitutiva del yo (CEW1:24). La confrontación con la “razón sagrada” está relacionada con la lucidez momentánea que experimenta la figura, que termina por deshacerse en otros momentos

³⁰² Se trata de un tema recurrente que aparece en la obra *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, que Haxthausen describe como “to remake himself and the world by changing his perception of it” (Haxthausen 2004:688).

³⁰³ En *Brief an die Tänzerin Napierkowska* de 1910 se pone de nuevo en relación la creación artística con la mujer bajo el signo de la modernidad, época en que el cuerpo de la mujer, la sensualidad, danza y el erotismo juegan un papel fundamental.

³⁰⁴ Dicha problemática se retoma en el texto *Der Tapezier* de 1911 (Cf. CEW1:83).

de una cadena que parece aprisionarla, la cadena de relaciones.³⁰⁵ En estas frases Einstein se refiere explícitamente a Ernst Mach y su lectura radical de la modernidad como imposible salvación para el yo (Mach 1985:20), a la vez que determina la problemática de la percepción como una destrucción de las relaciones a priori asumibles, como el transcurso del tiempo.³⁰⁶

De esta nueva percepción temporal estética y vital se deriva un hecho que parece afectar directamente la vida del joven, el cual se encuentra “jeden Tag am Anfang seines eintägigen Lebens” (CEW1:24), y que, como indica más adelante, ha perdido el “Zeitsinn” (CEW1:25).³⁰⁷ La transformación del personaje llega cuando esta problemática se convierte en una nueva forma de aprehender el mundo, que el narrador califica como virtud:

Eine seltsame Tugend darf ich es bezeichnen, überkam ihn; fast daß sein Ich zerstückt, war er verdammt, alles einzeln zu sehen, und so gelangte er zu der kostbaren Kunst, die auch kleinsten Dingen allem abgelöst vor sich zu legen, und wurde er gezwungen, das Einzelne entweder als Namen einzuzeichnen, oder gar fein und sorgfältig es zu studieren (CEW1:24)

La fragmentación del mundo se convierte en una nueva forma de percepción con la que el joven es capaz de aprehender las cosas intensamente, permitiéndole así estudiarlas. A través de la “abstracción”, a la que Einstein confiere el estatus de modo de pensamiento,³⁰⁸ se realiza el “unermüdliche Spenden und Empfangen ewig verzweigter Hände” bajo la instancia de Dios (CEW1:25); dicho proceso describe una dinámica recíproca de intercambio con el mundo, la relación con la realidad como un absorber y producir en la síntesis del sujeto y el objeto de la percepción. La explicación de procesos artísticos a través de imágenes religiosas es una constante en la obra de Einstein, para quien el arte contiene un sentido ontológico.

Dentro de esta constelación, el narrador aparece en la leyenda al seguir al joven en una tarde de otoño, escena que refleja una vez más la crisis de la percepción, esta vez ante la visión de la naturaleza. Se describe cómo el joven “eines jeden Morgens verloren

³⁰⁵ Un “Negergebet” transcrito por Einstein reza: “Zauberisch Feuer. Wo dein Vater, wo deine Mutter, wer dich stillte? / Du dein Vater. Du deine Mutter. Gleitest ohne Spur. / Trocken Holz zeugt dich nicht. Asche ist dir nicht Tochter. / Stirbst ohne Tod” (CEW1:257).

³⁰⁶ Kasimir Edschmid también tematiza cuestiones sobre la percepción en sus textos, concretamente en *Der tödliche Mai* (1915); cf. al respecto el pasaje en Edschmid 2003:96.

³⁰⁷ Esto sucede a menudo en la literatura expresionista. Un personaje del *Drei-Minuten-Roman* de Heinrich Mann se pregunta: “Die Stunde war wirklich. Von einem Leben fast eine Stunde. Oder wenigstens die erste halbe Stunde war wirklich. Vielleicht... Aber es ist nicht ganz sicher” (Mann 2003:165).

³⁰⁸ El “Jüngling” relaciona la “Vernichtung” con las “reinen Formen” (CEW1:24), una idea que Einstein desarrolla posteriormente.

ging und schwand, tat alles anders wie die anderen, um sich ja zu sehen” (CEW1:26). La idea de apartarse de lo usual para “contemplarse a sí mismo”, que Einstein desarrolla en el *Bebuquin*,³⁰⁹ es la necesidad de originalidad para recuperar la identidad. El autor, sin embargo, lo presenta como vano intento de liberación “wenn die Welt zu einem Ton und einer Farbe gestimmt ist” (CEW1:26). Por otro lado, la aparición de una hoja al final, cuando el joven “studierte [...] den Eindruck im Gras”, ejemplifica la crisis epistemológica de la modernidad, en la medida en que el carácter irreconocible de dicho objeto no puede ser aprehendido por el protagonista:

Dies Blatt hob er auf und beschaute es und ihm war, er habe noch nie ein solches gesehen, besah es nach allen Seiten, wandte seine stolzen Worte heran, wie Ornament, Liniengefüge und solches mehr, im Nachdenken über das Blatt. Wenn dies ihm nieder vor Augen kam, spürte er, daß die Worte und Gedanken nie ausreichten, dies Blatt zu bilden. Und ihn gedachte, daß es viele Blätter gebe im Walde und er nie alle sehen und nie begreifen und nie zu wissen vermöchte, was denn wirklich ein Blatt ist [...] ihm war weh im Ohnbewußtsein, daß er die Kraft verloren des Zusammenhangs (CEW1:26)

La insuficiencia de las palabras y del pensamiento para concebir o construir (“bilden”) la imagen de la hoja es el prelude de la segunda leyenda, la del poeta, que hace referencia a la crisis del lenguaje.³¹⁰ Asimismo, Einstein dispone una cesura entre el joven y la realidad, pues su incapacidad de conocer la hoja se muestra como pérdida de las estructuras de relación y sentido. La ruptura epistemológica se produce con el fracaso de las palabras en el acto de reflexión, es decir en el intento de describir la forma e impresión de la hoja; este hecho se traduce en la imposibilidad de conocer la realidad, pues la infinidad de objetos y la incerteza de su naturaleza desembocan en la pérdida de relación entre estos y el sujeto. Cuando dicha hoja se convierte, al final de la historia, en la absoluta realidad fuera de sí mismo, el joven aparece muerto (CEW1:27).

La tercera leyenda tiene como protagonista al yo narrador, quien describe un paseo –a priori apacible– por el bosque, parecido al paseo que Herr Fischer lleva a cabo en *Die Ermordung einer Butterblume*. El texto de Einstein sigue los mismos parámetros que la narración de Döblin en la medida en que la percepción visual es deformada creando una sensación de extrañeza a través del movimiento de los árboles y la

³⁰⁹ También en textos como *Der Snobb* (1909) o *Der Arme* (1913) aparece la idea del distinguirse para liberarse (CEW1:33-38,156-159)

³¹⁰ Para Edschmid esta crisis se ejemplifica así: “Seine Stimme [des Malers] flog aus seinem Munde, als sei sie durch ihn, beziehungslos zu den Lippen, die sie formten, aus irgend einer dunklen Ferne geflossen” (Edschmid 2003: 97).

personificación de las flores (Döblin 2004:65-67).³¹¹ Podría relacionarse dicho texto con la tradición romántica y postromántica, pues el elemento que choca principalmente con el sujeto es su sombra, como también sucede con *Peter Schlehmil* de Adalbert von Chamisso. Al inicio de este breve relato el narrador constata que

Da legte sich die dunkle Welle meines Schattens auf das Gras und nahm mir alle Farbe hinweg. Der Schatten aber hatte nicht meine Gestalt und war mir fremd. Er sah aus wie ein großer Vogel in eine Fläche gespannt, der flog in der Wiese und war gesprenkelt von den Blumen und den Gräsern, aber saugte ihre Farbe ein (CEW:30)

La separación entre la imagen de la sombra y el protagonista indica una escisión en el narrador, pues su proyección en la hierba parece realizar una acción independiente, hecho que se puede interpretar como desdoblamiento de la figura: se trata de un extrañamiento del yo, que aumenta al constatar éste que su misma sombra no se corresponde con su apariencia.

Finalmente, la proyección se convierte en otra imagen, un objeto con alas extendido encima de la tierra, prefiguración de un elemento recurrente en la obra del autor: la imagen del “Schmerzkakadu”. Se trata de una alucinación proyectada en una superficie, que cambia constantemente de color, transformando simultáneamente a cuanto la rodea –“da ward er farbig, und der dunkelrote Wald leuchtete in violetter und grüner Zeichnung” (CEW1:30)–, para luego absorber en su forma todo el paisaje que la rodea. La realidad percibida se supedita en este proceso a alucinaciones e imágenes de fantasía que provienen del mismo narrador, pero que éste no parece controlar, antes bien, estas imágenes se muestran como amenazantes para él, pues se produce una “descomposición del espacio antropocéntrico” (Didi-Huberman 2006:262). Mientras la figura del pájaro aumenta de tamaño, el narrador se siente desvanecer y empequeñecer:

Ich konnte mich nicht sehen, doch ihn, und was ich meiner Gestalt vergaß, gewann er an Leben, und alles errang er sich in großer Stille, dass ich nicht mehr zu sprechen wagte, um ihm gleich zu werden, und ich vergaß den Raum um mich her, der Schatten verbot mir die Bewegung. Er widerlegte mir das Sicherste, die Mathematik, denn er war zweidimensional oder vielleicht war seine wirkliche Gestalt unter der Erde (CEW1:30)³¹²

³¹¹ Al respecto es necesario citar a Einstein: “Simplizität, das ist das Sehen des Bürgers, sein Sprechen, wo alles im Hauptsatz auf einer egal grünen Wiese guten Tag sagt” (CEW1:231).

³¹² Esta alternancia de bidimensionalidad y tridimensionalidad es la base de la simulación y de procesos imaginarios que definen el cine y la pintura moderna, pues “steuern Imagination und Reflexion” (Renner 2004a:103-104). En la literatura moderna, como en las obras de Musil, se produce una oposición entre la percepción plana medializada y el recuerdo de la tridimensionalidad, que responde a un recuerdo o psicologización de la percepción (Renner 2004a:109).

El narrador pierde su apariencia, queda anulado y se desprende de su forma, y su percepción visual se encuentra dominada por la aparición, que a su vez domina todo el entorno visual. Aparece una marca antidiscursiva, pues esta represión que conduce al silencio absoluto en que se manifiesta la aparición conlleva el “olvido” del espacio donde transcurre la alienación, al tiempo que la sombra elimina todo movimiento del narrador. El autor escenifica aquí un enfrentamiento entre imagen y palabra que posteriormente desarrolla en el relato *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. La alusión a la matemática como elemento exacto hace referencia a la teoría del arte desde el Renacimiento y la inclusión de la técnica de la perspectiva y la geometría euclídea en la pintura,³¹³ que refuta la figura dinámica del animal. Al final del texto, el narrador es absorbido por el pájaro, transformándose en parte de éste, en un proceso enmarcado por el concepto “DUICH” (CEW1:30), con el que Einstein plasma la fusión entre objeto y sujeto en el acto de percepción.³¹⁴ El hecho de convertirse en lo extraño y temido, en la alucinación, parece serenar al narrador: “Ich bin ein Vogel, der im Wiesenplan umherschaut, dessen Gestalt unter der Erde ist, die ich nicht kenne, der seine Farbe mit der Sonne wechselt, bald gewaltig, bald ein Zwerg ist” (CEW1:30). Einstein tematiza, como en la cuarta leyenda, la imposibilidad de reconocer la propia forma a causa de la transformación constante que ésta sufre, en este caso a través de la luz del sol. Las alusiones a la religión, asimismo, han sido interpretadas como una comunión de ideas con el neoplatonismo de principios de siglo (De Pol 1997), que en el texto aparece como el pensamiento abstracto fundamentado en el “Ruhen der Gegenstände” (CEW1:25).

En los ensayos escritos entre 1908 y 1912, Einstein se aproxima a la literatura y al medio escrito de forma teórica, analizando las problemáticas y procesos de la modernidad esbozados en las *Verwandlungen*.³¹⁵ En los ensayos, los medios discursivo y visual son examinados como transmisores de cultura e ideología, como productos de

³¹³ Para Rolf Renner la percepción visual se basa claramente en “eine durch mathematisierte Abbildungsstrategien erzeugte referentielle Illusion” (Renner 2005:147).

³¹⁴ Ésta es una premisa fundamental de la teoría pictórica del impresionismo y el surrealismo, como Einstein indica en *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* (1926). Por otro lado, la fusión entre ambos pronombres apunta según los investigadores a influencias del filósofo místico Martin Buber, especialmente de su texto *Beiträge zur Geschichte des Individuationsproblems* de 1904. También la obra sobre la subjetividad *Ich und Du* (1923) parece indirectamente relacionada con el relato. Dicha fusión se corresponde asimismo a la forma del mito (Kiefer 1986:293), en contraposición con la escisión racional.

³¹⁵ Otra cuestión adquiere importancia en estos textos, la crítica a la burguesía, a la cultura alemana, a Prusia y a la República de Weimar. Cabe destacar al respecto un texto de Einstein que toma como modelo al escritor del *Vormärz* y del *Junges Deutschland* Heinrich Heine, titulado *De l'Allemagne*; así como *Obituary 1832-1932*, una crítica a Goethe en el aniversario de su muerte, y algunos pasajes en su obra *Georges Braque*, caracterizada por su “puissance onthologique” (Chateau 2007:242).

una época determinada regida por unos valores concretos.³¹⁶ El punto de partida, sin embargo, es la literatura y sus capacidades estéticas en la modernidad. Precisamente la figura del snob es protagonista de uno de los ensayos acerca de literatura (Ihrig 1988), figura que otros autores del expresionismo tematizan en su literatura, como Sternheim en su obra de teatro *Der Snobb*. Se trata de un individuo producto de la modernidad con una relación específica hacia la cultura, la cual asocia a lo elevado y al mismo tiempo a una determinada posición social. En relación a dicha figura, Einstein afirma que “die allzugroße Freiheit hat uns verarmt, Phantasie gestattet, alles ohne tatsächliche Realität zu genießen [...] und [wir] glaubten, wir könnten mehr auffangen in den Schalen unserer Worte, als uns selbst” (CEW1:33).³¹⁷ El autor indica la contradicción o mutua exclusión entre fantasía (entendida como “negativ oberflächlicher Spaß”) y realidad factual, conceptos que une en su teoría de los medios visuales.³¹⁸ Apelando a la imposibilidad de representar el mundo objetivo a través de las palabras, el autor señala la separación entre estética y realidad, así como su voluntad de unir ambas funcionalizando el arte. Con ello pretende superar la crisis del lenguaje, reflejada en la capacidad de representación limitada de las palabras, una cuestión que afecta especialmente a conceptos como la lógica o la ciencia.

Para Einstein, el arte del siglo XIX se basa en el aburrimiento de la regularidad y la armonía. Dicha armonía supone una igualación de todas las cosas en la realidad que a su vez obliga a una diferenciación analítica de ésta, la cual causa la fragmentación del ser. En este contexto alude a la idea de que “alles ist Perspektive”, idea desarrollada por Nietzsche en su *Fröhliche Wissenschaft* (1882). La solución a esta problemática, según Einstein, es la creación de una nueva ley: “Ein Gesetz, ein sichtbares, ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist. Unsere Konstruktion; denn das Gesetz der ursächlichen Folgen über uns hinauszudehnen, ist sinnlos” (CEW1:33). La oposición de una regularidad analítica-

³¹⁶ De esa época dice en 1917 en una carta titulada *Ein Brief* (*Die Aktion* Nr. 35/36): “Ich rede nicht vom Literarischen, das bei uns kaum existiert, weder aus dixhuitième noch aus Kirchenvätern surrogiert werden kann [...] Ich rede von der ausgesprochenen Unerträglichkeit dieser Zeit, die schon lange vor dem Kriege ekelte. Das Elend quälte immer als gleiches” (CEW1:273).

³¹⁷ Cf. Einstein: “Wir haben unsere Seele so oft gespiegelt, worin? in uns selbst, dass wir die sich zu reihen gebärenden Reflexen, zu Tatsachen, zu Dingen erstarren liessen. In der Beklommenheit vor der Armut unserer ein-atmigen lange-weilenden Symbole, die ebenso phantastisch als gesetzmässig sind, retteten wir uns vor ihr zu dem Ding” (CEW1:33). La metáfora del espejo, recurrente en la obra de Einstein, hace referencia a la crítica del sujeto racional como medida de todas las cosas. Asimismo, la explicación causal como forma de pensamiento se ha constituido no como forma de percibir el mundo, sino como única percepción del mundo, con el consiguiente empobrecimiento de éste.

³¹⁸ Más adelante hablaré del concepto de la imaginación y su papel en un arte que parte de lo real, en lo que Einstein llama “Realismus der transzendentalen Form”.

fragmentaria con una nueva ley dinámica introduce un aspecto fundamental de su teoría narrativa y de la vanguardia literaria: la cuestión referente a la ley de la causalidad. Como antes que él otros teóricos de los medios,³¹⁹ Einstein no concibe la causalidad como válida para explicar la experiencia empírica. Se trata más bien de construcciones no absolutas que no reflejan los procesos según los cuales la persona ordena y analiza sus experiencias. La relatividad de dicha experiencia parece remitir al concepto de individuo que Nietzsche ataca (Nietzsche 2004:22), fundamentado en el “theoretische Mensch” de Sócrates. El pensamiento anti-civilizatorio nietzscheano se hace sentir con fuerza en el crítico de arte (Michel 1997:730).³²⁰

La dialéctica de la causalidad, así como la crítica a la figura del individuo,³²¹ son el origen del interés de Einstein por el cubismo, en el cual la estructura visual simultánea y la perspectiva múltiple desactivan ambas.³²² En contraposición con estos se encuentra la alabanza a la narración *Der Doktor Lerne* (1908) de Maurice Renard.³²³ Se trata de un texto grotesco y caricaturesco en que el autor “nimmt zum Vehikel seiner Imagination Trepanierung und Transplantation” (CEW1:38), siendo los distintos cerebros, y no las personas, los protagonistas de la trama.³²⁴ La predilección por lo irracional se erige así como marca de su concepto de literatura. La intercambiabilidad

³¹⁹ En 1878, Helmholtz se plantea la siguiente pregunta en su *Thatsachen in der Wahrnehmung*: “Was ist Wahrheit in unserem Anschauen und Denken? In welchem Sinne entsprechen unsere Vorstellungen der Wirklichkeit?” (Helmholtz 1878:222). La respuesta bien podría haber sido anticipada con este comentario, formulado ya en 1855: “Wir nehmen nie die Gegenstände der Außenwelt unmittelbar wahr, sondern wir nehmen nur Wirkungen dieser Gegenstände auf unsere Nervenapparate wahr” (Helmholtz 1855:395). El autor escribe en otro de sus textos: “Unsere Empfindungen sind eben Wirkungen, welche durch äußere Ursachen in unseren Organen hervorgebracht werden, und wie eine solche Wirkung sich äußert, hängt natürlich ganz wesentlich von der Art des Apparats ab, auf den gewirkt wird. Insofern die Qualität unserer Empfindung uns von der Eigenthümlichkeit der äußeren Einwirkung, durch welche sie erregt ist, eine Nachricht giebt, kann sie als ein *Zeichen* derselben gelten, aber nicht als ein *Abbild*” (Helmholtz 1884:226). Dicha idea será constantemente referida por Cassirer (Sandkühler 2002:149) e, indirectamente, por el mismo Carl Einstein.

³²⁰ Acerca de las similitudes entre los conceptos de arte y ciencia en ambos, cf. Kraemer 2007:716.

³²¹ Cf. sus comentarios críticos acerca del Naturalismo y Zola: “Taine und Zola versuchten eine Massensynthese mit Hilfe der Milieutheorie [...] Einer solchen Gesinnung muß das Deskriptive, in dessen Gewalt die Person sich zur Sache verflüchtigt, vor allem wertvoll erscheinen und der Dialog, in dem Menschen durch Überlegen die Handlung bestimmen, ist fast ausgeschaltet” (CEW1:181).

³²² Posteriormente Einstein busca esta perspectiva múltiple en el cubismo, el cual crea “a new object through an imaginative combination of the fragmented perspectives displayed on the two-dimensional canvas” (Michel 1997:734). Se trata de una forma inconsciente “fijada” artísticamente antes de su conceptualización mediante la perspectiva central (Michel 1977:735).

³²³ El título original era *Le Docteur Lerne - Sous-Dieu* (1908).

³²⁴ La fascinación que la reducción de los personajes a cerebros, como caricaturización del pensamiento y del intelecto, produce a Einstein no sorprende en el contexto de la vanguardia. La presencia de órganos biológicos y vísceras en la modernidad a través del ciclo *Morgue* de Benn, en referencia a la mortalidad en la gran ciudad, o posteriormente en el contexto de la primera guerra mundial, son representativos de la época. La metáfora del cráneo roto como pensamiento fragmentado también se puede leer en *Der Irre*, novela corta de Georg Heym (1911).

entre cerebros que Renard describe en su texto se acerca por un lado al gusto expresionista –de Benn, por ejemplo– por el interior del cuerpo, la enfermedad, la muerte, etc; asimismo, la alabanza de Einstein puede entenderse como disociación del individuo de su propio pensamiento en el intercambio de órganos. Finalmente, lo grotesco de la trama se plasma en los sucesos, que no siguen una línea coherente, sino que se prestan a la representación de lo irreal y lo absurdo.³²⁵

Einstein refiere igualmente a la “Doppelbegabung”, signo de la intermedialidad en la vanguardia alemana, que a su vez anticipa intereses incipientes del autor, los cuales se cristalizan en el *Bebuquin*. El texto *Kubin der Zeichner*, de esta misma época, supone un acercamiento a la intermedialidad como colaboración de texto e imagen, pues se trata de una reseña sobre un texto literario que combina narración e ilustración. Se trata de *Die andere Seite*, novela de Alfred Kubin a la que Einstein se refiere aquí como “ein Buch vom Traumstaat” (CEW1:40). El “Traumstaat” es un estado asaltado por el inconsciente, la locura y el sueño, que Einstein define como “das Hinübersterben in das Fremde” (CEW1:40), un proceso de extrañación-aniquilación del yo. Aunque realiza una crítica vehemente de la calidad del texto literario,³²⁶ para él lo importante de *Die andere Seite* es que “es [gemahnt] an eine innerliche Kraft, welche man allzu leicht vergaß: das mit geschlossenen Augen sehen” (CEW1:40); el autor se refiere aquí a la fantasía, que describe como visión interior no supeditada a la imagen real. Por otro lado, Einstein alaba la complementariedad entre dibujo y texto como punto constitutivo de la obra (CEW1:40).

El autor explora la exaltación de lo imaginario y fantástico, así como la relación esencial entre estos conceptos y la literatura, posteriormente en *Vathek*, ensayo que hace referencia a la novela de William Beckford publicada en 1781. En dicho texto Einstein analiza un aspecto absolutamente esencial para su concepción de la literatura, el género

³²⁵ Einstein asocia lo grotesco al estilo barroco, que describe con conceptos que posteriormente asocia al cubismo: “Das Barock war eine neu erfundene Formenwelt, fähig, das ganze Empfinden und Leben auf sich zu ziehen und zu beherrschen [...] nichts berechtigt dazu, das Barock an eine bestimmte Zeit zu binden; denn es ist gleichsam ewig, wenn es auch dann und wann zu heimlichem ungeschauten Leben versenkt wird” (CEW1:198); y: “Das Barocklineament ist eine plastische Kurve, die wagt, in einer Bewegung alle Richtungen des Dreidimensionalen darzustellen” (CEW1:199). El barroco ejemplifica esta forma cerrada perfecta que Einstein busca recuperar para la vanguardia.

³²⁶ La crítica que figura en la publicación (“Kubin schrieb wohl allzu passiv, zu benommen von seinem Gegenstand, in einem Zustand des formlosen Träumens”) debe ser completada con la que se encuentra en su “Nachlaß”, cuyas notas están incluidas en las obras completas: “Als Traum ist das Buch richtig –aber der Traum giebt doch nur ein material– als Form der Darstellung erscheint er mir unkünstlerisch [...] Kubin träumte hilflos und aufrichtig sein Buch –aber er vermochte nicht den Traum zur Vision zu deuten und zu formen” (CEW1:40-41). Aunque Kubin, con la temática y la intención, se acerca al concepto de literatura vanguardista, Einstein critica la falta de una forma acorde a dicho contenido.

del “Kunstmärchen”.³²⁷ La obra de Beckford, “ein Buch der artistischen Imagination” (CEW1:41), pertenece a la tradición romántica inglesa y al género de lo fantástico, grotesco y gótico (Graham 1978). En el contexto de las vanguardias, Einstein lo alaba por ser “das Buch der unerschöpflichen Gier des überspreizten Willens zur Originalität” (CEW1:41). Einstein vincula la renovación en la modernidad con una tradición concreta, la literatura del romanticismo. La estructura del “Kunstmärchen” se caracteriza por alejarse de ideas como la razón o el individuo, siendo este género un ejemplo de la “Verwandschaft ästhetischer und religiöser Transcendenz”.³²⁸

Das Kunstmärchen meidet wie der Mythos die Psychologie [...] deren [der Kunst] Kraft und deren Wahrheit [wohnen inne] in dem kompositionellen Zusammenhang und der Bildkraft, denen eine rationale Erklärung ebenso entfremdet sind wie der Einheit des mythischen Vorgangs (CEW1:42)

En el *Vathek*,³²⁹ ejemplo con el que el autor ilustra dicho género, se elimina la imitación psicológica en la construcción de los personajes, mientras que la estructura narrativa no se rige por la causalidad, sino por la “arbitrariedad” del narrador (CEW1:42).

La narración comparte con la unidad del proceso mítico la invalidación de procesos lógicos, por lo que la estructura de relación composicional no es aprehensible racionalmente, sino que los sucesos se supeditan al conjunto y unidad de la narración: se trata de un sentido absoluto como el mito. Los escenarios y figuras de la narración se presentan como “streng modellierte Objets d’art voll mathematischer Funktion” (CEW1:29). No están fundamentados en la organicidad, que Einstein equipara con una “Anästhesie für das Lebendige” (CEW1:43), sino supeditados a las propiedades del mismo medio. La función matemática hace referencia a la relación entre los objetos y el todo, los cuales encuentran en conexión entre ellos formando la unidad composicional. Al formar un canon de la gran literatura contemporánea, que él llama “neuere Oeuvres”, afirma que:

Es ist nicht gestattet, mit Kunst Associationen zu erregen (die Ausgeburst ist didaktische Kunst) oder zwischen heterogenen Momenten (groben romantischen Mitteln) zu voltigieren, sondern daß ein Werk unreal und dicht wie ein Kreis sein muß, die Bilder auseinander hervorgehen im gestuften Wechsel der symbolisierten Organe (CEW1:43-44)

³²⁷ Cf. Einstein: “Das Kunstmärchen sei als Archaismus gezeichnet, worin kostbare Triebe, die ihre Wirklichkeit verloren, lebendig werden” (CEW1:42).

³²⁸ Autores contemporáneos de Einstein hacen igualmente referencia a esta dualidad. Walter Benjamin analiza la “Fundierung auf Politik” del arte; por otro lado, en la obra de Thomas Mann la comparación entre cultura y culto es una idea recurrente (cf. *Doktor Faustus*, 1943). Einstein se refiere al respecto a la “Erkenntnis und Zucht der alten Kunst” y al “allegorische Charakter der Literatur” (CEW1:43).

³²⁹ Graham afirma de dicho texto que “the world that is projected presents an ominous combination of the familiar and the alien that disorients the observer. To create a grotesque world is to cast doubts upon a rationally conceived, ordered, law-obeying nature” (Graham 1978:65).

La literatura y el arte, como procesos analíticos que dan coherencia y relación a elementos sueltos, no se ajustan a la concepción de Einstein, para quien el arte es una vía de conocimiento hacia una realidad superior. A través de la intercambiabilidad de las partes, la obra se convierte en una reconfiguración dinámica de su unidad. El autor se construye un canon de la modernidad, que describe de esta forma:

Eines ihrer [der neuen Oeuvres] Gesetze: man gebe konzentrierte Resultate –keine Wege. Ein reiner ästhetischer Platonismus [...] Diese Künstler stellten das Gesetzmäßige der Kunst, Technik und Form wirksam dem zerfließenden Individualismus (unkünstlerischer analytischer Psychologie) und der Kunst als Ausdruck entgegen (CEW1:43-44)

El objetivo del arte y la literatura es ofrecer resultados concretos, y no desarrollos. Einstein define el proceso para conseguir dicho objetivo como platonismo estético a través del cual se accede a las cosas verdaderas, las ideas. La expresión artística, según el autor, se consigue a través de los resultados concretos, y representa lo contrario del individualismo, que Einstein asocia a la psicología literaria y por ello lo considera antiartístico.

Uno de los autores pertenecientes al selecto grupo de las “neuere Ouvres” es el simbolista francés André Gide.³³⁰ Einstein escribe un artículo sobre su novela *La porte étroite*, publicado en *Der Demokrat. Wochenschrift für freiheitliche Politik, Kunst und Wissenschaft*, que inicia con una canción popular mística en cuyos versos se plasma el ansia del “Einfaltswesen” (CEW1:51).³³¹ El autor llama la atención acerca de cómo Gide presenta el cristianismo como “ein Zerrissenwerden von Ideologie”, pues el poeta francés hace de “die zwiespältige Kostbarkeit der christlichen Seele” (CEW1:53) tema de su narración. En su libro solamente habla el alma en lo que Einstein califica como “Katharsis zum abstrakten Monolog in der vereinsamten Identität Gottes” (CEW1:53); la ficción es sustituida por un lenguaje trascendental que actúa de vínculo entre lo estético y lo religioso. Asimismo destaca que “bei Gide gehen Menschen und Landschaft jetzt wundervoll zusammen” (CEW1:52), pues el simbolista francés representa dicha unidad a través de la conjunción de sujeto y objeto en el texto.³³² Con esta predilección por el simbolismo, Einstein muestra una sublimación de la forma

³³⁰ Al respecto, cf. Moog-Grünewald 1992.

³³¹ En estos versos se hace referencia a cuestiones fundamentales de la obra de Einstein, pues se puede leer: “Vielheit in mir ganz vernicht / Und mein Aug’ auf dich nur richt. /Mach mich los vom Doppeltsehen [...] Einen Leib, der ganz durchsichtig / Licht sei, schaff und ruh in mir aus der Finsternis herfür” (CEW1:51). La búsqueda epistemológica se fundamenta en metáforas de lo visual, que Einstein vincula a lo espiritual.

³³² Einstein equipara a Dios con el interior de la persona, es decir, la subjetividad (cf. CEW1:91).

artística, contrapuesta a las nociones de individuo, causalidad y mimesis.³³³ Asimismo, se decanta por la literatura como espacio del sueño, el inconsciente y lo imaginario, que se perfila como correlativo de lo místico, trascendental y primitivo. Estos son los atributos que Einstein otorga al medio escrito y que recupera posteriormente en su participación en el *Dictionnaire absolu* de Bataille (1929).³³⁴

3.1.2. César Arconada: literatura y medios visuales

Aunque la articulación es distinta, César Arconada plantea los mismos problemas y busca soluciones para ellos en el mismo lugar. Si bien en España la crisis del lenguaje aparece en otras circunstancias y junto a otras cuestiones, que atañen por ejemplo a la generación del 98 y a los movimientos artísticos restauradores como el modernismo, Arconada extrae de la situación conclusiones parecidas a las de Einstein. Se impone ante todo una renovación de la escritura y el pensamiento, y el espejo en el que mirarse se encuentra en el romanticismo. En este punto, Arconada da más importancia a este movimiento del siglo XIX que no a las manifestaciones poéticas más modernas que fluctúan a su alrededor. Sin embargo, como veremos a continuación, las reflexiones que preceden al desarrollo de un discurso de los medios se articulan de forma muy parecida.

Para Arconada la provincia española es la imagen que se contrapone a la urbe, aunque no mantienen una relación excluyente, sino que forman una oposición simbólica. Lo popular y lo “folklórico” (Arconada 1986:164)³³⁵ se encuentran integrados en el discurso de los medios de la primera etapa, así como movimientos como el romanticismo musical o el impresionismo pictórico francés. Por otro lado, la necesidad de una renovación particular española a expensas de la influencia europea constituye uno de sus puntos de aproximación al movimiento romántico, así como su admiración por el poeta Bécquer;³³⁶ se trata de una constante de la época, pues Lorca y Alberti, entre otros, mostraban unas preferencias similares (cf. Calvo Carilla 1992). Resulta sorprendente que hasta el momento los estudios sobre la literatura de la época

³³³ Gumbrecht relaciona mimesis y “Aufklärung” bajo la idea de la “Zusicherung einer Weltreferenz” (Gumbrecht 1998:92-93), de manera que dicho proceso estético se inscribe dentro de un orden cultural burgués en el que se interrelaciona con otros conceptos como el de individuo.

³³⁴ Cf. al respecto el facsímil publicado en dos volúmenes (Hollier 1991).

³³⁵ Acerca de la vanguardia y la recuperación de lo “folklórico” español, cf. Sánchez Vidal 1999:348.

³³⁶ Del poeta Arconada no toma su lirismo, elemento que aborrece, pero en su figura encuentra esta idea de una literatura próxima a lo popular y lo legendario. En relación con el peso de la tradición española en la modernidad, Antonio Marichalar afirma que Gómez de la Serna “se encuentra dentro de la tradición genuinamente española, la tradición de aquel D. Francisco de Quevedo” (citado por Del Pino 1999:480).

hayan prestado tan escasa atención a Arconada.³³⁷ Sus ensayos muestran un claro desafío a las formas artísticas establecidas y una voluntad de introducir nuevos procesos epistemológicos y formales en el arte. Arconada es próximo en ideas a la vanguardia estética, como se puede leer en una conocida encuesta acerca de la naturaleza de la vanguardia (Arconada 1986:236).

Durante su etapa en el *Diario Palentino*, Arconada escribe artículos sobre la literatura de provincia, que aún en sí lo místico, lírico y popular. Allí aparecen sus primeras impresiones acerca de la idoneidad de las formas y estilos tradicionales en el marco de un nuevo momento histórico definido como moderno. Los conflictos con las instituciones culturales, gobernadas por la burguesía palentina (Cobb 1986:10), constituyen el primer enfrentamiento entre el autor y un tipo de cultura dirigida, que representa los anhelos estéticos y artísticos de una clase social que Arconada describe posteriormente como superficiales (Arconada 1986:74-75). Ello da lugar a reflexiones, a caballo entre el romanticismo y la modernidad, singulares sobre el pensamiento. En *De la exaltación y de las ideas*, Arconada se refiere a la exaltación como concepto contrapuesto a la razón, asociando ésta a una suerte de dominio cultural y social; habla de “este bajo instinto, que cierra los ojos de la razón y abre un camino recto e invariable como una protección sideral” (Arconada 1986:43). El autor hace hincapié en el vínculo entre la exaltación y la clarividencia, pero también afirma que el pensamiento va ligado a la “apacible serenidad” del humanismo (Arconada 1986:46). Aunque esta idea ilustra la cautela con la que el autor se refiere a la producción poética de la vanguardia, la referencia a la razón indica la adherencia de Arconada a una nueva manera de concebir la realidad. Enfrentado a esta serenidad vinculada a la razón aparece el exaltado como hombre “de idea; dentro de él, ella lo ocupa todo, le abstrae, le aísla de cualquier otra influencia” (Arconada 1986:44). El artículo representa perfectamente esta tendencia ecléctica y hermética en la ideología de Arconada.

El autor hace hincapié en este proceso de la “exaltación” por el que el hombre se libera de la razón y de la serenidad del pensamiento; dicho concepto lo contrapone por otro lado a la creación poética, acto para el que “se precisa tener una gran voluntad, un entusiasmo heroico” (Arconada 1986:46). El concepto de idea adopta otro sentido en otro artículo que habla de la producción literaria en la provincia, y en este contexto adquiere una connotación negativa, pues la fuerza creativa sucumbe a la monotonía vital

³³⁷ Mechthild Albert divide a los autores españoles de la época en cuatro grupos, situando a Arconada en el tercer grupo, el de los “autores (muy) poco estudiados” (Albert 1998:122).

y social de la provincia. Mientras que el “ansia creadora” desaparece, Arconada afirma que “el artista queda, el alma bella y sencilla subsiste, pero subsiste aletargada, dormida; el ambiente la aplana, la vence” (Arconada 1986:46-47);³³⁸ la exaltación del pensamiento a través de la idea se equipara al proceso de creación romántico. La relación del ansia con la juventud parece una clara alusión a la vanguardia, y la crítica a la belleza aletargada implica la renovación estética, la idea de crear nuevas formas y temas para la literatura.

Se trata de una belleza que presenta tintes verdaderamente románticos, más aún al leer una de sus reseñas, en la que Arconada habla del “alma del pasado, el alma heroica de los tiempos que fueron [...] alma del pasado, alma de la Historia” en el texto literario (Arconada 1986:47). En esta reseña acerca de un libro sobre la provincia de Palencia,³³⁹ el autor resalta de tal texto la capacidad de recuperar en el papel el pasado y la tradición de dicha región. La “poesía de la historia”, así como “la abstracción religiosa que [...] produce la rememoración” (Arconada 1986:48), inician en la obra de Arconada un tema determinante: la percepción de la naturaleza, que se construye sobre una suerte de vínculo místico con la realidad objetiva que el autor define en arte como la “poesía de la historia”, una referencia a Novalis.³⁴⁰ Asimismo, en lo concerniente a la presencia del pensamiento y cultura germánicos en sus ideas sobre poesía, Arconada parece aludir a Nietzsche,³⁴¹ concretamente a la segunda de sus *Unzeitgemäße Betrachtungen*, al referirse a la parte “ampulosa y vulgar” de la Historia (Arconada 1986:47), equivalente al concepto de la “monumentale Historie”. Arconada conoce la obra del filósofo especialmente a través de la música y la figura de Wagner, y también por la importancia fundamental que tiene para la vanguardia en general. La referencia a la historia “ampulosa” da pie a pensar que el autor español está familiarizado con la obra *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Arconada entiende el romanticismo posteriormente como oposición a la burguesía (Arconada 1986:297), y es posible que la noción de historia “ampulosa”, que como la monumental se dirige a la perpetuación de sí misma, remita igualmente a la crítica de dicha clase social.

³³⁸ Con relación al aplanamiento social del alma, y de la experiencia palentina de Arconada, cf. Cobb 1986:9-14.

³³⁹ Se trata de una reseña publicada en el *Diario Palentino* de abril de 1920 sobre el libro *Palencia y su provincia* de Ambrosio Garrachón Bengoa (Arconada 1986:46-49).

³⁴⁰ Cf., al respecto, el texto *Sobre el poeta y la poesía en los Fragmentes* (1798).

³⁴¹ Fernández Almagro, recapitulando las lecturas de influencia europea de la época, define a Nietzsche como “un alemán de tan formidable empuje” (citado por Pérez-Rasilla/Joya 1990:188-189).

La noción romántica se perfila como sustrato que modela su idea de literatura de forma teórica. Así, la influencia romántica confiere a la obra de Arconada una “rara tormenta interior” (Arconada 1986:50), un halo de religiosidad y misticismo muy acorde con la tradición española, especialmente con Unamuno. La metáfora del interior del escritor, que tiene su origen en la misma tradición romántica,³⁴² remite a un aspecto de la modernidad que se fundamenta en la ruptura de sujeto y objeto. En el contexto de la vanguardia estética, dicha ruptura remite a la crisis de la percepción y a la fragmentación del sujeto, aspectos que Arconada adopta desde la provincia. En un intento de reflejar la existencia en la modernidad, el autor expresa su melancolía refiriéndose a sí mismo como “punto marginal en esta gran colectividad del mundo” (Arconada 1986:50), y atribuye a su alma su capacidad creativa. Dicha creatividad se encuentra motivada por otro elemento romántico, “ese dolor, con ese tormento producto de la contraposición de las fuerzas distintas” (Arconada 1986:50). La desazón, perteneciente a la tradición del siglo XIX, refleja en Arconada procesos inherentes a la modernidad, como la destrucción del individuo, que el autor experimenta en la provincia; se trata de un lugar donde se siente “extraño, ante el mundo, ante las cosas y ante los seres” (Arconada 1986:51).

El sentimiento de extrañeza refuerza la idea de la imposibilidad de acceder a la realidad, compuesta por las cosas de la naturaleza y por “los demás”, la sociedad “esclerótica” palentina (Cobb 1986:6) que le rodea.³⁴³ La religiosidad y misticismo que se desprenden de dicha desazón se encuentran en otros textos, como por ejemplo *A propósito de la Fiesta de la Raza. Comunicación espiritual*. En este artículo Arconada aborda de nuevo el tema de la fragmentación moderna, aunque lo orienta hacia la tradición literaria.³⁴⁴ Ésta, en lugar de ser “archivo para razonado análisis”, se ha convertido en “caudal de énfasis y de hueras retóricas” (Arconada 1986:51). Arconada critica la tradición como repetición de formas vacías sublimadas que progresivamente se han agotado. Lo que según él debería ser un punto donde reflejarse, donde definir una

³⁴² Para Alexander von Humboldt, la percepción se basa en la transposición del fenómeno externo en la imaginación interna del sujeto. Dicha transposición equivale a una “traducción” que realiza el poeta, como Humboldt explica en *Kosmos* (Humboldt 1845:70). Cf., al respecto, Renner 2005:147 y Renner 2004a:92.

³⁴³ La vida, las ideas y los sentimientos como rasgos comunes entre el individuo y “lo otro”, la imagen de lo extraño, se asemejan al triángulo de elementos que Jarnés concibe alrededor del sujeto y la literatura, pues el autor explora los tres elementos, que son la razón, el sentimiento y el instinto, “dentro de la superior realidad de la novela” (Jarnés 1935:252).

³⁴⁴ López de Abiada habla en este sentido de la necesidad de los autores de ser “libres de la ‘mancha’ de la tradición” (López de Abiada 1991:87).

determinada identidad cultural, se convierte en la perpetuación de un pasado vacío. La existencia anterior del imperio español, según el autor, no ha creado un espacio cultural homogéneo ligado por formas y objetos compartidos entre España y Suramérica.³⁴⁵ En realidad, dicho imperio ha dado lugar a un colectivo de facetas culturales y formas artísticas divergentes, en “nacionalidades independientes, sin ninguna conexión con España ni con los demás países” (Arconada 1986:52).

La unidad contenida en la palabra “raza” se desvirtúa en función de la multiplicidad de pueblos que se aúnan bajo este concepto, y sólo la idea de una misma lengua fundamenta la existencia de tal fiesta, pues “el hecho de poseer un mismo idioma, una misma literatura, una misma fonética, ya implica la natural convergencia en idénticos sentires” (Arconada 1986:53); el autor sitúa de esta forma las convergencias en una suerte de intuición ante el mundo. En esta aproximación a la cultura suramericana, Arconada hace hincapié en los “lazos altamente espirituales, de intelectualidad” que unen España con las antiguas colonias (Arconada 1986:53). Posteriormente, el autor abordará el tema del idealismo como necesidad espiritual a través de la figura de una actriz en *Vida de Greta Garbo* (Cobb 1986:11). Del mismo modo, Moreno Villa habla del “espíritu” como “intención” en alusión a la vanguardia, mientras que la idea de la “nueva sensibilidad” surge en este contexto como motivación y voluntad que aúna en sí toda intención vanguardista (Rodríguez Fischer 1999:36-37). La obra escrita en la provincia de Arconada sienta las bases de una aproximación muy similar a la vanguardia.

Por otro lado, el escritor dedica dos textos al movimiento ultraísta, con el que mantiene una relación de tensión que sustituye a la tensión mantenida con el caciquismo palentino (Cobb 1986:12). Ambos artículos constituyen un punto de inflexión en su obra determinado por un acercamiento significativo a la vanguardia española (Cobb 1986:11). El autor se refiere a la cuestión del movimiento como institución, el cual es tanto alabado como cuestionado;³⁴⁶ su reflexión acerca de las formas estéticas ultraístas supone una muestra de la ambivalencia con la que observa la vanguardia como fuente de producción estética. El segundo de estos textos, titulado *El Ultraísmo (II)*, es un vivo ejemplo de dicho carácter ambiguo, pues Arconada escribe: “yo sé que en vuestra

³⁴⁵ Acerca de la relación entre una y otra tradiciones literarias, cf. Wentzlaff-Eggebert 1991.

³⁴⁶ El mismo término y su uso por parte de los contemporáneos conlleva algunos problemas; Rodríguez Fischer recupera una nota anónima, que se aventura a atribuir a Arconada, que dice: “Hoy, a todo lo que extraña, lo que choca, se le ha dado en llamar, por sistema y sin conocimiento, vanguardia” (Rodríguez Fischer 1999:33).

circunspección [de los poetas ultraístas Alario y Garrachón Bengoa] soy un loco” (Arconada 1986:61).³⁴⁷ El artículo, no obstante, refleja el interés de Arconada en el Ultraísmo, pues la alabanza de los “bellos versos musicológicos” de ambos autores (Arconada 1986:61) muestra su entusiasmo por el hecho de acercar dos medios como la música y la escritura, una tendencia del movimiento (De Torre 1965:539). El hecho de que Arconada no guste de clasificarse en un ismo determinado (Arconada 1986:59) determina su relación ambigua con la vanguardia: el autor mantiene así una cierta individualidad y se sitúa al margen de la radicalidad. Sin embargo, la idea de que dicha vanguardia prepara “la construcción de lo que ha venido después” (Rodríguez Fischer 1999:34) lo acerca a la opinión eclecticista de Antonio Espina, quien considera los movimientos modernos como parte del desarrollo cultural.³⁴⁸

En el primer texto acerca del movimiento (*El Ultraísmo (I)*, 1921), el autor inicia sus observaciones con un ruego acerca de la necesidad de evitar abstracciones y ambigüedades en las poéticas modernas; Arconada alude a la necesidad funcional del arte por encima del experimentalismo gratuito. Su visión del movimiento es la de un gesto o pensamiento, pero no de una idea o grupo que coarte la libertad creadora. Su forma escapa asimismo a toda conceptualización y se trata más bien de una actitud:

Quien más o quien menos ya ha oído hablar algo del Ultraísmo. Dar de esta nueva escuela literaria, una categórica definición es punto menos que imposible porque cada cual la entiende a su manera, pero baste decir que ella es un noble gesto de rebelión contra toda la artificiosa poesía que hasta aquí se ha venido escribiendo (Arconada 1986:58)

El autor contempla la disparidad de formas y teorías como problemática en el camino del ismo para afianzarse como movimiento consolidado. Arconada reconoce, sin embargo, el gesto de rebeldía presente en la crítica a la “artificiosa poesía” como válido y necesario para la modernidad. Se trata de un gesto crítico que ha de producir “un lenguaje nuevo y sincero, sin hacer caso de trabas, ni de reglas, ni de ñoñeces de la academia” (Arconada 1986:59).

La vanguardia como actitud rebelde deriva en la necesidad de un “nuevo lenguaje”, que pasa por la eliminación de instituciones y reglas académicas sometidas tanto cultural como socialmente. Sin embargo, la literatura vanguardista sugiere dos

³⁴⁷ El par de poetas ultraístas a los que va dedicado este texto fundan en Palencia, junto con Arconada, una tertulia llamada *Los Jueves Literarios*, punto del contacto entre el autor y la poesía moderna (Cobb 1986:12).

³⁴⁸ Arconada escribe en 1930 que siempre será “el hombre que lleve una corona de agradecimiento a la tumba del vanguardista desconocido” (en *La Gaceta Literaria*, 84 (1930), 183; citado por Rodríguez Fischer 1999:34).

problemas al autor: primero, en la búsqueda de este nuevo lenguaje en pos de “las nuevas formas, nuevos anhelos, modalidades” (Arconada 1986:59),³⁴⁹ existe el peligro de caer en lo absurdo y ridículo. El experimento gratuito no se ajusta a la idea de una nueva literatura, sino que la desvirtúa como práctica artística no fundamentada en cuestiones reales y funcionales. Segundo, la posición que ocupa el arte respecto a la realidad, a su recepción por parte de un público concreto, debe ser tomada en cuenta:

Todo es producto de una convulsión lógica, un poco brusca y precipitada. El arte se ha colocado, en un momento, muy superior, muy por encima de las gentes. Mientras no llegue la nivelación, sólo los iniciados, los escogidos, tendrán plena conciencia de que lo nuevo, tiene, íntegramente, sinceridad, que es una de las aspiraciones del arte (Arconada 1986:60)³⁵⁰

El autor hace referencia a la fractura entre arte puro o abstracto y realidad, a la separación entre realidad y objeto artístico que deriva en una separación entre arte y público. Su crítica se enmarca en la necesidad de una literatura moderna más ligada a la realidad material y a la reflexión estética de la modernidad. En este texto se hace eco de la problemática en la recepción, que a la postre propicia el fin de la vanguardia artística (Pérez-Rasilla/Joya 1990:195).³⁵¹

Arconada defiende el vanguardismo como “producto de una convulsión lógica”, derivada del contexto cultural del siglo XIX, aunque se muestra partidario de una nivelación. El autor acepta el devenir de la vanguardia, pues reconoce su mérito de haber despertado una “extremada curiosidad” en todos los públicos (Arconada

³⁴⁹ Champourcin escribe al respecto que “el vanguardista busca lo original, lo inaudito”, caracterizándose por “higienizar el vocablo dotándolo de sentidos nuevos, sin tradición ya gastada”; y Giménez Caballero habla de la “audacia, juventud, subversión” que caracteriza la vanguardia (La *Gaceta Literaria*, 83 (1930), 165; citado por Rodríguez Fischer 1999:35).

³⁵⁰ Cabe recordar aquí las palabras de Antonio Espina al respecto: “No solamente el cine, sino casi todo el arte moderno ha exigido de pronto, para su total comprensión y goce, a individuos y públicos, un esfuerzo, una postura violenta. Primero, de la atención; después, de la inteligencia y, por último, de la conciencia entera. Nada tiene de extraño que los débiles del entusiasmo y de la voluntad se hayan negado a hacer este esfuerzo, y que aún los más firmes transparenten de vez en cuando alguna protesta” (Espina, Antonio: *Reflexiones sobre cinematografía*, citado por Rodríguez Fischer 1999:38); Fernando Vela escribe igualmente en *El arte al cubo*: “más que el volumen verdadero del objeto están dados los elementos para construirlo. Esta es nuestra anormalidad: que sentimos fruición cuando la obra de arte nos presenta problemas y no soluciones. Nunca gozamos de ella ingenuamente; necesitamos agrios que nos descomponga la simplicidad propia de todo goce” (*Revista de Occidente*, 46 (1927), 46; citado por Rodríguez Fischer 1999:38). La “complejidad” semiológica se asume, como en el caso de Einstein, como un proceso artístico.

³⁵¹ Rodríguez Fischer alude en este sentido a la deformación estética como principio de ruptura entre artista y público, que desembocaría en el “carácter minoritario de la vanguardia” que, citando a Poggoli, afirma se erige como “cultura de la negación”. Este rasgo, sumado al “apolitismo” natural de la voluntad estética hasta 1925, serían la causa de la desaparición de la vanguardia (Rodríguez Fischer 1999:39-42).

1986:59).³⁵² La importancia de la renovación en el arte a través de la “convulsión”, que en el caso específico del autor se centra en el Ultraísmo, se puede leer en el artículo *Dos cuadros planistas*. En éste, Arconada se muestra más optimista, y habla de “el Ultraísmo, la nueva estética que, pese al agudo humorismo de algunos timoratos, logrará imponerse, desterrando definitivamente los últimos llantos lacrimógenos del romanticismo caduco” (Arconada 1986:62-63). En este artículo, el poeta defiende el movimiento y aboga por su imposición como “nueva estética” capaz de terminar con una tradición de sentimentalidad. En un primer atisbo de la relación entre arte, política y sociedad que preside su obra posterior, Arconada ensalza a los que “cometen la heroicidad de colocarse a la izquierda de los campos de la estética” (Arconada 1986:63),³⁵³ situando la burguesía como pilar de la tradición.³⁵⁴ El autor defiende que la renovación literaria pasa por retirar del lenguaje todo sentimiento, descripción, etc. Arconada presenta este proceso como la “síntesis” del lenguaje (Arconada 1986:60), e incide en la necesidad de eliminar del lenguaje poético todo lo que no pertenece a la manifestación estética. El objetivo es la funcionalización de los procesos estéticos, a través de la cual el autor defiende una mediación poética de la realidad como vía de representación.

Otras similitudes entre su idea de literatura y la vanguardia son esbozados en el texto sobre el planismo, estilo pictórico por el cual el autor muestra gran interés en su etapa en el *Diario Palentino*. En dicho artículo, Arconada tematiza la independencia del arte moderno de una forma, escuela o tendencia determinada, que el autor no considera sino “manifestaciones personales de la moderna pintura actual” ligadas a la “corriente interior” del artista (Arconada 1986:64). En la base de éstas se encuentra la perspectiva subjetiva que se opone a un clasicismo de las formas y un clasicismo cultural fundamentado en la armonía epistemológica de la realidad. Así define la postura del artista moderno:

Ejecutemos el arte con los ojos cerrados, un poco intuitivamente, como si en el mundo no pasase nada anterior a nosotros, y así veremos que la expresión que las cosas adquieren al contemplarlas con nuestra vista, libre de todo influjo, es única, es personal, es distinta de la de todos los demás (Arconada 1986:64)

³⁵² La internacionalidad de las vanguardias, especialmente del dadaísmo, es uno de sus señas de identidad características; por otro lado cabe señalar el “antagonismo frente al público” como una de las causas de su rápido agotamiento (Rodríguez Fischer 1999:37).

³⁵³ Es interesante, al respecto, la idea de Pérez Firmat sobre la época, supeditada a una “class struggle, not between social groups but between literary classes” (Pérez Firmat 1993:7); cf. al respecto Del Pino 1999:482-483.

³⁵⁴ Cf. Arconada: “¿Qué duda cabe que aún existe una burguesía, una minoría, cada vez más quebrantada, que sigue con sus fidelidades a la tradición?” (Arconada 1986:122).

Arconada defiende que el acceso al mundo debe realizarse de manera “intuitiva”, esto es cerrando los ojos a la realidad empírica y guiándose a través de una sensibilidad que se encuentra dentro del sujeto perceptor. Dicho sujeto debe ser tomado como el principio de la percepción y, por extensión, como principio de la existencia de las cosas en la realidad, de ahí que nada “anterior” a éste pueda existir. Por otro lado, define la vista en este proceso como “libre de todo influjo” de la tradición o de las academias. La metáfora de los ojos cerrados remite igualmente, como en Einstein, a la esfera de la imaginación como forma estética. A esto se añade la necesidad de una conjunción entre arte y vida (Arconada 1986:66) y la crítica al racionalismo en *Comentario a una frase*, cuando muestra su desacuerdo con Baroja, quien define la literatura moderna como corriente donde “no hay espíritu, no hay emociones, no hay ideas” (Arconada 1986:64-65). El autor enlaza la poesía con el rito y la mitología en la esfera popular de la cultura (Arconada 1986:65), vinculando una forma de escritura a un tipo de cultura en el que no existe la figura del sujeto racional.

La posición de Arconada respecto a los espacios culturales y sociales de la provincia y la ciudad es igualmente ambivalente, relacionando dichos espacios con un determinado modo de pensamiento y percepción de la realidad.³⁵⁵ Esta idea es una constante de la tradición española del siglo XIX, como lo prueban las referencias a escritores como Baroja o Unamuno, a partir de los cuales Arconada inicia en *Provincianismo* la aproximación a la relación del espacio con el arte y la cultura:

Ese formidable escritor que se llama Pío Baroja, ha tratado más de una vez de las ideas estéticas que sugiere el campo y la ciudad, es decir, la paz y el bullicio, el recogimiento y la actividad, lo individual y lo colectivo. Es indudable que el campo, por la majestad sugerente de la Naturaleza, contrastando con el aislamiento preciso para la comparación, nos hace más grandes, más endiosados, más egoístas, se dijera que la Naturaleza y la personalidad del que la contempla, dialogan solos, continuamente, en un torneo para establecer quién de los dos tiene más valor positivo (Arconada 1986:66-67)

La contraposición entre ambos espacios sugiere la misma oposición que Arconada contempla en la comparación entre tradición y arte moderno. El autor atribuye a la naturaleza una “majestad sugerente” a la que vincula una noción de divinidad en relación con el sujeto contemplador, y determina como nexo entre una y otro un diálogo

³⁵⁵ Lo mismo sucede con la perspectiva del renacimiento, que presupone la “Verwandlung von Mathematik in Semantik, denn ihre Präsentation von Raum ist keineswegs neutral, vielmehr setzt sie eine bestimmte Ästhetik durch” (Renner 2005:146).

continuo.³⁵⁶ Éste presenta la contemplación entre sujeto y objeto como proceso activo de percepción en el que uno y otro se reflejan mutuamente, y en dicho proceso se definen ambos. El diálogo con la naturaleza contrasta con la existencia anónima de la ciudad, que tiene como consecuencia la destrucción de dicho concepto de individuo y su relación con lo que le rodea. La oposición de ambos espacios, que ya se encuentra presente en la obra de Góngora (Cobb 1986:21),³⁵⁷ es radical, pues estos son definidos según Arconada como “medios extremos: el campo ilimitado, abierto a todos los horizontes y la ciudad, grande, populosa, abierta a todas las actividades” (Arconada 1986:67). La infinidad perceptiva del campo se contrapone a la concentración de dinámica, movimiento, y acción que caracteriza la ciudad. El autor vincula el espacio a las ideas que de éste surgen, de manera que “como la ciudad pequeña, que no sobresale, que no se distingue, que no sobrepasa los límites, así son las ideas que sugiere” (Arconada 1986:68).

Con ello Arconada vincula el pensamiento a un determinado espacio cultural y social en el que aparecen, con lo que el autor localiza la vanguardia en el espacio idóneo para ésta, que no es la pequeña ciudad incapaz de superar sus “límites”. Al situar la cultura en el lugar donde se produce, el autor ataca a la provincia porque allí “todo nace viejo [...] todo nace cansado”, y añade que “a nadie extrañe que se combata el provincialismo, que engendra el sueño como cualquier alcaloide” (Arconada 1986:68). Arconada determina el campo como lugar donde no puede construirse un nuevo arte, pues adolece de los elementos necesarios sobre los que éste se construye. Su crítica al provincialismo, formulada en 1921, denota este cambio de posición que en 1922, ya instalado en Madrid, refleja la sublimación de la urbe como espacio de la modernidad (Cobb 1986:14).

El análisis del espacio cultural y social urbano es la base del artículo *Las dos ciudades*, publicado en el *Diario Palentino*. En dicho texto, el autor señala “la oposición, la contradicción” entre la gran ciudad y la ciudad de provincias; de la segunda afirma que “hay un agrandamiento de todo lo pequeño hasta adquirir tumultuosidad de lucha. Uno vive la vida de todo y de todos; se hace múltiple y diverso”; mientras que, en referencia a la primera, afirma que “en la ciudad grande uno vive más apartadamente su vida” aduciendo una “falta de elementos externos con quien

³⁵⁶ Acerca de la oposición entre oralidad como dialoguicidad y literariedad como monologuicidad, cf. Hiebler 2003:37-38.

³⁵⁷ La celebración del tercer centenario del autor por parte de la Generación del 27 muestra la relación de influencia y recepción entre la vanguardia y el Siglo de Oro español (cf. Sánchez Vidal 1999:348).

confraternizarse” (Arconada 1986:76-77).³⁵⁸ Asimismo, Arconada señala en la ciudad de provincias un cambio en la percepción en el que lo pequeño se manifiesta como total, en el que se refleja una unidad de lo vital, que se corresponde con la conexión directa entre individuo y naturaleza. En cambio, en la gran ciudad se produce un aislamiento de dicho individuo y una fractura con la realidad exterior; se rompe el vínculo de “confraternización” entre sujeto y objeto, lo que Cobb interpreta como lectura negativa de dicho espacio (Cobb 1986:13).

En su análisis de los espacios culturales, marcado por una fascinación urbana que se convierte en signo de la época, Arconada escribe sus opiniones acerca de Nueva York. Como sucede con otros escritores españoles, a la postre será fuente inagotable de ideas para su literatura.³⁵⁹ Dicho espacio se acerca a lo que posteriormente se convierte en tema del cine, pues de Nueva York escribe que “no hay el límite prudente entre lo real y lo absurdo, entre lo posible y lo inverosímil”. En dicha ciudad se eliminan las diferencias en la percepción al tiempo que realidad y fantasía se confunden en un lugar que para los escritores españoles se convierte más adelante en espacio de la imaginación. En la teoría de los medios, y especialmente en relación con el cine, se habla de un “Phantasieraum”, que en el texto literario actúa como “autonomer Projektionsraum” (Renner 1999b:205); como veremos, la gran ciudad americana en la literatura de Arconada aparece referido como este espacio de proyección. Asimismo, ellos observan en tal ambiente urbano la “síntesis de toda la vida, del arte, de la literatura, de la ciencia” (Arconada 1986:78), por lo que la ciudad se convierte en el espacio de la fusión de las artes y de la representación de la realidad. El ciclo de poemas de Arconada titulado *Urbe* es otra muestra de dicha síntesis y de la sublimación de la ciudad en su obra en relación a la época (Cobb 1986:21).³⁶⁰ Le Bigot resalta las “metáforas de inspiración campestre” que resultan de la unidad de los espacios ciudad y naturaleza en una evocación vanguardista en esta primera fase de su obra (Le Bigot 1993:106).

³⁵⁸ Arconada se refiere al “urbanismo” como “naturaleza” y por tanto como “campo temático de experimentación”, afirmando luego que “inevitablemente, un arte de aldea y un arte de ciudad han de ser distintos” (Arconada 1926:74).

³⁵⁹ Acerca de la relación literaria y cultural entre España y Latinoamérica, especialmente en la figura de Ramón Gómez de la Serna, cf. Bermúdez 2002:22.

³⁶⁰ López de Abiada lo incluye en su estudio de la poesía ultraísta, junto con la de autores eminentes del movimiento como De Torre, Vando-Villar, Garfias o Gerardo Diego (López de Abiada 1991:94).

3.2. Formas literarias y otras formas mediales

Pintura y música, aún con sus elementos específicos diferenciadores, se acercan al contraponerse al medio discursivo. Incluso podría decirse que mucho de lo que Einstein dice acerca de la pintura parece sustentarse en la filosofía de la música del siglo XIX, especialmente en la obra de Schopenhauer y Nietzsche. Ambos medios se definen por su oposición a un concepto de individuo que lastra el arte, así como por su carácter autónomo hacia la realidad y la tradición. Lo mismo sucede con Arconada, pues su atención hacia la música se trasladará rápidamente al cine; dicho movimiento, lejos de resultar complejo, supone una traslación y recodificación de conceptos y argumentos, como si en la música se encontraran ya ideas del cine: dinámica, ritmo, movimiento, autonomía, sueño, etc. Por esto mi hipótesis parte de la base de que el discurso de los medios se crea a partir de prefiguraciones que evolucionan y se recodifican, de manera que las prefiguraciones elementales serían los polos discursividad y antidiscursividad que caracterizan a los medios visuales, y las recodificaciones serían los distintos procesos mediales.

3.2.1. La estructura del relato y las formas pictóricas en Carl Einstein

El espacio interior de la imaginación y la anulación de la causalidad constituyen el punto de partida de la ideación de una nueva estructura literaria en la teoría de Carl Einstein. Como el autor comenta en relación a Mallarmé, “nicht ein Objekt, sondern die rein sprachliche Erfindung des Traums, des Imaginären ist Gegenstand des Dichterischen” (CEW1:187). *La porte étroite*, novela a la que se refiere el comentario, refleja la unidad entre el sujeto y el objeto mediante la eliminación de procesos psicológicos analíticos y reflexiones racionales y absolutamente superficiales. Dichas reflexiones, a su vez, se encuentran posteriormente en sus escritos sobre pintura, pues el concepto de la “forma” y su capacidad de representar el inconsciente están profundamente vinculados a la nueva percepción visual de la modernidad.³⁶¹ Para el autor, el género de la prosa debe despertar “Vorstellungen”, así como el drama motiva “Geste” (CEW1:86). En dicha diferenciación, Einstein se refiere a las cualidades

³⁶¹ Algunos investigadores ven influencias de la teoría formalista del arte a través de autores como Adolf von Hildebrandt, con su texto *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*; o de Heinrich Wölfflin, autor de trabajos sobre la psicología de la percepción (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*) donde desarrolla su concepto del “Wille zur Form” (Penkert 1969). Einstein, por tanto, se encuentra fuertemente influenciado por la Escuela Formalista de la Teoría del Arte. Acerca de Wölfflin y su concepto de la historia del arte, cf. Plazaola 2003:48-51.

mediales de ambos géneros, atribuyendo a la prosa un concepto de imaginación que apunta a su funcionalización como medio y como arte, pues se trata de una “imaginación” subjetiva que se constituye en acto de liberación, como el cubismo. La razón de ello es la creencia de que el arte debe garantizar una posibilidad de liberarse (Massaert 2007:252).³⁶² Por otro lado, la crítica a la literatura y cultura alemanas juega un papel esencial en su análisis de la forma literaria, así como las alusiones a la tradición desde finales del siglo XVIII y a la burguesía como clase cultural.

En *Brief über den Roman* (1911/12), Einstein concibe el relato como “Geschehen”, no como proceso de formación de una figura,³⁶³ sino como unidad de sucesos que confiere identidad al texto literario en prosa (CEW1:86). Según su definición del género, se rompe una tendencia del siglo XIX: el relato no gira alrededor de la concepción de individuo, sino que se fundamenta en el mismo ser, pues “der Mensch ist von vornherein Roman” (CEW1:89), como afirma en una alusión a la obra de Dostojewsky. La relación entre arte y vida propugnada por Nietzsche³⁶⁴ se desprende de esta conjunción literatura y experiencia vital, algo que según Einstein sucede en Francia, pero que en Alemania se convierte en un “Gegensatz zwischen Literatur und Leben, und die Verschmelzung beider kommt selten über eine absonderliche Grotteske hinaus” (CEW1:89). La oposición entre arte y vida, motivada por la forma mimética, es una contradicción y una señal de identidad de la cultura alemana, aunque no de la francesa, en la que el arte estructura la memoria y la percepción (Pan 2001b:42). A través de estas reflexiones, Arconada vincula distintas formas de pensamiento y representación a distintas culturas y literaturas nacionales, llevando a cabo una localización como la que los literatos españoles realizan alrededor del cine.

La crítica a los escritores alemanes del siglo XIX se basa en conceptos como “belanglose Anekdote” o “kein formal einheitliches Geschehen” (CEW1:86), que hacen referencia a la manera de construir el relato a partir de una óptica personal que toma

³⁶² Massaert estudia en la obra *Georges Braque* los elementos de placer, sexualidad y pulsión, ligados a Freud y al surrealismo, en su relación con el concepto de imaginación de Einstein (Massaert 2007:262). Por otro lado, en *Der Leib des Armen* Einstein escribe: “Sparsame Blicke schleudern mich / Ins atemlose Freie” (CEW1:261).

³⁶³ Es posible asociar esta idea tanto al “Bildungsroman” como a la introspección psicológica y social del naturalismo. Cf. Einstein: “Hier [bei Homer und Flaubert] dient das Wort dem Epos und wird erfunden nicht um einen Menschen zu entwickeln, sondern ein Geschehnis auszuzeichnen” (CEW1:87).

³⁶⁴ Acerca de la fusión entre arte y cotidianeidad y la “Integrierung von Kunst in den Alltag als Betonung des sakralen und auratischen Charakters von Kunst”, cf. Pan 2001b:35,37. Cf. igualmente los pasajes de la “Optik des Lebens” (Nietzsche 2004:8) y de la “Artisten-Metaphysik” (Nietzsche 2004:15) en la *Geburt der Tragödie*; cf. igualmente Bollnow 1958.

como punto de partida la experiencia individual.³⁶⁵ Esta definición se ajusta al propósito y a la naturaleza de la *Novelle* romántica y a la teoría del *Bildungsroman*, donde el sujeto en formación y el desarrollo de una acción concreta constituyen el núcleo de la narración.³⁶⁶ La estructura resultante es una cadena de progresión de distintos pasajes que mantienen entre ellos una relación de causalidad: “Der Deutsche will immer hinauf, und mit einem Kapitel überwindet er das vorige, und zum Schluß überschreitet er mit dem Leser das ganze Buch” (CEW1:88). A diferencia de los griegos, quienes se crearon para adecuarse a una forma, y a diferencia de los autores modernos cuyos textos se basan en la construcción de un mundo cuyas fuerzas son inescrutables, los alemanes recurren a la anécdota personal como motor del relato:

Balzac fand die Gier und Flaubert den allmählichen Tod, das Sichgleichbleiben oder das Kleinwerden, der uns ungesehen umgibt. Sie entdeckten Kräfte, die unentrinnbar sind, nur solche erzeugen die Form. Die Griechen gaben einen religiösen Zwang, die Lateiner entdeckten Motive, die man glauben muss [...] Der Deutsche hingegen baut zumeist auf dem Letzten auf, das er errang, auf dem Augenblicklichen [...] Diese Deutsche sind ein grenzenloses Volk, ein beispielloses Kompendium von Einzelfällen, und keiner widerlegt so gern wie die Deutschen (CEW1:89)³⁶⁷

El escritor alemán se basa de esta forma en lo último percibido, que se constituye como fugaz y momentáneo, de tal manera que sus textos son un simple compendio de datos –“Anhäufung von Fragmenten” (CEW1:91)– creados a partir del individuo. Se trata, en este sentido, de “Bruchstücke einer Biographie” unidos a través de “Surrogate, Erklärungen oder Ähnliches” (CEW1:90). Como Einstein escribe, “Meinungen, Entwicklungen und Historien werden nie eindeutig und notwendig, werden nie Schicksale” (CEW1:90), por lo que no pueden constituirse en propósito del arte. La literatura épica clásica y la figura del héroe se erigen como un modelo y, a partir de ellos, el teórico concibe una noción de literatura ontológicamente funcional. Dicha noción es importante en relación con lo que él llama “episches Schauen”:

Das Ganze besteht darin, Menschen so stark zu sehen, dass sie einander zum Schicksal werden, aber nichts außer diesen Menschen [...] Sie müssen sich ganz dem Geschehen hingeben. Der Sinn des Romans ist, Menschen und Dinge in einem Zug zu bewegen, der Roman gibt nicht das Leben der Menschen, sondern die Zeit, da sie sich bewegen, um ihr Schicksal zu erzeugen. Im Drama ist es bereits fertig, im Roman wird es (CEW1:90-91)

³⁶⁵ Según Einstein, “Form [ist] nicht nur Begriff, der sich nur auf einzelne Kunstwerke bezieht, sondern als eine Struktur, die Wahrnehmung und Verhalten einer Gemeinschaft bestimmt” (Pan 2001b:38).

³⁶⁶ Cf. al respecto Garrido 2008, 2009.

³⁶⁷ Varios pintores expresionistas, como Franz Marc o Emil Nolde, se expresan de manera parecida en relación a la forma y las culturas primitivas. Einstein se refiere a Schmidt-Reute en CEW1:58,61.

La forma de la novela basada en el tiempo subjetivo³⁶⁸ y simultáneo constituye la plasmación conjunta del ser y las cosas de la realidad en el movimiento; y éste, representado en el tiempo, se convierte en un movimiento del ser hacia el destino. La forma narrativa, en definitiva, se trata de una estructura cerrada, como la del mito, que no presupone nada fuera de sus propias leyes y que precisa de una determinada interpretación; su valor, asimismo, trasciende lo estético y se acerca a lo religioso.

Einstein estudia asimismo el fenómeno de la representación verbal de la nueva imagen espacial dinámica en la modernidad.³⁶⁹ En sus textos aparece la simulación de movimiento como signo de ruptura con un estilo artístico-cultural que Einstein reconoce desde el clasicismo hasta el realismo burgués y el naturalismo.³⁷⁰ Dicho “movimiento” se encuentra plenamente integrado en la forma artística que el autor vincula a la modernidad fundamentada en las nuevas concepciones de espacio y tiempo. La relación entre movimiento y forma aparece, por ejemplo, en una breve referencia a la danza que el autor hace en *Brief an die Tänzerin Napierkowska*:³⁷¹

Gesten, beschlossen von der Klugheit ihres Körpers, das Wissen ihrer Glieder. Linien, die den Raum durchschmeicheln, Kurven, die unvergeßlich in dem leeren Theater Nächten lang wirbeln. Es ist Ihnen alles einheitliche Bewegung voller Form. Wir besannen uns auf den ganzen Körper, nicht auf partielle Eigenschaften [...] wenn der Rhythmus unserer Epen solche Bewegung hervorbrächte (CEW1:71)

En la danza el cuerpo se reduce a líneas que entran en contacto con el fondo, el espacio. Los gestos se definen como la conciencia de las partes que integran un todo, la totalidad del cuerpo, en detrimento de cualidades parciales. Einstein indica un punto esencial, la forma unitaria que contiene el movimiento, contrapuesto a la fragmentación en partes, que el autor asume para la nueva literatura.

³⁶⁸ Norbert Elias desarrolla dos formas de tiempo: como hecho objetivo de la creación natural, y como efecto de la conciencia humana y por tanto como forma innata de experiencia. Acerca de las dos formas de concebir el tiempo –objetiva o subjetiva–, cf. Elias 1989:13-15.

³⁶⁹ Cf. Einstein: “Es erfordert Takt, Genauigkeit und Gleichgewicht zu schildern, wie ein Mensch unter einer Gaslaterne steht, ohne der Laterne zu entdichten, was ihr als Laterne der städtischen Gasanstalt zu eigen ist und ohne den Menschen zu verleuchten, dass er nur ein eitel Spiel von Licht und Dunkel flirrt; jedoch so zu dichten, dass beide mit Entschiedenheit Laterne und Meier sind” (CEW1:81). La confusión de elementos, entre los que se encuentra el individuo, bajo la autoridad de la luz como metáfora de lo dinámico, es una técnica recurrente que se observa ante todo en el relato *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*.

³⁷⁰ El clasicismo se presenta como “espacio continuo donde están dispuestos objetos discontinuos”, mientras que el cubismo es un “espacio discontinuo que los objetos no interrumpen” (Didi-Huberman 2006:267).

³⁷¹ Acerca de la danza experimental de la actriz Napierkowska, cf. Brandstetter 1988:119-120. Esta artista tuvo un papel importante en el cine de la época, como nota interesante, aunque Einstein no llegó a hacer hincapié en este punto.

De ésta también forma parte Paul Claudel con su obra de teatro *Partage de midi*, obra en la que el poeta “verzichtet auf formlösende Psychologie –er gibt die große typische Figur und das Individuelle vergeht restlos im Bild” (CEW1:55). Psicología e individualismo se encuentran en directa oposición con la fórmula “unidad-movimiento-forma”, constitutiva del arte moderno, así como la cuestión de la extensión y la literarización de lo cotidiano y banal, lo que Einstein denomina “Paraphrase” (CEW1:80). Se trata de un proceso que responde a la tradición literaria desarrollada a partir del concepto de individuo, que según Einstein está equivocada. Como afirma en *Über den Roman. Anmerkungen*, texto publicado en *Die Aktion* en 1912,

Der psychologische Roman beruht auf causaler Schlussweise und gibt keine Form, da nicht abzusehen ist, wohin das Schließen zurückführt und wo es endigt. Dies ist zumeist an die Anekdote gebunden –also induktive Wissenschaft (CEW1:146)

La contraposición entre forma y estructura causal se refiere a la inconclusividad de la segunda, pues en la forma es preciso un principio y un fin concretos que cierren el espacio en el que la obra se manifiesta; a falta de esta estructura cerrada en sí misma, la novela psicológica se encuentra ligada a la anécdota. La forma cerrada, que Einstein bautiza posteriormente como “Totalität”, no se consigue con la novela tradicional, que se basa en una encadenación de escenas motivadas por una causa y efecto; dicha forma cerrada no significa abstracción de la realidad, sino “sensación inmediata” (Didi-Huberman 2006:254).

La diferenciación, en base a estas estructuras, de Homero y Virgilio en el texto *Über den Roman* (1912) es determinante: mientras que el segundo es un ejemplo de la relación lógica que el autor critica, el primero sí aparece como representante de esta forma en la que partes de una historia, o incluso de distintas historias que se unen alrededor de un mismo destino o centro, constituyen una forma unívoca y cerrada.³⁷² Asimismo, esta concepción de la forma es absolutamente inseparable de la fuerza dinámica, que a su vez debe ser integrada en el relato:

Es gilt, im Roman Bewegung darzustellen –eine Aufgabe, der das Deskriptive gänzlich fern liegt [...] Jedenfalls die Ruhe, das Deskriptive in die Gegenstände zu verlegen, ist sinnlos. Wertvoll im Roman ist –was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da –weil das Ganze schliesslich doch fixiert ist (CEW1:148)

Para Einstein, la tarea de la novela es la representación de movimiento, propósito que choca con las extensas descripciones en las narraciones. Según el crítico, técnicas como la descripción fijan el sentido de las cosas, y con ello se contraponen a la misma idea de

³⁷² Cf. Einstein CEW1:147.

movimiento. La renovación de la literatura, según esta idea, pasa por una eliminación de lo descriptivo.

La descripción en la prosa se asocia a la recepción por parte de un público burgués caracterizado como “beherrschte Naturen” (CEW1:148), parecido al “Ichtyosaurus” de Yvan Goll: se trata de la burguesía guillermina de finales del siglo XIX,³⁷³ que adquiere trazos del “theoretische [sokratische] Mensch” de Nietzsche (Nietzsche 2004:75-82). El lenguaje como descripción asociado al análisis de procesos de diversa índole en la imagen literaria, próximo a la visión científica y al concepto burgués de la “Handlung”, se contrapone a los elementos de la modernidad, fragmentación y dinámica. Por esta razón el autor concibe las estrategias narrativas nuevas en base al medio visual, lo que se convierte en la marca fundamental de su obra. Como afirma en *Unverbindliches Schreiben*, publicado en *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* en 1918, “wer zu alten Befehlen zurückstiehlt, täuscht; denn Menschen können sich nur durch die vergleichslose Revolte des Neuen, das unrelativ Geglaubte, bestätigen” (CEW1:369-370);³⁷⁴ Einstein lleva a cabo en su prosa lo que Kiefer llama una “Revolte im Theoretischen oder Imaginativen” (Kiefer 1986:294).

Los estudios en este ámbito tienden a asociar este tipo de prosa con lo grotesco (Dimic 1960), un concepto que supone la fusión de esferas contrapuestas como realidad y ficción, objeto y sujeto o tragedia y comedia (Kayser 1961). Si bien lo grotesco no goza de una auténtica definición homogénea, apareciendo esporádicamente en relación con algunas épocas o autores, o con otros conceptos literarios como dialogismo o carnavalismo (Bachtin 1969), sí que se le asocian una serie de atributos –fusión, tergiversación-subversión, funcionalización, metaficcionalidad– que igualmente encontramos en la literatura expresionista y en la obra de Carl Einstein. Asimismo, la relación del autor con géneros populares, así como su posterior viraje hacia posiciones de la crítica cultural,³⁷⁵ enlazan con la cuestión de lo grotesco como “Medium des kulturellen Wandels” (Fuß 2001) y como “Enthemmung der Sprache” (Riha 1980).

³⁷³ Cf. Einstein: “Der Mensch der Klassik war der Gebildete [...] Der das bereits Rationalisierte aufnimmt. Der gebildete Mensch ist ein echtes Staatsgeschöpf [...] Vor allem ist es sein Interesse, dass alles in bester Ordnung bleibt, denn diese hält ihm seine Welt zusammen, nicht ein zentraler Fanatism” (CEW1:145).

³⁷⁴ En dicho texto, Einstein se aproxima a la crítica cultural y a ideas de la teoría crítica: “Da die Dinge dachten, musste man ihnen Funktion anlügen. Man gab ihnen Personengeschichte, Entwicklung, das heißt, man übertrug das eigentlich Menschliche, funktionelle Qualität, in sie. Aber der Mensch, erdrückt von der Mehrzahl und der infolge Entwicklung maschinell gesteigerten Objekte, unterlag diesen und die Sachideologie wurde zur ‘Form’, Ausdrucksweise ertöteter Person” (CEW1:371).

³⁷⁵ Acerca de la relación entre medios y cultura, cf. Hiebler 2003:29 y Werkmeister 2010.

La etapa en la obra de Einstein presidida por las investigaciones sobre etnología y antropología (1914-1931) es el momento en que el cubismo empieza a ganar relevancia en su teoría del arte. Sin embargo, el contacto directo con los pintores cubistas, especialmente Juan Gris, tiene lugar mucho antes, así como sus observaciones sobre el arte pictórico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los movimientos pictóricos finiseculares son el tema de múltiples críticas y reseñas, a través de las cuales Einstein esboza las directrices del medio de la pintura, que a su vez se ven reflejadas y tematizadas posteriormente en el relato *Bebuquin*.

El impresionismo³⁷⁶ y el neoimpresionismo son tratados en su texto *Arnold Waldschmidt*, artículo sobre el pintor y dibujante berlinés que había sido alumno de Schmitt-Reute. Einstein lo toma como ejemplo de una pintura analítica que comprende una serie de elementos en la forma, como la reducción y la temporalidad. La simulación de dicha realidad llama la atención del crítico, pues a su modo de ver Waldschmidt concibe el cuadro de tal forma que la imagen se completa en el ojo del espectador:

Das Gemälde vollendet sich im Auge des Beschauers; Entfernung und Verbindung der vielfachen farbigen Pinselstriche ergeben die Bildwirkung. Das wesentlich stilisierende Moment bewirken Reduktion in die Fläche, die gereinigte Palette und die durch die Differenzierung des Zeitlichen nuancierte Lichtdarstellung (CEW1:45)

El autor se refiere a la subjetividad perceptiva impresionista, como antes lo hiciera Alois Riegl en su texto *Über antique und moderne Kunstbesitzer*.³⁷⁷ La reducción de lo representado en la superficie del cuadro a través de múltiples pinceladas deriva en un ornamentalismo exacerbado y, a la vez, motiva su relación con lo primitivo (CEW1:45-46). Dicho ornamentalismo parece ser la razón por la que según Einstein el movimiento abandona el “tektonisches Element”, el elemento constructivo de la imagen.³⁷⁸

³⁷⁶ Se trata de un arte marcado por la “subjektive Erlebniszeit” (Kämpfer 1994:205). Cf. Arnheim: “con los impresionistas comenzó la teoría estética a aceptar que la imagen pictórica es antes un producto de la mente que un depósito del objeto físico” (Arnheim 1998:119).

³⁷⁷ Einstein se refiere a lo que él llama “Stabilisierung eines gestaltenden Sehen” (CEW1:179). Crary hace hincapié en la relación entre el realismo pictórico francés del siglo XIX y la “vision subjective”, y en el hecho de que “certains moyens –et non des moindres– de produire des effets ‘réalistes’ dans la culture visuelle de masse [...] sont en réalité fondés sur une abstraction et sur une reconstruction radicales de l’expérience optique” (Crary 1994:30).

³⁷⁸ En *Ich schätze es, dass diese Ausstellung von jeder Kunstpolitik frei bleibt* (aparecido en 1914 en el prólogo de un catálogo de la *Neue Sezession*), Einstein escribe: “Ich lehne die Malerei ab, die sich flink metaphysisch aufspielt und immer nur die Genreepisode eines Begriffs erzählt und illustriert. Ich mißtraue der angeblich dogmatischen Malerei, die nur ein Element des Formens (die Linie, die Farbe) gestattet und billigt [...] Ich beklage den Irrtum der Maler, die in der Malerei die pure Zeit darstellen wollen. (Delaunayschule)” (CEW1:233). Nótese que Einstein lleva a cabo una crítica de la pintura tomando términos literarios.

Según el autor, la modernidad busca “in allen Künsten die große rhythmische Form”, que indica el retorno a un arte sintético (CEW1:46). Einstein sitúa el origen de dicho arte en los babilonios, egipcios, griegos arcaicos, Giotto y los primitivos, así como en un grupo de pintores alemanes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Waldschmidt pertenece a dicho grupo, del que Einstein afirma que ha sido rápidamente descuidado por la crítica del arte. Una serie de elementos se desprende de estos primitivos originales y de sus emuladores posteriores del cambio de siglo: la construcción de la imagen bidimensional, la representación no mimética de la realidad, la reducción de los objetos y la función del arte como mitología popular y su papel religioso (Read 1974:74).³⁷⁹ El pintor y dibujante berlinés se convierte para el crítico en el modelo de una incipiente nueva idea del arte muy ligada a una cultura y tiempo arcaicos.

El arte de Waldschmidt es, a ojos de Einstein, de suma importancia, pues el artista “gab dem Individuum künstlerische Objektivität, indem er die Erscheinung umformt und vereinfacht, ganz nach den Gesetzen des einheitlichen ruhenden Sehens und der Fläche, die er bearbeitet” (CEW1:47).³⁸⁰ Einstein determina como central en la obra de Waldschmidt la representación visual supeditada a las leyes de la superficie plana y la visión, transformando y simplificando la “aparición” visual subjetiva. Se trata de un estilo “welcher die Vielfältigkeit und Folge der bewegten Erscheinung sammelt, in dem geglichenen, energieblitzenden Raum des Werkes” a través de la construcción por medio de la luz (CEW1:47). El espacio de la obra se convierte en lugar estabilizado donde se manifiesta la multiplicidad y relación de los movimientos derivados de la imagen. Según Einstein, el pintor elimina acertadamente todo rastro de psicología y literatura de los retratos: “er gibt keine Literatur-Psychologie, sondern restlose Darstellung des Gesamtorganismus, keine Analyse, sondern kontinuierliche Einheit” (CEW1:48). En esta cita la literatura aparece como medio analítico, como elemento negativo que rompe la unidad de la forma.

El autor subraya la representación sintética y total de la imagen, así como la autonomía de la imagen con respecto al mundo real. No se trata de una autonomía del arte “por el arte”, sino que la construcción visual se realiza de manera no supeditada a la imagen real, pues ha sido procesada según las leyes que rigen el medio: “nichts erinnert

³⁷⁹ Acerca de la diferencia entre “arte religioso y arte individual”, cf. Read 1974:78.

³⁸⁰ Para Einstein estas leyes son de naturaleza tanto estética como científica, no separables estas definiciones la una de la otra (CEW1:46).

hier an Natur, kein Strich ist unmittelbar vom Modell hereingenommen und darum ist dies Werk vollendeter Totalorganismus, der auf nichts Außenstehendes hinweist” (CEW1:49). La traslación de la imagen real al medio visual pictórico implica una transformación a la superficie de la tela que limita la referencialidad de dicha imagen en la imagen pictórica; se trata de una idea central en la pintura abstracta de la vanguardia, que convierte a la obra en presentación de una realidad imaginaria. El papel de la luz en la construcción de dicha realidad es esencial:

Jede Linie hat Lichtwert, beginnt, steigert und endet; es ist aber zugleich kompositionell für jeden Punkt der Fläche wichtig und wirkt über das ganze Bild nach jeder Seite. Ich möchte sagen, jeder kleinste Linienkomplex hat Fernwirkung; er gibt Licht über eine Fläche und zugleich Volumen [...] Dies ist eines der bedeutendsten Mittel der Waldschmidt’schen und jeder Kunst, die Totalität der materiellen Fläche durch vollkommene Formung nach allen Seiten zum Kunstwerk zu bilden, den Blick ewig im Umlauf in sich hineinzuziehen. Dieser unaufhörliche Zwang auf das Auge des Beschauers, die wohlabgewogene Bedeutung jeden Punktes macht große und monumentale Kunst aus (CEW1:49)

A través de las líneas se construye la imagen a partir de la luz, consiguiendo el volumen en el cuadro. La simulación formal se basa por tanto en una ilusión construida a partir de la luz, un elemento que posteriormente juega un papel significativo en el lenguaje poético de Einstein. La pintura, algo que también afirma el artista Paul Klee, no tiene como objetivo engañar al observador, sino que quiere “aus den räumlichen Elementen einen Raum zusammensetzen”, y ello reproduciendo no los objetos de la realidad, sino el “Naturgesetz” de la visión (Heidelberger 1999:156-157). La totalidad, concepto del que, como veremos más adelante, se sirve Einstein para explicar su teoría del arte en la modernidad, se erige como principio estructural de la imagen visual; de ella se forma la síntesis de partes independientes en un todo armónico. El cuadro es interpretable como “unauflöslliche farbige Raumfunktion” (CEW1:63), una función espacial del color a través del cual el cuadro simula la imagen. El resultado de esta construcción es la dinamización de la visión en el observador, el llamado “Zwang auf das Auge” que activa procesos psíquicos en éste, pues la percepción deja de ser pasiva y no se encuentra fija ante el objeto artístico, sino que se mueve a través de la relación sintética que une los distintos objetos representados. Se trata del elemento psicológico en la contemplación estética, ya estudiado por Helmholtz, Wölfflin, Fiedler y Hildebrandt (Penkert 1969:47; Neundorfer 2001:52).

Aparte de la cuestión de la forma, existe otro elemento determinante en la teoría pictórica de Carl Einstein. Para el crítico, la modernidad se gesta en un retorno al arte sintético primitivo. La vuelta a éste se encuentra fundamentada, según Einstein, en un

cambio de paradigma en la modernidad, que asume el dicho vanguardista del “Wille zur Form”,³⁸¹ concepto acuñado por Heinrich Wölfflin.³⁸² Einstein reformula dicho concepto en el “Wille zum Stil”, al que define como “allgemeingültig [...] es gibt keinen Stil, der nicht die Gesamtheit der lebendigen Kräfte umfasst und formt” (CEW1:57).³⁸³ El estilo significa para el autor la forma de las fuerzas vitales de una época determinada, la representación de la posición del ser en la realidad. Por ello el estilo equivale, desde un punto de vista cultural, a una “historisch entwickelte Macht” que consigue para sí misma leyes y la transmisión de su forma; el estilo está supeditado a sus posibilidades materiales, ya que “Stilisieren ist ein Empfindungsvorgang, gestützt auf spezifische technische Bedingungen” (CEW1:134). Einstein señala una diferencia sustancial entre los distintos medios en lo referente a estas propiedades que confiere al estilo, pues

Ein Wille zur Überlieferung und Einschränkung des Stofflichen zur Bestimmtheit der Ausdrucksformen erwachte in den bildenden und Schriftkünsten. Bei jenen zeichnet er sich überraschend klar ab, bei diesen ist das Bestimmende des Stils wohl gefunden, doch noch nicht für große Formen gelöst worden (CEW1:57)

Einstein sitúa de esta forma las artes visuales por encima del medio discursivo. En la obra pictórica de Schmitt-Reute, “seine Darstellungsweise [ist] vollkommen eindeutig, nichts hinzugefügt, nichts [läßt] sich abziehen. Das Kunstwerk ist totale, nicht weiter übertragbare Einheit und wird in einer Form erfunden” (CEW1:61). A diferencia de ésta, el medio literario sigue basando su producción en un modelo tomado directamente de la realidad, donde imperan leyes lógicas tomadas como naturales. Según Einstein, la pintura es el lugar donde “Gesetze der Anschauung geschaffen werden” (CEW1:61), pues implica el hecho de supeditar la percepción de la realidad a la obra. Einstein concentra la imagen pictórica en su misma forma estética siguiendo la idea de que “Malen ist nur übersetztes Sehen” (CEW1:67). Esta idea de la traslación

³⁸¹ Cf. Einstein: “Die durch ein großes Ganze gesammelte Persönlichkeit und somit die synthetische Kunst machen ihre unweigerlichen Ansprüche geltend. In allen Gebieten erwachte ein Wille zur Form, zu Kunstwerke, die sich gesetzmäßig und notwendig äußern” (CEW1:57). Cf. igualmente Worringer 1959:42.

³⁸² Por otro lado, Wölfflin juega un papel trascendental en la idea de la “psicologización” del arte y en los procesos de remitificación expresionistas. Según escribe en su *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, el significado de las formas y su expresión simbólica ocupan su estudio, pues el autor parte del supuesto que “unwillkürlich beseelen wir jedes Ding. Das ist ein uralter Trieb des Menschen. Er bedingt die mythologische Phantasie und noch heute –gehört nicht eine lange Erziehung dazu des Eindrucks los zu werden, dass eine Figur, deren Gleichgewichtszustand verletzt ist, sich nicht wohl befinden könne? Ja, erstirbt dieser Trieb jemals? Ich glaube nicht. Es wäre der Tod der Kunst” (Wölfflin 1886:5).

³⁸³ En otro texto, el autor se refiere al estilo como “[...]vorgefaßte Art des Sehens, die, so revolutionär sie auch auftreten mag, stabile Momente enthält, die bereits vor dem einzelnen Oeuvre bestehen. (Cézanne)” (CEW1:66).

–“Übersetzung”– como construcción activa de la simulación estética conforma la base del medio pictórico según su opinión.

Ludwig Schmitt-Reute, junto con Arnold Waldschmidt y Ferdinand Hodler,³⁸⁴ configuran la constelación de pintores a partir de los cuales Einstein analiza las propiedades pictóricas y la constitución de la obra estética. Naturalmente, ellos conforman el elenco de ejemplos en lo que refiere a la pintura alemana. Pero no hay que olvidar que Francia es para el autor el foco principal de renovación y vanguardismo. En otro artículo, Einstein se refiere a la situación actual de la pintura francesa con alusiones a Renoir,³⁸⁵ Seurat, Cézanne y los cubistas:

Mehr und mehr hat die innere Empfindung sich zur Dominante gebildet und oft sogar zum Gegenstand der Darstellung sich gemacht. Die Entfernung von einem gewohnten Gegenstand wird immer größer, seine Stilisierung zunehmend gewaltsamer. (Man stilisiert nicht ein Objekt, vielmehr sieht man etwas von vornherein stilisiert und übersetzt.) (CEW1:134)

La distancia entre la imagen interior subjetiva y el objeto real se pone de manifiesto en la abstracción pictórica, que desdibuja dicho objeto en la superficie. La visión del pintor ya conlleva esta estilización y traslación del objeto a la forma visual pictórica, lo que es un claro ejemplo de la subjetividad. Precisamente Einstein apunta como crítica que “wir sind gewohnt, Dinge plastisch vereinfacht zu sehen, gewissermaßen in der Erinnerung eine platte Photographie herzustellen” (CEW1:136); al respecto afirma que en realidad la pintura se basa en dos conceptos contrapuestos a esta simplificación, “dem Bildnis und der inneren Empfindung”:

Die Welt und ihre Dinge faßt man als Symptome eines inneren Vorgangs, der seine Berechtigung vollkommen in sich trägt. Das Bildnis wird als ein Ganzes bezeichnet, dessen Totalität durch das Equilibre der farbigen Übersetzung erreicht wird [...] Diese Totalität und das Equilibre sind seelische Momente (CEW1:134-135)

Para Einstein la pintura moderna se basa en la expresión de procesos interiores, que se lleva a cabo a través de una imagen total conseguida a partir de la traducción en la forma pictórica. Con Cézanne y los representantes del fauvismo empieza lo que el autor llama “der Beginn eines durchaus modellierenden Sehens”, una reacción a la pintura ornamental y decorativa que pasa por el descubrimiento de que “allen Körpern [wohnen] gewisse stereometrische Grundformen [inne], gleichsam als Elemente alles Plastischen” (CEW1:136). Por otro lado, la pintura primitiva, calificada como

³⁸⁴ Cf. Einstein CEW1:58.

³⁸⁵ De Renoir afirma Einstein que “seine Farben erinnern an Volkslieder, die nicht weit vom Chanson entfernt sind” (CEW1:138).

“ideal”,³⁸⁶ es capaz de plasmar la “Dinamik der États d’âme [...] es genügt, eine Schulter, ein Ohr usw. zu geben, die andere Seite produziert der Beschauer, der mit Kraftlinien in das Bild hineingezogen wird” (CEW1:137).³⁸⁷

Veremos cómo la constelación que Einstein plantea en sus observaciones sobre literatura y arte presenta considerables similitudes con las observaciones de Arconada sobre literatura y música, y la relación de ésta última con el cine. Aunque en ambos autores entran en escena distintos medios, el valor y significado de estos se equipara a causa de la articulación pareja del discurso de los medios. Así, la escritura, que es el objeto de la crítica, se opone a los medios visuales, los cuales se asocian a una esfera imaginaria que trasciende la realidad. En este punto Arconada presenta un mayor grado de complejidad que Einstein, pues basa dicho discurso en dos medios como la música y la pintura, estableciendo una correlación entre ambos. Los atributos que comparten son paralelos a los que hemos localizado en la teoría pictórica de Einstein vista desde la perspectiva de la literatura.

3.2.2. La música como prefiguración del cine en la obra de Arconada

Como he dicho, aparte de sus publicaciones sobre literatura, Arconada escribe sobre la música en esta primera parte de su obra. En el *Diario Palentino*, el autor publica algunos textos sobre el medio musical, que no aparece en su dimensión estética, sino que se ajusta a la crítica cultural de la sociedad palentina. El autor se centra en el espacio cultural y social de la ópera, que define como “espectáculo de buen tono” (Arconada 1986:73), y hace referencia a “la gran farsa de todo este público aficionado a la música” (Arconada 1986:74), al tiempo que describe la ópera como “cosa tan vieja y tan inamovible”, pues ésta se perfila como objeto estético que se resiste a una

³⁸⁶ Cf. Einstein: “Das Primitive, das heute als Reaktion sein Wesen treibt, geht auf eines: den eindeutigen Menschen, der handeln muß [...] Der Primitive ist eine Verarmung, wohl aber zugleich eine tätige Kritik an allem Unrat, den er nicht ablehnt, sondern ohne Erregung ablegt” (CEW1:144-145).

³⁸⁷ Cf. Einstein: “Picassos unveränderliches Verdienst ist: er belebte das Gesetz, die Dinge zu stärksten Plastizität zu bringen, sie von einem durch nichts verflachten Raumbewußtsein zu durchdringen [...] Die Künstler werden den Beschauer verwandeln, und somit durchdringen” (CEW1:174-175); o como afirma más adelante: “jedoch: Eine verpflichtende Kunst ist angehalten, die persönlichen Augenerlebnisse zu überschreiten und auf ein verbindlich Elementares zu dringen, stark genug, Menschen und Dinge gemäß dem Gesicht seiner Wahrheit zu verwandeln, zu organisieren; denn das Bild ist das Mittel des Malers, Menschen nach der Wahrheit seiner Anschauung umzubilden” (CEW1:174).

renovación.³⁸⁸ A partir de esta idea, Arconada defiende una nueva forma de escenificación más acorde con la modernidad:

Con la música y con el ritmo de movimiento se han hecho los bailes rusos y todos los novísimos espectáculos creacionales. ¿Qué dificultad puede haber para que con la música y con el canto y con otros elementos adicionales, si es preciso, se haga una cosa parecida o diferente, pero que venga a destruir las malas decoraciones, la acción lenta, la pesadez, la monotonía y todas las demás “virtudes” de las óperas? (Arconada 1986:71)

El medio musical se convierte para el autor en el principio estético de las formas modernas. A través de la referencia a los espectáculos “creacionales”, pertenecientes al segundo ismo vanguardista español, y a los bailes rusos, a los que pertenece el director de ballet Serge Diaghilew (Arconada 1986:121),³⁸⁹ el autor realiza su defensa de los procesos de la modernidad en referencia a la escenificación musical moderna; Arconada defiende así la introducción en el objeto artístico de la fuerza dinámica y la imagen moderna. En su obra, el medio musical sigue una evolución conceptual ejemplar que posteriormente marca su teoría del cine, la música se muestra como sustrato en el que se reflejan los demás medios, de ahí su importancia para la obra de Arconada.

Paisaje y Mecánica es el título de un artículo de 1925 dedicado a *Pacific 231* de Arthur Honegger (1923). Se trata de una obra basada en el intento de “lirizar el ritmo mecánico de una locomotora” (Arconada 1986:108),³⁹⁰ un proceso que integra aspectos técnicos en el lenguaje poético.³⁹¹ En su intención de definir la relación entre literatura y progreso tecnológico, Arconada hace hincapié en las evoluciones y diferencias acerca de las distintas corrientes artísticas desde el siglo XIX. Así, asume la circularidad para

³⁸⁸ Cf. Del Pino: “el cine aparece ante los ojos de los vanguardistas como espectáculo de masas que viene a sustituir a un teatro burgués en decadencia” (Del Pino 1999:492).

³⁸⁹ En cuanto a la recepción del director en España, cabe destacar que en 1917 el ballet “Parade” se estrena en Madrid y Barcelona (cf. Sánchez Vidal 1999:344).

³⁹⁰ Arconada define dicha obra como una de “estas obras de blanda textura, propiamente dispuestas para múltiples modelajes de interpretaciones, que incitan y sugieren, que inquietan y movilizan el fino sistema teórico de la sensibilidad moderna” (Arconada 1986:110). En referencia al motivo de la locomotora, el autor indica que en absoluto es constitutivo del arte moderno, pues para Arconada “sería absurdo creer que por la sola intervención inspiratriz de una locomotora la obra resultante sería no sólo excelente, sino moderna” (Arconada 1986:114), pues la locomotora, como un paisaje, tiene “un valor momentáneo y transitorio” (Arconada 1986:116). Sin embargo, hay que constatar que lo técnico se revela como elemento que influye positivamente en la literatura.

³⁹¹ Cf. al respecto Wentzlaff-Eggebert y sus observaciones sobre *Hélices* de Guillermo de Torre (Wentzlaff-Eggebert 2006). Cf. Huidobro al respecto de dichas innovaciones: “no es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente [...]. Si canto al avión con la estética de Víctor Hugo, seré tan viejo como él; y si canto al amor con una estética nueva, seré nuevo” (Huidobro 1976:720).

la obra clásica, idea de Friedrich Schlegel en que se funda su diferenciación entre arte clásico y arte moderno,³⁹² y la contrapone al carácter irregular de la obra moderna:

Perfecta o imperfecta, completa o incompleta, se percibe realizada, esto es, acabada. En este sentido, obra clásica quiere decir obra individual, integral, que no nos turba como la obra romántica ni nos encadena y exalta como la obra moderna. Hay, por el contrario, obras poliédricas, aristadas, deformes, que van incisionando su cauce con la violencia de sus ángulos, que van estriando de sugerencias la superficie de su ruta (Arconada 1986:110)

La recepción activa se enfrenta a lo que el autor llama la forma “poliédrica”, que determina una simultaneidad de signos semióticos, los cuales configuran el multifacetismo y eliminan la univocidad en la obra estética. Arconada afirma con respecto a ésta que “la confusión polifónica nunca es estéril”, y que no puede “valorarse con arreglo a sus quilates de calidad, sino, más bien, a la densidad de sugerencias que desplaza” (Arconada 1986:111).³⁹³ El autor relaciona la pureza de las formas con una “desatención de los elementos exteriores y humanos” a favor de “un deseo de atención y de simpatía por los elementos internos, constructivos de cada arte” (Arconada 1986:115). Esta idea muestra la importancia de la teoría de los medios en la poética de Arconada, y la influencia vanguardista: los procesos estéticos adquieren mayor rango que la realidad y su imitación, pues con la idea de la simulación estética aparece la idea de la autonomía del arte. Hay que apuntar que dicha “pureza de las formas” no refiere a una concepción del arte por el arte, sino que la reconcepción de las formas estéticas conlleva su funcionalización en la realidad.

La autoreflexión de la forma artística vinculada a la percepción en la época es igualmente un argumento fundamental del arte nuevo, pues “una obra será moderna [...] porque en su fondo estructural tenga aquellas cualidades nuevas, determinantes y características de la época” (Arconada 1986:118). La obra, por tanto, contiene la máxima de la época de “ser arquitectónicamente preciso” (Cobb 1986:18), como indica el autor refiriéndose a la importancia de la forma estética por encima del contenido. Estas ideas, en parte producto de la vanguardia pictórica, son el prelude de *En torno a Debussy*, donde Arconada construye un análisis de la obra musical basándose en conceptos pictóricos, posición que esboza posteriormente en 1929 en *Música mecánica. La muerte de Diaghilew*. El dramaturgo ruso, para cuyo ballet colaboraron pintores

³⁹² Acerca de la oposición entre historia como pasividad y dinamicidad cf. Arconada 1926:6,27,59.

³⁹³ Al respecto Arconada afirma que “[n]unca ha tenido la música una época más renovadora, más analizadora y ambiciosa” (Arconada 1986:113-114).

cubistas como Juan Gris en el diseño de escenarios, es objeto de crítica en Arconada a través de sus reflexiones entre los medios modernos y el “retorno a lo primitivo”:

Asistimos en la actualidad a este cambio de poderes: a la magia del “virtuosismo” ha sucedido la magia de la mecánica. ¡La mecánica!: esa alquimia, esa ciencia esotérica, y embrujada de nuestro siglo... La crisis de la literatura se debe en gran parte al auge de la mecánica. Por una razón: porque la literatura es un arte de placidez. La crisis de la pintura se debe a la invasión de la mecánica: la fotografía- Y la crisis de la música –de la música como organismo romántico, que ha sido nuestra última y única visión– se debe al imperio poderoso de la dinámica. De la dinámica: ¡la nueva fuerza organizadora del mundo! (Arconada 1986:121)

La irrupción de la dinámica y la mecánica en las artes cambia la concepción de los medios. Dicho cambio se plasma, sobre todo, en la crisis del lenguaje y en la pintura, pues la objetividad fotográfica conlleva una reacción del artista hacia lo abstracto y subjetivo. La referencia a lo primitivo y la relación entre la plasmación visual cinematográfica y procesos psicológicos, que en *Diario sentimental de un melómano* Arconada llama “celuloide de imaginación” (Arconada 1986:130), indica esta evolución de lo musical a lo visual. La imaginación y el subconsciente adquieren importancia a medida que la literatura se va desplazando hacia el cine. El autor, asimismo, refleja la vinculación de nuevos medios de reproducción a cambios en las estructuras sociales, pues el gramófono se erige como “instrumento burlesco, de combate entre una clase superior y una clase inferior, casi proletaria” (Arconada 1986:123).

Las publicaciones en *Alfar* y *Atlántico*, revistas especializadas en crítica musical, son la prueba de una intensificación del contacto de César Arconada con la vanguardia estética y la teoría de los medios (Cobb 1986:20). Como afirman los hermanos Pérez Merinero, “su adhesión a los movimientos literarios de posguerra queda patentizada en su activa colaboración en las revistas de literatura pura” (Merinero 1974a:7). Su labor como crítico musical, que él mismo llama intromisión en el “taller universal de la música moderna” (Arconada 1986:89), es un anticipo a lo que impulsa definitivamente su obra a la primera línea de la literatura española, el cine. La crítica musical sigue desde un principio los mismos patrones y temas que Arconada desarrolla en relación con la literatura, esto es, la oposición entre tradición y modernidad, que aquí se afianza en los conceptos “clásico” y moderno”. Alrededor de la figura de Ernesto Halffner, en un artículo acerca del joven compositor publicado en *Alfar* en 1923, el autor defiende su eclosión en la esfera de la música española contemporánea como:

Un acontecimiento trascendente, sobre todo para los que estábamos cansados ya de la plácida monotonía del clasicismo; un clasicismo equivocado, vicioso,

perjudicial, que adormecía las más avisadas sensibilidades con el ritmo viejo del telar de las emociones patéticas (Arconada 1986:89)

Halfner se convierte en lo opuesto a la “plácida monotonía” que Arconada asocia al clasicismo. El autor describe dicho estilo como “vicioso” y “perjudicial”, palabras que denotan lo nocivo de éste para las tentativas de innovación y renovación artística. El efecto anestésico de la cultura regida por dicho arte relaciona esta crítica con las observaciones sobre literatura en su etapa palentina. En el caso de la música, los aspectos formales del arte se derivan al principio de observaciones estéticas que afectan a todo arte indistintamente. Se trata de algo común en la época, pues en la teoría de la poesía visual y el cine impera la presencia de términos musicológicos, tal como aparecen en las teorías de André Maurois y Émile Vuillermoz (Morris 1999:585).

La musica moderna en España y Hacia un superrealismo musical son dos artículos publicados en *Alfar* en 1924 y 1925 respectivamente, en los que Arconada profundiza en esta forma moderna musical. En el primero, el autor hace referencia al momento de transitoriedad que vive la música a principios del siglo XX, encontrando en la figura de Falla “el conductor atrevido que le pusiera en movimiento, iniciando la marcha” (Arconada 1986:92). Falla y Halfner son para Arconada el principio de una revolución musical necesaria, que no se encuentra restringida al medio, sino que está conectada a toda manifestación artística. En dicho texto aparece asimismo una idea constitutiva del arte moderno, el vínculo entre lo estético y lo religioso, idea que se manifiesta en la música desde la filosofía del siglo XIX: “Ningún arte está tan arraigado en los terrenos de la transcendencia como la música. Y esta adherencia, tan firme y tan sólida, no es originaria sino que es obra del posclasicismo, no ya germánico sino universal” (Arconada 1986:92). La música como medio contrapuesto a la realidad empírica es un punto determinante en la obra de Schopenhauer, cuya obra Arconada conoce (Arconada 1986:105). Desde su posición dentro del Ultraísmo como crítico musical en *Alfar*, se adhiere a la máxima de Schopenhauer: “La música no sólo está por encima de la realidad, sino fuera de ella” (Arconada 1986:105), lo que hace referencia a la imposibilidad de racionalizar la música y de vincularla a imágenes exteriores al sujeto. Resulta evidente que Arconada extrae esta idea de Schopenhauer y sus observaciones sobre la metafísica de la música en *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818).

El autor concibe la transcendentalidad musical como elemento que corrige la estética clasicista. Con el medio musical su concepción estética se desplaza hacia el arte

como evocación, como manifestación. Arconada se acerca a la teoría artística vanguardista de la abstracción y la subjetividad de la mano de la música, que marca determinantemente su concepción del discurso de los medios. La “reintegración de la música a la música” (Arconada 1986:93) es la fórmula que Arconada elige para la reflexión medial, idea que conlleva un cambio en el medio, pues para superar las limitaciones del siglo XIX resulta necesario alcanzar nuevas cosas y nuevas formas de arte. Al final del texto el autor señala que Falla y Albéniz figuran entre los músicos que llevaron la música “hacia el color”,³⁹⁴ por lo que Arconada los considera a ambos “el vértice histórico de nuestro desarrollo musical” (Arconada 1986:93-94).

En *Hacia un superrealismo musical*, el autor aborda cuestiones acerca del realismo y abstracción de la música moderna, la representación de la modernidad en la forma, y la finalidad y funcionalidad del arte moderno (Cobb 1986:19). El artículo muestra el Arconada más radical y cercano a la vanguardia, pues afirma que “todo ha sido facundo, desde las proclamas de Marinetti a las realizaciones de Picasso. Pero pedimos más, pero pedimos nuevas y vigorosas realizaciones” (Arconada 1986:96).³⁹⁵ El espíritu vanguardista aparece en el contexto de *Alfar*, mediante múltiples alusiones a las figuras de la vanguardia nacional e internacional, y a los exponentes del arte y literatura modernos. Así, el autor aborda, a través de la referencia al *manifeste du surréalisme* de Breton (1924), una cuestión central del arte moderno: el “problema esencial de la psicología de la creación poética” (Arconada 1986:97), a la que alude en relación a la subjetividad y la representación de procesos psíquicos en la construcción de la forma estética moderna.

Arconada repasa en este artículo las teorías mediales acerca de la música y las artes visual y discursiva de Hermann von Helmholtz y Heinrich Wölfflin, los cuales son exponentes de dicha nueva forma de percepción psicológica. El autor se refiere a sus teorías sobre la psicología de la percepción y del arte de forma crítica; de Helmholtz no parece convencerle su aseveración acerca del “valor de fin” musical, no comparable a los colores o las palabras según Arconada (Arconada 1986:100).³⁹⁶ En cuanto al segundo, a través de su figura adopta para su propio discurso la cuestión del arte primitivo:

³⁹⁴ Arconada afirma que lo propio hizo Óscar Esplá hacia la literatura (Arconada 1986:93-94).

³⁹⁵ Unas páginas después llama a Guillaume Apollinaire “nuestra legítima tradición” (Arconada 1986:102).

³⁹⁶ Arconada se refiere al artículo “Sensaciones sonoras”, en alemán “Die Lehre von den Tonempfindungen” de 1862.

Naturalmente estos músicos primitivos desconocían la amplitud de la elevación, como los pintores primitivos desconocían la amplitud de las perspectivas; pero se ve cómo su pensamiento llega hasta donde puede llegar: hasta la combinación –hasta la ordenación en pintura–. Wölflin señala muy concretamente esta cualidad de los artistas primitivos, esta cualidad de la ordenación simétrica, que no es otra cosa sino el alcance abarcativo del pensamiento (Arconada 1986:101)

La vinculación de la forma estética al pensamiento, del modo de representación artístico a la relación del sujeto con la realidad,³⁹⁷ sitúa a Arconada en la discusión acerca de la percepción moderna y su reproducción estética. En este artículo, asimismo, el autor realiza una clasificación de los medios según sus atributos, determinando para cada uno de ellos un vínculo para una manifestación estética. De este modo, las distintas artes equivalen a una parte del individuo: “palabra: pensamiento; pintura: expresión; escultura: representación; música: sentimiento” (Arconada 1986:104); llama la atención el que sólo la escultura refleje algo exterior, mientras que las demás artes se vinculan al pensamiento subjetivo. Asimismo, Arconada determina que toda manifestación estética en la modernidad ha sido reconfigurada en “nuevas estructuras poéticas” (Arconada 1986:104).

La música se presenta como un medio abstracto e irracional, de ahí que Arconada sitúe su finalidad, extensiva a todas las artes, en “esa dislocación de la realidad” (Arconada 1986:108). Extrae dicho concepto del surrealismo de Breton, el cual hace referencia a la destrucción de la realidad empírica percibida en la fragmentación moderna, radicalidad que el autor español no comparte completamente. Sin embargo, sí reconoce la fuerza innovadora de esta corriente francesa, de la que valora positivamente que se trata de un “surrealismo, no sólo creador [...] sino constructor, realizador” (Arconada 1986:108-109). La “dislocación” como proceso estético, inherente al medio musical, no parece fijar o determinar una realidad:

Queríamos hacer ver que en música no ha existido nunca, como en literatura y en pintura, la opresión continua de una realidad fundamental y constituyente, de esa realidad normativa de la cual, relacionándola con el arte, dice Jean Pérès “que por sí sola es bella, y es bella en un sentido absoluto” (Arconada 1986:106)

La diferencia sustancial que el autor contempla entre el medio musical y los medios pictórico y discursivo es su relación con la realidad. Para Arconada, el arte no está sometido a la necesidad de emular el mundo objetivo de forma realista, lo que conduce a la “opresión”, sino que el objeto artístico lleva a cabo una simulación según sus propias técnicas y formas. Esta idea se plasma en su tratamiento de los medios: pintura

³⁹⁷ Anteriormente ha afirmado del surrealismo de Breton que “más que una estética es un método” (Arconada 1986:97).

y escritura se presentan bajo el signo del realismo, representación que deben abandonar hacia lo musical. Por ello el autor defiende que “todo arte moderno necesita de la virtud superrealista. Es necesario hacer una poda de preocupaciones para que el pensamiento fluya con más libertades”, y añade asimismo: “[n]ada de retornos, por supuesto. Que el arte siga siendo locura, desarticulación y deshumanización” (Arconada 1986:97).

La música en la obra de Arconada tiene como función la prefiguración de lo cinematográfico en la constelación de medios. Así, el análisis del cine como arte se realiza en la obra de Arconada desde dos vías: la primera, en oposición al medio discursivo; la segunda, como visualización de elementos y procesos anteriormente asociados a la música, como la fantasía y la imaginación. Si el medio visual cinematográfico se aparta del teatro como arte escénico y visual, se acerca a la música en tanto que la visualización se eleva al estatus de epifanía o visión, y adquiere un carácter trascendental y religioso. Arconada plasma estas ideas en *Música y cinema*, artículo que aparece en 1928 en el número 43 de la *Gaceta Literaria*. El autor compara ambos medios a través de sus distintas técnicas, materiales y lenguajes estéticos, ya que para él el medio visual es una evolución de lo espiritual-musical a lo material-visual (Arconada 1974b:37). Por este motivo establece una serie de cualidades compartidas en las que traslada la sonoridad de lo musical a la visualidad de lo cinematográfico:

Si la música es un diagrama de sonidos incrustados en el silencio, el cine es un diagrama de luces incrustadas en la sombra. El fondo de ambos artes –silencio y sombra– tiene esto de común: su blanda materia, su poética substancia, su atmósfera diluida y desmedida. Al fin, el silencio –transportado en imagen– no es sino una sombra entre el sonido, y la sombra, a su vez, no es sino un silencio entre la luz (Arconada 1974b:37)

Ambos medios presentan una bipolaridad entre dos materiales opuestos, pues música y cine surgen de la combinación entre dos extremos y su lenguaje se forma a partir de la acción de un elemento sobre otro. El “fondo” se describe como una tabla o pantalla en la que se escriben dichos lenguajes, el material del que, por acción del elemento opuesto, surge la obra estética. Las palabras texto y escritura cobran especial importancia en esta constelación.

Sombra y silencio como base de ambos medios es una idea extraída del cine en particular, el cual se basa en una proyección de luz, y Arconada, en sus reflexiones de transición en el análisis de ambos medios, parece ajustar la música a dicho principio estructural. Los fondos, lejos de constituirse como opuestos o como una tabla vacía,

poseen un significado propio y contribuyen formalmente a la construcción del significado en el medio. Son, como los sonidos o la luz, asociables a un lenguaje:

El cineasta aprovecha las sombras como el músico los silencios, y como el incrustador los intervalos de la propia madera donde incrusta. Es decir, la sombra y el silencio son, no solamente fondos –débiles, pasivos– sino, al mismo tiempo, valores, realidades, actividades. Así, en música, el silencio tiene valor de sonido, y en el cine, la sombra tiene –también– valor de luz (Arconada 1974b:37)

Los elementos que sirven de base al lenguaje estético forman parte de este mismo lenguaje. No sólo los elementos propiamente estéticos, sino que también los elementos técnicos, materiales y perceptivos en los que se desarrolla el lenguaje, juegan un papel fundamental en su misma constitución: el arte queda completamente vinculado al medio en que se fundamenta, y a las cualidades sensibles y productivas de éste. La elipse, por otro lado, es igualmente un signo sensible, de manera que el medio une signos positivos y negativos en una totalidad estética.

La polaridad entre sombra y luz se erige como eje narrativo y formal en la literatura de Arconada, hasta el punto de que ambos elementos se convierten casi en figuras de las novelas. La diferencia sustancial entre los medios de la música y el cine los convierte en exponentes equivalentes a dos épocas distintas:³⁹⁸ mientras que “la sombra es servicial a la materia”, Arconada afirma que “el silencio es servicial al espíritu”; de ahí que concluya que “el cine es materia. La música es esencia” (Arconada 1974b:37). Esta distinción fundamental traza la frontera entre lo visual-sensitivo y lo abstracto-trascendental: el cine trabaja con imágenes de la realidad, mientras que la música evoca imágenes interiores, productos de la imaginación que no pueden traducirse en una imagen real. Sin embargo, al situarlos en paralelo, Arconada atribuye al cine un cierto carácter musical, y su forma, aunque material, parece orientarse igualmente hacia la proyección interior y lo imaginario que constituyen la base de la música. A través del medio musical, Arconada describe las cualidades inherentes a la recepción visual del cine, e igualmente lo asocia, como otros contemporáneos, a lo religioso y trascendental:

La primogenitura de la música en el siglo pasado tiene explicación: era el vehículo de los anhelos. La gente acude al arte, aparentemente para distraerse, pero en el

³⁹⁸ Cf. Arconada en una breve nota sobre la evolución de los medios: “El ochocientos está esposado con la música. El setecientos, con la arquitectura. El seiscientos, con la pintura. El novecientos, con el cinema. (¿Y la literatura?: Edad Media. El juglar, correo poético. Arte necesario. Después, la literatura ha ido, cada vez más, injustificándose. Hasta hoy, que está completamente injustificada. Hasta hoy, que la literatura no existe sino como proximidad del cinema” (Arconada 1974b:38). La existencia de una literatura por y para sí sola es “injustificada”, y solamente encuentra justificación en su complementariedad con el cine.

fondo acude para justificarse. Tenemos tantas cosas truncadas, tantas direcciones sin enlace, tantos vagos anhelos flotando a nuestro alrededor, que necesitamos buscarles una salida, una resolución, una justificación. Por esto, la música –ayer– y el cine –hoy– dan –en su estado de espectáculo– multitud. Absorciones –sensación religiosa, primitiva, mítica (Arconada 1974b:38)

Para el autor la música es el ejemplo del arte en su función ontológica. Lejos de limitarse al entretenimiento, el arte es “vehículo de los anhelos” y hace comprensibles las fracturas entre la realidad y el sujeto, de ahí que se contemple como “justificación” de un sentido para los fenómenos.

La sustitución del medio musical por el visual viene dada por la circunstancia histórica de que “hoy el cinema justifica el sentido material de la vida” (Arconada 1974b:39),³⁹⁹ idea que corrobora la sublimación del cuerpo y lo sensible en la modernidad; cabe destacar que el medio visual se describe como “religión mediata, humana, pagana” (Arconada 1974b:64). Sin embargo, a causa de este sentido de lo material, el cine no pierde el carácter vehicular de lo trascendental, antes bien fusiona lo trascendental y lo material en el discurso de los medios:

Estamos percibiendo cómo también el cine –igual que antes la música– tiene –en espectáculo– su grandeza religiosa y, en función individual, su satisfacción de espíritu. El romanticismo fue un serio enemigo de las religiones, por lo que él mismo tenía de religión. A su vez, toda religión es un romanticismo. Sin duda alguna, el romanticismo del cinema –indiscutible– proviene de ahí: de lo que el cinema tiene de religiosidad (Arconada 1974b:38)

El concepto del romanticismo, que debe ser interpretado según la tradición española del siglo XIX y a la vez en el contexto de los años veinte y posteriormente con la obra de Díaz Fernández, señala la sublimación de lo humano. Significa el vínculo entre arte y vida, realidad y representación, lo humano-concreto y no lo abstracto como el centro de creación; como afirma luego, “todo arte, por el hecho de ser arte, es romanticismo” (Arconada 1974b:39); a la vez Arconada eleva el romanticismo al estatus de religión, carácter que a través de la música traspasa al cine.⁴⁰⁰ Estas mismas propiedades se las

³⁹⁹ Cf. Arconada: “La música –esencia– era la exaltación del espíritu. El cinema –materia– es la exaltación de la vida” (Arconada 1974b:40).

⁴⁰⁰ En *Respuesta a una encuesta*, realizada en 1928 por la revista *Popular Film* y basada en nueve preguntas acerca de las propiedades, naturaleza y futuro del cine, Arconada lo define de esta forma: “Para mí el cine es la expresión de lo moderno –del espíritu moderno–. Cada época necesita –y tiene– la espiritualidad de un arte, como una supervida donde poder desrealizarse, donde poder engrandecerse. Aún en épocas que se creen materialistas y realistas como la nuestra, existe ese fondo de sustancialidad religiosa y romántica. Aún en esa escoria muerta, que es el burgués, tiene debajo de su aparente materialidad y vulgaridad un fondo –imperceptible para él– vivo de emoción, de desdibujo, de sombra. De aquí ha procedido el éxito de Freud. Pero al hombre medio no le importa el análisis, las teorías; lo que le importa es enfrentarse con una expresión –de arte– donde él encuentre justificado, halagado, su confuso

niega a la literatura,⁴⁰¹ afirmando que “pretender una gran literatura es absurdo. Hoy sólo es posible, por el lado religioso espiritual, un gran cinema” (Arconada 1974b:39).⁴⁰²

3.3. Referencias al “otro” medio visual: Einstein y el cine, Arconada y la pintura

Me refiero brevemente, para concluir esta parte, a la presencia del otro medio visual en la obra de los autores, al cine en Einstein y a la pintura en Arconada, para dar fe de esta similitud reflexiva que confiere a las teorías de ambos autores un carácter análogo. La obra de juventud de Einstein muestra una extrema sensibilidad acerca de las problemáticas derivadas del contexto de la modernidad. Por un lado, la constante alusión a los medios pictórico y discursivo en sus posibilidades y funciones estéticas se constituye en eje central de sus escritos; Por otro lado, la relación del arte con la realidad se refleja tanto en su producción literaria como en sus observaciones acerca de la pintura, la escritura o la cultura en general. Los conceptos “Revolte” y “Revolution”, que juegan un papel determinante tanto para la época como para su obra particular, son definidos y diferenciados en su ensayo *Anmerkungen* (1912) publicado en *Die Aktion*, en el que Einstein postula no la idea, sino el “innere Verhältnis des Trägers” como constitutivo de la revolución (CEW1:142).

La intermedialidad en la obra de Carl Einstein se basa fundamentalmente en la crítica al lenguaje poético y a la escritura, que no puede entenderse sin la influencia e importancia de los medios visuales. La inclusión de elementos pertenecientes a lo visual y pictórico en las reflexiones que componen el relato literario apunta igualmente a la estrecha relación entre ambos medios en su obra poética, especialmente en el relato *Bebuquin*. La abstracción del arte pictórico se verbaliza en su literatura a través del juego de significados, la eliminación de lo descriptivo, la fragmentación de la percepción visual y la posterior reflexión en el pensamiento. La tematización de la

romanticismo interior. Ni la pintura ni la literatura le dicen nada. Acaso algo la música. Desde luego, todo el Cine” (Arconada 1974b:63-64)

⁴⁰¹ Cf. Arconada: “algún día el cinema vencerá a la literatura y se colocará en primer lugar. Yo sigo en mi obstinación de que la literatura no existe como gran arte. De que la literatura –hoy– no es nada. Ni, además, puede ser nada, lo cual quiere decir que huelgan todas las prédicas y todas las lágrimas. La única literatura que existe –la nueva– está al servicio del cine, de los deportes, de la vida –de la vitalidad–. Humilde cronista de la época. Poca cosa –nada, si se quiere–, pero es lo único posible” (Arconada 1974:38-39).

⁴⁰² Y sigue: “Por el lado religioso-industrial, una gran arquitectura” (Arconada 1974b:39). Esta referencia es un tanto ambigua y compleja, pues Arconada no desarrolla la arquitectura como medio.

transformación supone una *mise en question* del concepto de individuo y de sujeto racional. El lenguaje poético y la escritura, calificados como estáticos y próximos a un concepto de ciencia positivista objeto de crítica,⁴⁰³ inician su renovación en el contexto vanguardista; desde la perspectiva del autor éste se desarrolla a través de la influencia de la visualidad moderna y las artes plásticas, pues

Literatur und Kunst repräsentieren für Einstein in diesem Problem formal-gestalterischer Reduzierung bei gleichzeitiger Verdichtung, raum-zeitlicher Dynamisierung und subjektiv-empfindungsmäßiger Aktivierung stets die beiden Seiten der Medaille (Haarmann/Siebenhaar 1992:9-10)

Einstein describe la escritura como fijación de significados, pues como afirma en su carta a Napierkowska, “vielleicht entzieht sich nichts dermaßen dem Wort, wie der Tanz” (CEW1:71). La autonomía de su prosa se basa en el hecho de no asumirse como representación, sino como presentación; de ahí que, como Einstein defiende (CEW1:49), la forma estética sea cerrada, no revertiendo en nada exterior a ella: “Das Kunstwerk ist totale, nicht weiter übertragbare Einheit und wird in einer Form erfunden” (CEW1:61).

La relación de Einstein con los medios visuales se fundamenta en su estudio del cubismo y de la escultura africana,⁴⁰⁴ así como en el desarrollo de formas estéticas para la literatura y el arte modernos. Sin embargo, en su obra también se encuentran alusiones a otras formas de reproducción visual, como la fotografía o el cine. Una referencia a éste último ya se encuentra en su texto *Bebuquin*, pues dentro del grupo de diletantes alrededor de los cuales gira la búsqueda del milagro aparece Fredegonde Perlenblick, actriz que representa al medio cinematográfico en las alegorías sobre corrientes y estilos de arte. En 1914 aparece bajo la forma de una pantomima titulada *Nuronihar*, y en 1921 el autor publica un texto acerca de la situación del cine en Alemania.⁴⁰⁵ Posteriormente tendrá la oportunidad de colaborar con Renoir en el guión de *Toni* (1935), curiosamente una película predecesora del neo-realismo.⁴⁰⁶

Einstein retoma en la pantomima *Nuronihar* la gestualidad y el movimiento como representación visual de la dinámica moderna, sirviéndose de las indicaciones escénicas

⁴⁰³ La crítica al progreso acerca a Einstein a posiciones de la teoría crítica de Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin, entre otros. Asimismo, su viraje regresivo hacia formas culturales primitivas bien podría entenderse como un preámbulo de lo que Bordieu llama “teoría de la regresión”. Einstein afirma del arte que “die Bilder verrinnen zu Kommentaren einer Kunstphilosophie” (CEW1:231).

⁴⁰⁴ Cf. Einstein: “Die französische Kunst absorbierte, man kann fast sagen, die ganze frühere Malerei, welche durch ein bestimmtes Volksempfinden umgeformt wurde” (CEW:151).

⁴⁰⁵ El artículo, aparecido en *Querschnitt* en 1922, se titula *Die Pleite des deutschen Films* (CEW2).

⁴⁰⁶ Cf. Ibáñez 2010.

de la luz y las sombras para desarrollar la percepción visual de las figuras y objetos. Asimismo, la elección de un tema como la leyenda oriental sitúa la obra en el movimiento de recuperación expresionista de la literatura popular y el arte arcaico; con ello, la pantomima adquiere asimismo el carácter de obra antidiscursiva, donde la visualidad ocupa el lugar de la palabra. Finalmente, es necesario comentar el vínculo entre sujeto y objeto, que en la teoría de Einstein sufre un cambio significativo. Dicho objeto pasa a ser imagen de la realidad y a la vez imagen autónoma (Goodman 1976) o,⁴⁰⁷ como manifiesta Adorno, arte y *fait social* (Adorno 1973). Es evidente la relación del crítico de arte con una disciplina como la sociología del arte. Para Einstein la obra de arte cubista, al no integrar un punto de perspectiva central, no fija la visión del espectador ni lo determina como individuo. Como el arte africano, construye “un espace libre de tout point de vue particulier” (Sokologorsky 2001:31). Este hecho tiene que ver con la simplificación del objeto, pues “perspektivische Projektionen sind nicht isomorph, d.h. sie bewahren nicht alle Informationen über die räumliche Gestalt” (Schröter 2006:202). Estas ideas, que Einstein observa en la pintura, también se encuentran en el cine.

En el caso de Arconada, es imprescindible hablar de una obra puente entre la teoría de los medios y sus obras literarias sobre el cine. Se trata de *En torno a Debussy*,⁴⁰⁸ donde aborda la forma estética y la teoría de los medios con profundidad; constituye un análisis del arte en la modernidad a través de la figura de Debussy y bajo el signo del medio musical. Es un texto donde aborda las formas mediales desde la música, examinando la literatura y la pintura. Ampliando su lectura de la modernidad basada en la filosofía musical del siglo XIX, Arconada dedica un capítulo a la música romántica, de la que Wagner es el representante emblemático, y la compara con sus homónimas francesa y rusa. Acercándose desde el siglo XIX hacia la modernidad, examina las relaciones entre la música moderna de Debussy y los nuevos estilos del impresionismo pictórico y el simbolismo literario. Ya en un principio Arconada se adhiere a la idea de Lessing al afirmar que existe una “gran diferencia de vitalidad, de

⁴⁰⁷ Cf. Goodman: “El hecho puro y simple es que un cuadro, para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, inferirse a él [...] Un cuadro que represente a un objeto –así como un pasaje que lo describa– se refiere a él; más concretamente, lo denota” (Goodman 1976:23); y en este sentido, al actuar como un “símbolo pictórico”, debe depender “de las propiedades pictóricas del símbolo” (Goodman 1976:57). En esto se basa la diferencia entre “representación” y “representación como” (Goodman 1976:45).

⁴⁰⁸ Dicho texto constituye “un atinado breviario de estética contemporánea [...] informe prolijo, tan técnico como historiográfico de la madurez espiritual que dio vida al impresionismo plástico y al simbolismo literario” (Porlan citado por Arconada 1986:322).

palpitación humana, de exaltación y de pasión entre la literatura o la música y la pintura” (Arconada 1926:32).

El autor busca una visualidad en la obra de Debussy, que se perfila como paradigma de la época y que motiva la progresiva atracción por el cine en la obra del autor.⁴⁰⁹ La relación del músico francés con Mussorgsky o Wagner, y también con Whistler o Mallarmé, sienta la base de un discurso que apunta a la relación determinante e indisoluble de arte y vida, por una parte, y estética y realidad, por otra. Asimismo, al partir de la música romántica como base de una tradición que se prolonga hasta la modernidad, el autor reafirma en dicho vínculo la importancia fundamental de elementos como la religiosidad, la espiritualidad o la mística:

[...] ninguna época es el producto individual de un cerebro privilegiado. Al contrario, es un resultado de esfuerzo colectivo, anónimo muchas veces, para mayor oscuridad de la formación [...] Defender una época que se siente es lo mismo que defender una religión que se profesa (Arconada 1926:81)

La destrucción en la modernidad de la figura del genio, que retoma años después en *Tres cómicos del cine*, se revela para Arconada como uno de los cambios en la estética de finales del siglo XIX. La crítica al concepto de individuo transforma la creación estética en producto colectivo, vinculada a conceptos como el misticismo y sentido mitológico que el autor observa en distintos espacios y tradiciones culturales. Por ello defiende en la música “la preponderancia del salvajismo de la naturaleza sobre el civilismo de la tradición” (Arconada 1926:115).⁴¹⁰ Una música popular, la rusa, sustituye a una música intelectual, de reflexión y cultura; los exponentes son Mussorgsky y Debussy respectivamente (Arconada 1926:117,121).

Arconada sitúa el ocaso del romanticismo como punto de partida de las relaciones entre la música y otras artes, y defiende la “vibración espiritual” romántica (Arconada 1926:208) como motor de creación artística para la música de la modernidad (Arconada 1926:99). Encumbra a Wagner, que concibe el mundo como concepto general y abstracto y como unidad (Arconada 1926:124), y unas páginas más adelante hace referencia a la decadencia como concepto histórico-estético, que relaciona con Nietzsche (Arconada 1926:240). Asimismo, afirma que es precisamente el momento cultural, artístico e histórico de la decadencia el que propicia la “fusión de artes” que

⁴⁰⁹ Cf. Arconada: “los impresionistas descubren una nueva fórmula técnica de pintar el paisaje, y, por consiguiente, de concebirle” (Arconada 1926:35).

⁴¹⁰ En otro apartado Arconada diferencia entre el “ruralismo impresionista” y el “civilismo simbolista” (Arconada 1926:57). El autor plantea la contraposición de ambos elementos en tanto que se trata de esferas culturales diferenciadas.

caracteriza la modernidad (Arconada 1926:40), una idea igualmente sostenida en la teoría de los medios. Dicha fusión adquiere importancia en la obra de Debussy por su uso de la “luz impresionista” (Arconada 1926:186). El autor compara la “atmósfera musical” con la perspectiva pictórica, estableciendo como constitutivas de la primera las “violencias pictóricas de contrastes”, que Arconada describe como herencia de los poetas simbolistas (Arconada 1926:172,174). El autor relaciona entre sí las atmósferas pertenecientes a medios distintos, pues “la percepción de la atmósfera es algo parecido a la percepción de la perspectiva en pintura: un problema de siempre que cada época ha resuelto con arreglo a su estado de visión” (Arconada 1926:172). Así, por un lado caracteriza la percepción de las formas como análoga, en tanto que se trata de elementos comunes en los medios y, por otro, señala dicha atmósfera y su recepción en el sujeto como producto de las determinadas épocas. La nueva atmósfera se encuentra definida por el cambio de la “decoración” a la “disolución” (Arconada 1926:254) y por el carácter de “concentración hacia fuera” del arte moderno,⁴¹¹ entendido como subjetividad (Arconada 1926:143,153).

Esta lectura de los medios tiene dos objetos –el impresionismo pictórico y la música de Debussy–⁴¹² que Arconada plantea como una fusión de visualidad abstracta y sonido en la que se constituye la forma estética de la modernidad. La misma figura del compositor francés motiva la fusión de ambas sustancias mediales en el concepto del cine, pues Arconada incluso inicia un proyecto que pasa por adaptar al cine algunos pasajes de sus obras (Cobb 1986:22). El vínculo entre los motivos musicales de Debussy y la pintura se muestra en las “objetivaciones pictóricas”, que constituyen la base de su música (Arconada 1926:166). La abstracción estética es el origen de lo que el autor denomina “dinamización de nuestro mundo mental” (Arconada 1926:233) y que es la solución al estatismo estético de la tradición. La abstracción musical como fin del arte moderno y la visualidad como paradigma de la modernidad sitúan a Arconada plenamente en el discurso sobre los medios y sobre la estética moderna que se vertebra en sus publicaciones en prosa en distintas revistas vanguardistas como la *Gaceta Literaria*, entre otras (Cobb 1986:20).

⁴¹¹ Acerca de la obra como “hecho” y como “relación”, cf. Arconada 1926:98.

⁴¹² Cf. Arconada: “Aquello que de virilidad, de visualidad, de color hay en la música de Debussy se debe al impresionismo” (Arconada 1926:55).

4. *Bebuquin* de Carl Einstein y las “novelas cinematográficas” de César Arconada

Una vez analizado el proceso de la intermedialidad en su teoría, me dispongo a analizar las obras literarias. Ello precisa de algunos preámbulos, de consideraciones introductorias referentes al ejercicio comparativo y al concepto “referencialidad”, a las que añado un resumen de los relatos y un comentario sobre el contenido. A primera vista, algunas diferencias entre la obra literaria de Einstein y Arconada podrían poner en entredicho cualquier intento de comparación, como la extensión y algunas ideas desarrolladas. La obra de Einstein, de la que tomo el relato de mayor importancia, es exponente de la forma intensa, autónoma y grotesca del protoexpresionismo; una forma, como ya he dicho, que tiende a examinarse a sí misma y al medio literario. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* es un texto radical y original, casi sin parangón en la época. A primera vista, quizás es esto lo único que tiene de común con las “novelas cinematográficas” de Arconada, compuestas por cuatro historias repartidas en dos textos. Estas novelas nacen de la idea de la “novela nueva”, de la presencia del cine en la vanguardia española y de la importancia del género biográfico para la literatura española contemporánea. Arconada se extiende más en sus textos, es más prolífico y menos radical que Einstein, más conciliador e integrador. Einstein, por el contrario, concibe una obra completa que no es fiel a nada, sino que se forma a embates.

Este espíritu y carácter divergente, que ya se encuentra en su pensamiento, resulta especialmente evidente en sus obras literarias, cuya comparación supone el eje fundamental de este trabajo. Añado que es este mismo carácter divergente, unido a las disposiciones concretas de la forma, lo que convierte el análisis en una complicada tarea. Es indudable que en ambas obras la intermedialidad y el discurso de los medios adquieren un papel principal, y es igualmente indudable que se trata del reflejo de la época, la vanguardia, en Alemania y España. Lo que interesa sin embargo es ver si tales formas nacionales coinciden, para con ello establecer las bases de una forma supranacional del fenómeno que valga, como mínimo, para ciertas manifestaciones de la vanguardia. Y afirmo que en este punto sí que existen similitudes y coincidencias plausibles, que asimismo se pueden sistematizar y conceptualizar en el análisis. El fenómeno –tanto en su forma referencial como se ha tratado en el punto I como en relación con el discurso de los medios particular de los autores introducido en el punto III– se hace patente en dos aspectos de la teoría de los medios y práctica literaria de Einstein y Arconada: en la forma –más concretamente la forma narrativa temporal y la representación de la forma espacial visual– y en la construcción de los personajes, donde el propio discurso de los medios, la visualidad y la luz tienen un papel

fundamental. En este contexto resulta necesario añadir dos apuntes esenciales que enmarcan el análisis de las obras. Éste viene precedido por una aproximación al pensamiento intermedial de los autores, donde hago hincapié en la forma intermedial concreta, su concepción y definición en la teoría de los autores. Finalmente, a modo de epílogo, me refiero al sentido funcional del arte que se deriva de las novelas. La transformación de la intermedialidad en la desintegración de la literatura, así como la representación de las aporías del lenguaje, son un rasgo del discurso de los medios en la vanguardia que en ambos autores se manifiesta en distinto grado y con matices, pero que forma parte del mismo proceso de renovación literaria.

Antes de pasar al análisis de las obras, considero necesario referirme al argumento de los relatos tratados. Con ello no es posible hacer justicia a su importancia y complejidad, pero el análisis de los procesos y estrategias intermediales me obliga a concentrarme en aspectos concretos olvidando otros no esenciales para la argumentación. Trataré de hacerlo subrayando las posibles similitudes entre las obras derivadas de un tema tan recurrente como la búsqueda de una identidad subjetiva en la modernidad; pues no es posible obviar un cierto tono de novela de formación en todos los textos analizados, un camino vital hacia un sentido y una comprensión del mundo. En el caso de *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, el título ya contiene los tres elementos capitales de la narración: la figura principal, la constelación de personajes a su alrededor, que articula los espacios y sucesos, y el núcleo temático y formal del relato. Giorgio Bebuquin, un joven intelectual de principios de siglos, hace de la búsqueda de lo original y lo nuevo la meta de una peregrinación por espacios imaginarios grotescos, tertulias de café y alucinaciones subjetivas. Lo acompañan una serie de figuras en esta búsqueda, que se presentan como marionetas en un camino que se va convirtiendo en camino interior para Bebuquin. Su alter ego, Nebukanedzar Böhm, es un guía grotesco que cuestiona y destruye el sentido de las peripecias que se van desarrollando. Junto al abanico de figuras grotescas, llama la atención el lenguaje hermético y ambivalente, así como las múltiples referencias textuales que remiten al arte visual y a la estética de la modernidad.

Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders empieza con la presentación de la figura de Bebuquin, que después de transitar por distintos lugares con nombre grotesco se dirige al “Museum zur billigen Erstarnis”, donde se encuentra con Euphemia, la cajera. Aparece Böhm, quien ante la presencia de la mujer se desmaya y muere. Al final, Bebuquin se marcha a su casa, donde se da cuenta de su imposibilidad de sentir y

conocer el dolor. Tras reflexionar acerca del arte y la ciencia aparece de nuevo Böhm, quien en el tercer capítulo le narra la “Geschichte von den Vorhängen”. En dicha intrahistoria, así como a lo largo de las conversaciones en el cuarto capítulo, la narración prosigue las reflexiones sobre el arte y la originalidad e individualidad del ser y la experiencia, así como la lógica y la percepción. El protagonista y Böhm hablan de la búsqueda del milagro como existencia original. El quinto capítulo tiene lugar en un bar, donde Bebuquin se encuentra con el pintor Lippenknabe y Euphemia con su hijo, y entre todos prosiguen sus digresiones sobre arte. Se emborrachan, y Böhm se presenta convertido en una especie de “genio de la lámpara”, mientras la conversación adquiere tonos nihilistas. En el capítulo siete, Bebuquin narra el “Abschied von der Symmetrie”, su amor y separación de una vasija, mientras los personajes sufren distintas alucinaciones lumínicas. Más adelante llega la actriz Fredegonde Perlenblick, cuya presencia anima a Böhm y suscita comentarios sobre la visión. Böhm conjura al “Schmerzkakadu”, figura animal metamorfofónica y alucinatoria. Al bar llega entonces el neoplatónico Ehmke Laurenz con una mujer. Los demás se centran en la figura irreal de Böhm. En los siguientes capítulos Bebuquin visita el circo donde trabaja Euphemia y donde encuentra un par de chimpancés sobre los que reflexiona. Bebuquin y Euphemia discuten sobre la experiencia, la existencia de Böhm y la vida dinámica. En el capítulo doce, el protagonista retorna a su casa, donde Böhm aparece repentinamente y le espeta que debe destruir su identidad. A continuación se ponen de camino hacia el “Kloster des kostenlosen Blutwunders”, y Böhm flota alrededor de Bebuquin marcando el camino, en el que aparecen dragones verdes. A la puerta del monasterio encuentran al matrimonio platónico, y son recibidos por figuras religiosas que muestran a Bebuquin una gema y le resuelven el enigma del milagro: morir y transformarse. De nuevo en su casa, se narra la “Rede vom Tod im Leben”. Tras la llegada del vecino, quien muere incapaz de hablar, Bebuquin retoma las reflexiones sobre epistemología y conocimiento. En el decimosexto capítulo se describe una escena nocturna donde las vivencias del circo llevan a una especie de apocalipsis, donde el público y los habitantes de la ciudad se matan los unos a los otros. Más adelante, Euphemia visita a Bebuquin en su casa y le anima a realizar un “suicidio parcial”. Deciden enterrar a Böhm y, al final, aparece Lippenknabe de nuevo, quien se precipita con la dama que le acompaña por la ventana. Se afirma que “Wahnsinn ist der einzig vermutbare Resultat”. Entierran a Böhm y construyen un monumento sobre él, mientras se nombra una figura irrelevante que se

encuentra enterrada a su lado. En el último capítulo, Bebuquin enferma y pierde la capacidad de hablar poniendo así fin a la novela.

El breve resumen que Kyora realiza sobre la trama del relato (Kyora 2001:79) subraya el abandono de la mimesis en favor de una representación autónoma y absoluta en el texto, que otros autores contemporáneos como Hiller han definido como “Kampf gegen die Lüge” (Hiller 1982:36).⁴¹³ El autor trata distintas problemáticas referentes a la relación entre sujeto, realidad, percepción y epistemología en la modernidad. *Bebuquin* se basa en la búsqueda del milagro, que Einstein define en boca del protagonista como “unabhängige Tat” (CEW1:125), y que se basa en una narración sin acción dirigida contra la ficción, la mentira. En dicha constelación, las figuras constituyen una “Geisterbeschwörung von Sprache jenseits der kommunikativen Grenze in der dilettantischen Welt” (Kleinschmidt 1989:383). Los escenarios de la búsqueda son el “Museum zur stummen Ekstase”, el punto de partida, y el “Kloster des kostenlosen Blutwunders”, pasando por la “Animierkneipe Essay” y la habitación de Bebuquin. Martínez-Seekamp, que interpreta una colisión alternante de elementos integrativos y desintegrativos en el texto, percibe una “interne Regelmäßigkeit” en los distintos pasajes, producidas mayormente por la recurrencia de ciertos elementos centrales (Martínez-Seekamp 1985:17s). Dicha regularidad viene dada por las reflexiones que Bebuquin realiza acompañado de su “alter ego” Böhm⁴¹⁴ y que constituyen la búsqueda del milagro. Los espacios son deformados, y el extrañamiento que producen se equipara al espacio de la imaginación y la proyección interior de la habitación de Bebuquin, la cual se revela como “‘kathartisches Gemach’ der Innerlichkeit” (Oehm 1993:229).⁴¹⁵ Estos escenarios que Bebuquin visita dotan a los diferentes episodios de un carácter individual, como estaciones de pensamiento del personaje: la estructura del relato se basa por tanto en una figura de reflexión que fluctúa en un espacio de reflexión (Steutermann 2004:341). Dicha reflexión, por otro lado, se basa en una aporía pues, como afirma Katrin Sello, Einstein concibe su obra como la destrucción de las ficciones

⁴¹³ Cf. Einstein: “Man glaubte große Kunst zu schaffen, wenn man die kollektiven Tatsachen leugnete oder vernichtete, z.B. das gegenständliche Motiv verbarg, auflöste oder ausschloß” (Einstein 1973:136); y: “Die modernen Kunstwerke waren dadurch charakterisiert, dass sie zu nichts verpflichteten, weder Handlungen noch Tatsachen auslösten [...] wissend oder unbewußt betrieben die Intellektuellen die Rettung der herrschenden Machtgruppen” (Einstein 1973:16).

⁴¹⁴ Acerca de la relación entre muerte, fantasía y la figura del “doble” en el relato, cf. Dethlefs 1985:79.

⁴¹⁵ Para Oehm el “Museum zur billigen Erstarnis”, que se define por oposición a la habitación de Bebuquin, se perfila como “Welt der bürgerlichen Konventionalität” (Oehm 1993:221). En relación con la idea de “imaginären Räumen und Zeiten”, cf. Luhmann 1995:185.

sobre la que escribiré en 1931 en su libro no publicado *Die Destruktion der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen*.

A diferencia de Carl Einstein, para quien el *Bebuquin* es el inicio de su obra, Arconada desarrolla su literatura más importante en una etapa ya de madurez intelectual. Un hecho determina la teoría de los medios en la obra del autor: su traslado a Madrid a principios de los años veinte, “cuando el Ultra ya ha perdido buena parte del vigor característico de su ruidoso apogeo, cuando comienza la convergencia inevitable entre los escritores sobrevivientes de dicha tendencia y los nuevos valores” (Santonja 1975:8). El escritor se encuentra en un proceso de cambio, como reconoce Nigel Dennis, que afirma que “en la década de los 20, Arconada respira un aire distinto: el de una estética moderna, juvenil y combativa, radicada en los estridentes valores nuevos del siglo XX, entre ellos, y en lugar privilegiado, el cine” (Dennis 1989:90).⁴¹⁶ Sus contactos dentro de los círculos más importantes aumentan, y se refuerzan sus lazos con las figuras eminentes del momento: Jarnés, Espina,⁴¹⁷ Buñuel, Cansinos-Assens, Giménez Caballero,⁴¹⁸ etc. Prueba de su rol esencial en la época es el renombre que alcanzan sus novelas cinematográficas.⁴¹⁹

Sin embargo, aun gozando de tal posición, forma parte de los “otros nombres más escondidos” que constituyen la “otra” generación del 27, aquella que “se afincó en la novela” (Maqua 1974:11).⁴²⁰ Se trata del grupo de jóvenes que propicia el enfrentamiento entre los autores consagrados y la nueva generación, el cual marca el

⁴¹⁶ Cobb lo describe como “miembro de una generación castigada por el olvido forzoso de la postguerra, César Arconada merece nuestra atención por la amplitud de sus intereses, que abarcan la literatura española y extranjera, el cine y la música. La mayoría de sus escritos y comentarios apareció en la prensa diaria, así como algunas de las revistas más destacadas de los años de entreguerras, y este contacto continuo con sus lectores le confiere un papel primordial como intérprete de la época” (Cobb 1993:127).

⁴¹⁷ Espina, que desarrolla una suerte de “cubismo literario” en *Pájaro Pinto* (Ródenas de Moya 1993:149), participa igualmente en *Las siete virtudes* de 1931 (Ródenas de Moya 1993), y se pasa a las filas de los escritores que defienden a ultranza la dictadura del proletariado (Cobb 1993).

⁴¹⁸ Arconada rompe con Giménez Caballero tras terminar sus incipientes (y superfluos) coqueteos con el nacionalismo fascista, que en 1928 abraza la guerra (de Marruecos) como antes lo hicieran los intelectuales alemanes con la primera guerra mundial (Cobb 1993:132). Esta crítica se encuentra en textos como *La doctrina intelectual del fascismo español* (1934) o *El fascismo no puede crear una cultura* (1936); cf. al respecto Cruz 1993:166-167. R. Porlan (1926) y B. Jarnés (1927) reseñan *En torno a Debussy*, mientras que Antonio de Obregón (1930) escribe sobre *Vida de Greta Garbo* y Francisco Ayala (1928) hace lo propio con el ciclo de poemas *Urbe* (Arconada 1986:321-329), al que Nigel Dennis se refiere como “expresión de un Ultraísmo tardío” (Dennis 1989:90).

⁴¹⁹ Nigel Dennis destaca en un artículo la “aportación particular de una de las figuras más significativas –más injustamente olvidadas– de la vanguardia española, César Arconada, que precisamente en [el] año clave de 1929 publica *Vida de Greta Garbo*” (Dennis 1989:90).

⁴²⁰ Javier Maqua se queja con estas palabras de una situación de desconocimiento en 1974 que se empieza a resolver a principios de los 90, preguntándose si “¿tanta era su mediocridad? ¿tan de baja estofa que no merecen en la Historia de la Literatura Contemporánea española ni siquiera un comentario?” (Maqua 1974:11).

desarrollo de la literatura española del momento, la eclosión de nuevas formas y la influencia de los medios artísticos y de comunicación:

Enemigos literarios de Baroja y Galdós. Admiradores de Azorín y Ramón. Bebiendo aquéllos de Dickens, de Defoe, de la novela británica. Bebiendo éstos de Valery, Claudel, Rimbaud, del simbolismo francófono. Ambos, entablando entre sí fuertes torneos literarios, dividen el campo de la literatura española en dos mitades bien definidas. Aquéllos, inundándonos con su pluma de realismo crítico, de aventuras de realidad. Estos inventándose el superrealismo (Maqua 1974:12)

Javier Maqua reconoce a Arconada entre los segundos, “cerca del vanguardismo y el formalismo simbolista de Rimbaud, del superrealismo de Azorín” (Maqua 1974:12). Las propiedades estructurales y narratológicas de las biografías sobre actores son más próximas al simbolismo y a la emancipación de la realidad que a la representación mimética y políticamente partidista de la literatura comprometida.⁴²¹ La construcción semiológica del lenguaje y la multiplicidad de planos narrativos que señala Maqua (Maqua 1974) dan una idea del tratamiento del texto como texto, como reflexión de los medios.⁴²² Sin embargo, teniendo en cuenta la obra de Arconada dentro del “otro” 27, afirma que “lo lógico, lo normal, sería encontrar un Arconada fiel seguidor de los principios del realismo socialista o al menos del naturalismo burgués” (Maqua 1974:12-13). Esta cuestión aparece hacia 1931 con su afiliación al comunismo, mientras que las “novelas cinematográficas” y el discurso de los medios suponen un punto intermedio, la culminación del vanguardismo en la explotación del cine y lo visual como sustancia literaria. Así, lejos de emular la literatura política o comprometida,

Arconada sitúa sus “biografías” a mil años de luz de aquéllos. Lejos de la “historia” Arconada se coloca de lleno dentro del “discurso”. Lejos del “reflejo” Arconada habita en la “fantasía”. Pero ¿cómo puede ser esto?, ¿cómo un hombre cronista diario del Mundo Obrero puede hallarse cerca del simbolismo, lejos del realismo socialista? Y sin embargo es así (Maqua 1974:13)

Posteriormente, en su escrito *¿Qué es la vanguardia?* (1930), Arconada da muestras de su ruptura con dicha vía de pensamiento, a la que atribuye un carácter dominado por el “esteticismo” (citado por Cobb 1993:133); dicha actitud se radicaliza en *Quince años de literatura española* (1933), texto en el que se muestra la “crucial divergencia entre los intelectuales y el pueblo, consecuencia de una cultura burguesa importada de Francia,

⁴²¹ Cf. Santonja: “La agitación que este proceso [la República de 1931] produce en el mundo de las letras resulta difícil de sintetizar; sin embargo, es un hecho fácilmente constatable la rápida desaparición de los portavoces del ‘arte puro’, incapaces de continuar subsistiendo. Surgen en su lugar un enjambre de nuevas publicaciones orientadas hacia la política y decididamente inclinadas hacia la práctica de un arte comprometido” (Santonja 1975:10).

⁴²² Al respecto Cobb destaca tres cuestiones: el problema de la identidad (urbana moderna), la distancia entre inspiración artística y realismo socialista y la teorización en sus escritos de crítica literaria (Cobb 1993:128).

sólo de minorías” (Cobb 1993:134).⁴²³ En este momento, Arconada define el cine como unión entre fantasía y realidad: “el cine, que procede de la novela, y es novela, y no puede dejar de serlo, tiene que existir en convivencia perenne con la realidad” (Arconada 1986:275). Del medio alaba su “valor pedagógico y documental enorme” (Arconada 1974b:66), un comentario que está en consonancia con la progresiva politización de su obra.

El camino vital que examina la relación entre sujeto y modernidad también constituye la base de las “novelas cinematográficas”, de César Muñoz Arconada. Se trata de las narraciones *Vida de Greta Garbo* y *Tres cómicos del cine*. El segundo texto se divide a su vez en tres historias, cada una de ellas sobre un cómico específico: Charles Chapin, Clara Bow y Harold Lloyd. El planteamiento es muy similar al que realiza Einstein, pues Arconada describe el camino de las figuras hacia el medio del cine, en lo que parece una búsqueda de identidad que los conduce a una suerte de universalidad que se desprende de este medio. En Arconada esto se encuentra específicamente ligado al género literario de la biografía y de la “biografía de ficción”, tan en boga durante los años veinte. Por otro lado, la constante tematización del cine, los actores, los escenarios, etc., da pie a una serie de metareflexiones sobre la literatura, el cine y el arte moderno en general. Aparece igualmente la perspectiva subjetiva, así como el fundamento imaginario del arte y su conceptualización en una forma de ficción que se examina a sí misma. Si bien se construyen a partir de una forma tradicional, algo aún más acusado en los *Tres cómicos del cine* por su vínculo a la literatura realista, el tratamiento de lo visual y la construcción de la literatura a través del cine acercan la obra de Arconada al *Bebuquin* de Einstein. Por otro lado, la internacionalidad del cine motiva la aparición de una serie de países y culturas que dibujan los perfiles artísticos englobados en el cine: USA, Europa, Inglaterra, Suecia, etc.

La novela *Vida de Greta Garbo* se inicia con la infancia de la protagonista en Suecia. En la “Noche de Noel”, la futura actriz descubre al lector su pasión por los sueños, las historias populares y la representación. Con quince años, su padre la lleva al teatro, a una representación de *Peer Gynt* de Ibsen, que reafirma su intención de dedicarse al teatro. Tiene que despedirse de su amigo Gustav, que se traslada a estudiar a Uppsala. En su despedida le confiesa su sueño de viajar y de ser actriz. Sin embargo, tendrá que trabajar primero como auxiliar de peluquería antes de recibir una beca y una

⁴²³ En dicho texto se refiere a la vanguardia como la “soledad de pureza” (citado por Cobb 1993:134).

plaza para estudiar en la Academia Sueca. Al final de curso en dicha Academia, debe representar *La dama del mar* de Ibsen, donde borda su papel principal de Elida y despierta el interés de Mauritze Stiller, de la Svenska Film Industrial. Es contratada para rodar *La leyenda de Gosta Berling*, película que Louis Mayer presencia en Berlín en 1925. Este encuentro es la razón por la que la Metro-Goldwyn-Mayer la lleva a Hollywood. Las primeras vivencias son el recibimiento que California da a la actriz, y las impresiones de ésta, y su primer proyecto, *La tierra de todos*.⁴²⁴ En los USA, Greta vive un romance con John Gilbert, con quien rueda *El demonio y la sangre*, y que muestra a Greta como un ser de pasiones y a la vez como un ser vacío. Entonces es 1929 y ella tiene 24 años. Aparecen algunos capítulos que comentan “en forma de novela/ensayo” atributos de la actriz. Finalmente, el narrador se presenta ante Greta y le revela la historia de su biografía. El relato concluye con el estreno de *Guerra en la oscuridad* en el Egyptian Theater de Hollywood, tras el cual Greta reflexiona sobre su deseo de retornar a Suecia.

Se hace patente una estructura narrativa fundamentada en datos históricos sobre la vida de la actriz Greta Garbo, estrategia que Arconada desarrolla con una mayor intensidad en la siguiente novela, la de los tres cómicos. Se trata de compendios de hechos englobados en capítulos, entre los que se intercalan extensos pasajes que contienen profundas reflexiones estéticas, epistemológicas y referentes a la teoría de los medios. Como afirma Sánchez Salas,

the avant-garde elements in Arconada's style together with the neutral, informative journalistic tone, and on occasion the style of a rigorous literary critic, bear witness to the fact that the author was one of those who actively took part in the regeneration of Spanish culture (Sánchez Salas 2004:6)

Esta mezcla heterogénea de la concepción subjetiva del arte y el tratamiento objetivo de la realidad propio de una biografía es difícil de desarrollar en un resumen. Es necesario avisar aquí de no se trata de biografías tradicionales, como se puede comprobar ya en los índices, sino de textos que contiene una doble estructura, argumentativa y narrativa, un plano de acción y uno de reflexión. Lo mismo sucede con el relato de los tres cómicos, cuyo resumen acentúa aún más este carácter objetivo que, repito, sólo es una parte de la estructura narrativa.

⁴²⁴ Ya en este conciso resumen se puede apreciar cómo Arconada construye su texto, con interrupciones que alcanzan su clímax cuando el narrador, de improviso, se abstrae de los acontecimientos para contar una historia sobre su “amigo William”, del que no aparecen más referencias.

Charlot es el protagonista de la primera historia en *Tres cómicos del cine*. El relato se inicia con la descripción de los orígenes humildes de la familia en un barrio londinense, donde malviven como artistas de “music hall”. Ya al principio se narra el nacimiento de Charles Chaplin, en 1889, al que le sigue una exposición de escenas nocturnas urbanas en su camino hacia el cinematógrafo, como se titula el capítulo. El actor vive una infancia pobre en Londres, con su madre que trabaja como cantante, pero que enferma tras la muerte del padre. Al ser internada y separada de sus hijos, Charles y su hermano Sydney se abandonan al vagabundeo. La madre, una vez recuperada, envía a Charles a la Escuela de Hanwell, donde muestra un carácter rebelde, mientras que Sydney prueba fortuna en los Estados Unidos. En el cine Bexter Hall, Chaplin tiene sus primeras experiencias cinematográficas, lo que le anima a formar parte de la compañía de los “Lancashire lads”, especializándose en vodevil y pantomima. Finalmente, entra a trabajar en la Compañía Fred Karno, que lo lleva a los Estados Unidos en 1912 y posteriormente en 1921. La llegada de Chaplin al cinematógrafo se establece como el inicio de otra forma de hacer cine.⁴²⁵ En Texas Chaplin se ve tentado a comenzar una vida como agricultor, pero Alfred Reeves lo convence para hacer films. Regresa a Europa convertido en actor de cine, pero en 1921 vuelve a California para trabajar con Fred Karno, y rápidamente le contrata Mack-Sennet. Son sus primeras películas, a las que luego se añaden las filmadas con la Essany Company en Chicago, y a partir de 1916 con la Mutual Corporation, y finalmente con la First National hasta 1921. En 1919 funda con otros actores la United Artist Corporation, y el narrador hace referencia a su proyecto de 1924 *La quimera del oro* y a su película *El circo* de 1928. Concluyen la novela unas reflexiones sobre “Su arte” y su figura como símbolo y tipo, y sobre su condición de judío.

El relato sobre Clara Bow empieza de forma similar. Se narra su infancia en el pobre barrio neoyorquino de Brooklyn, en los arrabales salvajes con su grupo de amistades, los “mataperros”; hasta se pelea con uno de ellos, y llega a impresionarlos a todos subiendo a un camión de bomberos en marcha. Finalmente, entra en la escuela y se convierte en la señorita Clara, aunque sigue siendo un eje díscolo al que las demás chicas toman por un chico. Con quince años recibe su primer vestido, y ya tiene aspecto de mujer a los ojos de los hombres; finalmente debe ponerse a trabajar. Envía una foto para un concurso de belleza que gana, y descubre que quiere hacer cine. Recibe su

⁴²⁵ Un capítulo intercalado se desarrolla precisamente alrededor de esta fórmula: “pero Charlot todavía no había llegado al cinematógrafo”, para explicar tal hecho como cesura que marca un antes y un después.

primer papel en una película de William Christy, al que sigue *Más allá del Arco Iris* de Elmer Crifton. En la prueba de *Tiempo de mayo* es descubierta por Mr. Schulberg, quien la lleva a Hollywood. Un capítulo nos hace partícipes de la recepción de Bow por parte del público y del triunfo de su cine. Aparecen los extras en el relato, y el amor en su vida, con Gilbert Roland, Victor Fleming, Gary Cooper y Bob Savage, escuetamente enumerados como sucede con los films de Chaplin. Más adelante, el narrador reflexiona sobre el arte de Clara Bow, y la compara con Greta Garbo. Al final de la novela Clara retorna a Nueva York, vive un historia de amor con Harry Richmann y muere triste y aburguesada.

Harold Lloyd es el protagonista del tercer relato. Se inicia con la noche y las máquinas de coser Singer en 1893. Mr. Lloyd es agente de ventas de Singer en Burchard, y viaja constantemente a San Francisco. Tiene dos hijos, Gaylor y Harold. Durante un vendaval los niños pasan el rato jugando a representar teatro tras el “telón de la colcha” en su dormitorio. Al no encontrar el padre compradores para sus productos, la familia debe trasladarse a Omaha, donde Mr. Lloyd vende artículos de fotografía. Harold muestra un gran interés por los números, y sus padres le obligan a trabajar; él decide vender rosetas de maíz, y su capacidad para atraer la atención le convierte en el “vendedor más popular”. Cuando en un incendio conoce al cómico John Lane Connor, éste le ofrece hospedarse en su casa, lo que le iniciará en el arte de la representación. Lloyd debe contentarse con observar por los agujeros del telón hasta que recibe un papel en una obra de Connor. Luego abandona la compañía en Illinois y se dirige a Nueva York, donde trabaja como periodista inventando crónicas. Cuando regresa a Omaha, una carta de Connor lo lleva a San Diego, donde trabaja como actor en la compañía Edison Long Beach. Aparecen las diferencias entre los trabajadores y los cómicos, y la figura del comparsa. Uno de ellos le anima a presentarse como extra en una película de indios de la Universal, lo que se traduce en más trabajo. Conoce a Hal Roach, comparsa que a la postre será su director mecenas. Al final se narra el triunfo con la construcción del “tipo”, Loncson Luke, que luego dará paso a “Harold Lloyd”. Con Roach pasa finalmente a la Paramount, y las últimas palabras en el capítulo “Harold Lloyd! Reíd” están dedicadas al ciudadano burgués como objetivo del humor de Lloyd.

4.1. Fundamentos y teoría del cine y la pintura en relación con la literatura

Como se ha podido comprobar en el apartado sobre el discurso de los medios, Einstein y Arconada se aproximan al fenómeno intermedial desde la escritura. Asimismo, los únicos escauceos en otro terreno los conforman, en ambos casos, la proyección y elaboración de guiones de películas: dos en el caso del autor alemán, uno realizado (*Toni*) y otro esbozado (“*La paix qui tue*”), y algunos proyectos incipientes en Arconada, como una idea de filmar una obra de Debussy y Proust.⁴²⁶ Pero aparte de ello, ambos autores no salen del espacio de las letras, aunque sus escritos estén dedicados en sus respectivos casos a los medios de la pintura, el cine y la música. Dichos medios son verbalizados, convertidos en sustancia literaria, dentro del esquema de la intermedialidad referencial. Se trata de un fenómeno por el que los valores y atributos mediales adquieren un contenido cultural, ideológico y simbólico que se define en parte por su relación con lo discursivo.

De esta forma se debe leer entonces la conceptualización de lo intermedial en ambos autores, tema que abordaré antes de dirigirme al análisis concreto de las obras. En Einstein la clave aparece en 1923, en la conocida carta a Daniel-Henry Kahnweiler en la que habla retrospectivamente del origen de su obra. Allí escribe sobre el “Kubismus des Denkens”,⁴²⁷ asumido por los investigadores como el eje de su obra literaria, alrededor del cual se gesta su idea del texto literario fundamentado en la forma cubista. Dicho fundamento, que analizaré en los siguientes puntos, pasa por la reconstrucción radical de la forma literaria y la consiguiente desintegración de ésta, un movimiento asimismo tematizado en la narración. A tal “cubismo del pensamiento” se unen dos ideas clave más: la “unoptische Verknüpfbarkeit der Worte” y el “Realismus der transzendentalen Form”, ideas extraídas de la pintura y aplicadas directamente al texto.

En Arconada el enfoque es un poco diferente ya que, como se ha mencionado anteriormente, el autor hace gala de un espíritu ambivalente; en muchos casos, especialmente en lo tocante a la radicalidad vanguardista, incluso se muestra conciliador y ecléctico. Lo mismo sucede en *Vida de Greta Garbo*, donde examina desde múltiples puntos de vista la relación entre escritura y cine, entre dos formas de narración. Muestra

⁴²⁶ Tal idea aparece en un artículo del *Diario Palentino* del 8 de febrero de 1923 titulado *El cinematógrafo y la música*. Se trata de un proyecto que pasa por realizar una “transposición cinematográfica” del preludio para piano *La Cathédrale Engloûtie* (1910) de Debussy (cf. al respecto Cobb 1986:22,347).

⁴²⁷ Acerca de dicho concepto, así como de un posible “Kubismus der Wörter”, cf. Max Faust 1977. Cf. igualmente el capítulo “Kleine Fanfare zum Aufhören” en Butor 1992.

clara de este espíritu conciliador que pretende integrar lo visual al concepto de discursividad es el fenómeno de la “posesión lírica del cine”. Éste es el título de un artículo publicado en 1928, un fragmento de la biografía ficticia de la actriz Greta Garbo, en el que el autor presenta su idea de la intermedialidad: la apropiación de lo visual por el lenguaje literario. Se trata de un planteamiento diferente de lo que practica Einstein, pero que casualmente, o debido al mismo fenómeno de la intermedialidad, se manifiesta de forma muy similar. Junto a este concepto, la relación con la imaginación completa las bases del planteamiento teórico alrededor de las “novelas cinematográficas”.

4.1.1. Carl Einstein y las “Notas sobre el cubismo”: consideraciones intermediales retrospectivas

Los estudios sobre Carl Einstein desde la monografía de Sybille Penkert de 1969 vinculan el relato *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* con el movimiento pictórico cubista e insinúan la posibilidad de interpretar su obra como prosa cubista. Esta tendencia la siguen estudios acerca de las similitudes entre el autor, Guillaume Apollinaire y Pierre Réverdy (Fleckner 1999; Gerstner 2007:43-47), o sobre la correspondencia con Daniel-Henry Kahnweiler (Hillach 1988). Ya Heidemarie Oehm, en su libro *Die Kunsttheorie Carl Einsteins* (Oehm 1973), analiza la teoría que el autor desarrolla sobre la estética pictórica vinculándola a su concepción de la literatura y subrayando una relación palpable entre ambas al determinar el medio visual como clara influencia sobre el medio discursivo.⁴²⁸ Esta interpretación, que ha sido asumida como válida y ha estructurado la mayoría de estudios sobre el autor, presenta a juicio de algunos investigadores ciertos problemas; entre otros, implica el hecho de obviar el desarrollo cronológico en su obra, ya que los textos acerca del cubismo aparecen años después del *Bebuquin* (Kiefer 1986:286). Es necesario añadir que, entre la novela y los ensayos, Carl Einstein desarrolla su estudio sobre el arte primitivo, que adquiere peso en su análisis del cubismo, y cuyo planteamiento, según mi hipótesis, aparece esbozado en el *Bebuquin*. Es por este carácter anticipador del relato por lo que la mayoría de investigadores aceptan y defienden esa circularidad e interrelación “atemporal” y no cronológica en la obra del autor. Por otro lado, existen una serie de elementos en la

⁴²⁸ Otros investigadores son más cautos al respecto, señalando las dificultades cronológicas de tal relación (Martinez-Seekamp 1987).

literatura de Einstein, como la “Poetik des Lichtes” (De Pol 1997), que igualmente constituyen un nexo importante entre su teoría pictórica y la literaria. Otros, como las cuestiones sobre la función de la forma artística o la posición del artista y el observador (CEW1:239) analizados en la *Negerplastik*, no se desarrollan todavía, pero sí que forman parte de su discurso de los medios.

Con todo, las relaciones manifiestas entre pintura y escritura aparecen en el *Bebuquin* en la construcción de un nuevo texto según características estéticas y formales referentes al objeto artístico visual. Los fundamentos de esta nueva construcción, que aparecen de manera recurrente en la obra del autor entre la segunda y tercera décadas, son resumidos a continuación como preámbulo del análisis del *Bebuquin*. Se trata de cuestiones que enlazan el relato literario con la teoría pictórica cubista de acuerdo con una nueva forma estética y que, aún sin demostrar la existencia de una prosa cubista, prueban la relación entre la crítica a la literatura de los primeros textos y la gestación del relato bajo la influencia del movimiento pictórico.

4.1.1.1. Totalidad y lógica en el discurso de los medio

La “simultaneidad” y la “totalidad” son dos conceptos recurrentes tanto en las obras de los autores en la época de la modernidad y las vanguardias como en las interpretaciones de los textos literarios en dicha época. Ambos términos designan una estructura estética funcional y cerrada, parcialmente asociada al lenguaje mitológico.⁴²⁹ En referencia al primero, su importancia en la estructura poética de la lírica y en la estructura dramática del teatro del expresionismo es perfectamente conocida y ha sido estudiada con asiduidad (Vietta/Kemper 1973; Bogner 2005). A causa de la concentración y densidad del lenguaje poético, dichas formas literarias tienden hacia el llamado “grotesco” (Bassler 1994, Kayser 1961). El principio de simultaneidad, que Kurt Pinthus califica como “sinfonía” (Pinthus 1996:22) y que define la poética

⁴²⁹ Para la relación entre totalidad y pensamiento mítico, cf. la obra de Lévi-Strauss *Die Struktur der Mythen* (1967), especialmente cuando habla de la serie de acontecimientos y su oposición a las reglas de la lógica (Lévi-Strauss 1967:228), de la conjunción temporal del mito, que en su unificación de “Vergangenheit” y “Dauerstruktur” vincula pasado, presente e historia (Lévi-Strauss 1967:229-230), del mitema como su unidad constitutiva (Lévi-Strauss 1967:231-232), y de su análisis, que pasa por evaluar la “Gesamtheit seiner Varianten” (Lévi-Strauss 1967:239). Acerca de Lévi-Strauss y sus estudios sobre la “existencia de vastos conjuntos o códigos universales de signos potenciales (estructura (cultural) del mito)”, cf. Guillén 2005:344. Anna Trocchi escribe sobre la relación entre mito religioso y mito literario y su “recodificación de los materiales”, así como sobre la refuncionalización del mito y su “carácter polisémico y polivalente” (Trocchi 2002:146-151).

expresionista, es uno de los aspectos constitutivos de la obra de Einstein como principio estético estructurador.

En lo referente a la totalidad, el concepto es adoptado por varios autores y contiene distintos significados. El término, de naturaleza kantiana (De Pol 1997), se refiere a la función epistemológica del arte en la modernidad, a la categoría de éste como acceso a una realidad trascendental. Einstein publica dos textos al respecto en 1912, que guardan una relación manifiesta con su paso por el “Neopathetisches Cabaret” y el “Neue Club” (Allen 1972); cabe recordar que en estas instituciones Richard Löwenson y Kurt Hiller hacen de la cuestión de la totalidad en el arte un tema fundamental en las directrices de las instituciones vanguardistas y la nueva estética (Allen 1972:188-193).⁴³⁰ En otro contexto, el concepto ocupa un papel fundamental en la *Theorie des Romans* de Georg Lukács (1914).⁴³¹ Igualmente, para Carl Einstein la totalidad se encuentra asociada a lo absoluto, a la “tektonische Form” en la estética primitiva, como percepción sensible directa, sin mediación racional o intelectual. De esta manera, lo percibido no sufre una fragmentación analítica:

Wir betonen, daß Erkennen nicht ein kritisches Verhalten ausmache, vielmehr ein Schaffen von geordneten Inhalten, d.h. totalen Systemen bedeutet. [...] Vielmehr bezeichnen wir als System jede konkrete Totalität, die nicht durch ein außenliegendes Instrument eine Ordnung oder Gliederung erfahren kann, sondern die an sich schon organisiert ist (CEW1:217-218)

El autor vincula a la “totalidad” la noción de sistema “concreto” que no se rige por una ordenación “cuantitativa” –analítica– de objetos, sino cualitativa,⁴³² idea a la que también hace referencia Hiller en su ensayo *Über Kultur* (Hiller 1913:54). En esta cita se manifiesta igualmente la importancia de la totalidad para la teoría estética de Einstein, pues ésta se revela como “Erkennen”.⁴³³ Einstein la define como “Schaffen von geordneten Inhalten”, los cuales reflejan una unidad total, “da die Totalität das

⁴³⁰ Einstein participa con su *Bebuquin* el 16 de diciembre de 1911 en el marco del “Achte Neopathetische Cabaret” (Sheppard 1980:526).

⁴³¹ Cf. Lukács: “der Roman schließt zwischen Anfang und Ende das Wesentliche seiner Totalität ein, erhebt damit ein Individuum auf die unendliche Höhe dessen, der durch seine Erlebnisse eine ganze Welt zu schaffen und das Geschaffene in Gleichgewicht zu halten hat” (Lukács 2000:72).

⁴³² Cf. Pan: “In contrast to a scientific system that is organized quantitatively as a specific number of objects all related to an outside law, a concrete totality has its own inner organization. This organization is determined by the qualities that make up the totality” (Pan 2001a:126). Acerca de la relación de la tridimensionalidad en la oposición arte-ciencia, cf. Simmel: “Während die Naturwissenschaft alle Qualitäten auf Quantitätsausdrücke zu bringen, als ihrem Sinne nach quantitative darzustellen versucht, will umgekehrt die Kunst alles nur Quantitative des Daseins in seinem Sinne als Qualitätswerte aufzeigen” (Simmel 1997:14).

⁴³³ Cf. Einstein: “Was alle diese Gebilde der geistigen Welt trennt und somit ihnen zu einem bestimmt geformten Sinn verhilft, ist ihre Geschlossenheit, ihre ‘Totalität’ [...] macht sie zu einem Gegenstand von Erkenntnis überhaupt” (CEW1:217).

konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, indem sie ihnen den Sinn des Ganzen verleiht” (CEW1:217).⁴³⁴ El “Totalorganismus” que el autor observa en la obra de Arnold Waldschmidt (CEW1:49) es un correlato estético de dicho principio estructural.⁴³⁵

De esta idea se desprenden dos cuestiones esenciales para el arte en la vanguardia: la primera hace igualmente referencia a la naturaleza epistemológica de la “Totalität”, pues Einstein afirma que “das Erkennen wird dem Schaffen gleichgesetzt, und ein unmittelbar Lebendiges geschaffen” (CEW1:218).⁴³⁶ La experiencia se iguala al acto creador, hecho que muestra el peso de la subjetividad en la modernidad, en la que “eine neue Konzentration auf das produktiv Subjektive war die Antwort auf eine Verfremdung der ‘realen’ Wirklichkeit” (Martini 1970:4); se trata de una tendencia del movimiento, pues Pfemfert también habla de una “Loslösung des Subjekts von der empirischen Wirklichkeit [...] ein Triumph des schöpferischen Willens über die umgebenden Dinge” (Pfemfert 1985:119). La segunda cuestión tiene que ver con la visión y la concepción del objeto: “Die Totalität ermöglicht die konkrete Anschauung, und durch sie wird jeder konkrete Gegenstand transzendent. Sie hat als Intensität nichts mit der extensiven Größe des räumlich Unendlichen zu schaffen” (CEW1:218). La “Totalität” no sólo supone el acceso hacia el objeto concreto a través de la percepción concreta,⁴³⁷ sino que a través de ella todo objeto adquiere trascendencia gracias a la autonomía en relación con la realidad sensible. Como se muestra en sus escritos sobre el surrealismo, dicho principio estético estructural no se encuentra limitado por el pensamiento discursivo (Rumold 2000:46-57).

En otro texto Einstein trata la “Totalität” como “psychologische Anwendung”, como “reine Funktion qualitativ verschiedener Erlebnisse, welche ihrer Qualität untergeordnet werden und simultan latent sind” (CEW1:220). Se trata de una

⁴³⁴ “Totalität”, según el autor, no puede equipararse a la unidad: “Totalität ist nicht Einheit, denn diese bedeutet stets Wiederholung und zwar Wiederholung ins quantitativ Unendliche” (CEW1:218). Se trata más bien de una “Struktur der Erinnerung, die das individuelle Bewußtsein bestimmt, das nach kollektiven Regeln funktioniert” (Pan 2001b:38-39).

⁴³⁵ Dicho principio estructural se distingue profundamente de estilos inmediatamente anteriores; como argumenta Martínez-Seekamp, “Der *roman expérimental* ist von der kausal verknüpften chronologischen Ordnung eines Vorher und Nachher nicht zu trennen. Einstein hingegen wendet sich gegen die kausale Ordnung zeitlichen Geschehens, weil für ihn mit der Einführung der Kausalität, die er als das zentrale Element der traditionellen (insbesondere naturalistischen) Romankonzeption ansieht, die Totalität des Kunstwerks zerstört wird” (Martínez-Seekamp 1985:15s.).

⁴³⁶ Como veremos luego, en el texto se busca una “bildhafte Unmittelbarkeit” como fundamento de una cultura no mediada (Neundorfer 2001:52).

⁴³⁷ Al respecto añade posteriormente que “Kunst, erkenntnismäßig betrachtet, geht nicht auf Begriffe, sondern auf die konkreten Elemente der Darstellung” (CEW1:219).

disposición asociada a la subjetividad,⁴³⁸ así como al tiempo, al que describe como “qualitativer Unterschied der Erlebnisse” diferenciándolo de la noción espacial de “räumliche Folge” (CEW1:219).⁴³⁹ El tiempo es tomado como instancia intermedia entre el hecho y la vivencia, la experiencia y la memoria; se trata de una mediación interiorizada en el sujeto (CEW1:220).⁴⁴⁰ Por el contrario, la concepción espacial fundamentada en la “Folge” remite a la noción de causalidad, que el autor desarrolla en el análisis de la “Totalität”:

Die kausale Betrachtung ist eine rein rückschauende, welche stets den konkreten Gegenstand überschreitet, die Ursachen sind konstruiert, nicht das Totale. Die Ursachen eines Gegenstands liegen stets in einer anderen Ebene als der Gegenstand selbst. Kausales Denken löst in eine ungegliederte Vielheit auf und veräußert ihren Gegenstand zur Allegorie eines sinnlichen Vorgangs, der außerhalb des Gegenstands liegt (CEW1:220)

Espacio y tiempo aparecen como dos disposiciones perceptivas, una lógica y analítica fundamentada en la causalidad, ante otra concebida simultáneamente. Asimismo, la ruptura entre el objeto y la percepción de éste en cuanto a las leyes de la causalidad sugiere lo que el filósofo Hermann von Helmholtz formula acerca de la lógica como vehículo de la experiencia.⁴⁴¹ Einstein defiende así la totalidad como principio de construcción temporal, donde se preserva la esencia de dicho objeto, y concibe lo simultáneo como su forma fundamental, en contraposición con lo cuantitativo:⁴⁴²

⁴³⁸ Brockington argumenta que “die Auffassung von Zeit und Raum als reine Qualitäten führt zu einer Simultanität der Darstellung, eben weil Qualitäten keinen Anfang und kein Ende haben” (Brockington 1987:101).

⁴³⁹ Cf. Pan: “Einstein is able to consider different forms and styles of prose outside of a narrative of civilizational progress because he believes that the consciousness of temporal experience can only constitute itself within the totality provided by narrative structures. Temporal experience is never simply given, but must always be constructed out of the never-ending flow of impressions that continually replace each other [...] Totality is essential for the coherence of consciousness because consciousness by itself lacks the [recognizable] patterns necessary for turning the flood of impressions it receives into intelligible experiences” (Pan 2001a:152s.).

⁴⁴⁰ Cf. Einstein: “qualitative Zeit ist endlich, diskontinuierlich, discontinu, und jeweils von uns determinierte Schöpfung. Zeit als Quantität ist notwendig unendlich, eine posthume Gegebenheit und die Continuität selbst. Qualitative Zeit kann unterbrochen werden von negativer Unzeit contretemps oder im Erlebnis selbst oder Betrachtung fällt sie aus, sie geht nur weiter. Zeit steht still. Notre création le temps traversé par l’imagination” (CEW4:166).

⁴⁴¹ Ya Helmholtz apunta que la relación de causalidad es algo inherente al pensamiento no comprobable en la experiencia, se trata de “ein vor aller Erfahrung gegebenes Gesetz unseres Denkens” (Helmholtz 1855:396) en el cual “ein Beweis desselben aus der Erfahrung ist nicht möglich” (Helmholtz 1878:278). Kleinschmidt lo interpreta como una herencia de la filosofía de Nietzsche (Kleinschmidt 1989:370s.), y Martínez-Seekamp concibe la relación entre causalidad y estructura lógica en oposición a la fragmentación de la percepción (Martínez-Seekamp 1987:13).

⁴⁴² Cf. Einstein: “Da das Quantitative nichts Neues erzeugen kann, sondern nur die Wiederholung einer Einheit darstellt, so kann es niemals als Darstellungsmittel irgendwelcher zeitlicher Prozesse benutzt werden, außer wenn diese selbst rein quantitativer Art sind, d.h. man wiederholt rückschließend einen Prozeß, was jedoch im unmittelbaren Leben uns unmöglich erscheint, denn die zeitliche Anschauung stellt immer eine neue Konstellation dar. Trotz der stets qualitativen Verschiedenheit zersplittert unser

Die Zahl ist das Mittel eines retrospektiven Denkens, das die Erlebnisse simultan vorstellt und zurückwirkend uns zu der Täuschung veranlaßt, eine Kontinuität sei nur möglich durch das Unqualitative und nur durch die Zeit verbürgt, während die Totalität eine bis ins kleinste gegliederte Zeitfolge erweist, die in jedem Punkt zeitlich, d.h. qualitativ unmittelbar interpretiert, deren Intensität bald zu-, bald abnimmt, je nach Art und Intensität der Erlebnisse. Die Totalität ermöglicht es, daß wir an jedem beliebigen Punkt unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten (CEW1:220)⁴⁴³

Así, la “Totalität” permite la concepción de cada punto específico de la vivencia como un todo absoluto, un objeto que mantiene un vínculo regular entre las partes. Se trata asimismo de una estructura que precisa una constante actualización (Pan 2001b:41), una reconcepción en la contemplación, que encuentra un equilibrio entre una nueva percepción y la memoria latente (Pan 2001b:42). Algo parecido escribe Ludwig Rubiner acerca de la nueva literatura y el concepto de intensidad:

Ich weiss, dass es nur ein sittliches Lebensziel gibt: Intensität, Feuerschweife der Intensität, ihr Bersten, Aufsplintern, ihre Sprengungen. Ihr Hinausstießen, ihr Morden und ihr Zeugen von ewiger Unvergessenheit in einer Sekunde [...] Ich weiß, dass das Anhäufen von Maßen nicht die Motive dieses Anhäufens (im Menschen) ändert. Daß aus Quantitäten nie durch Addition Qualitäten werden (Entwicklungslehre) (Rubiner 1988:61)

La intensidad como “sittliches Lebensziel” se caracteriza por la multiplicidad de elementos comprimidos en un instante, los cuales apuntan a una oposición entre el arte visual y las formas tradicionales, así como a la dialéctica de creación y destrucción.⁴⁴⁴ Einstein, en resumen, concibe la intensidad como estructura literaria, y la percepción y representación del tiempo y el texto se constituyen bajo el signo de la representación de intensidades en una transformación dinámica y constante. De la misma forma, la representación del tiempo y la recepción estética se encuentran unidas a la presentación y recepción simultáneas, producto de la eliminación de la sucesión causal temporal. Einstein vincula dicha percepción simultánea a la pintura cubista en textos posteriores, en los que hace referencia, por ejemplo, a la sinestesia, tropo que adquiere gran importancia en el *Bebuquin*: Einstein la define como “les variations métaphoriques dans lesquelles sont confondues deux représentations différents” (CEW3:35). La sublimación de la forma en detrimento del “Motiv” pictórico significa, como escribe Einstein en

Sein nicht, da es als Qualitatives eine der verschiedenen Totalitäten darstellt” (CEW1:221). Arte y filosofía, según Einstein, se basan en esta “Wiederholung einer Einheit” en lugar de convertirse en sistemas productivos.

⁴⁴³ Para Einstein “die Zeit ist nicht eines, weil wir einen Begriff Zeit besitzen, der durchaus nicht Anschauung ist. Zeit ist ein multiples qualitatives Diskontinuum ebenso wie die Raumerlebnisse” (CEW4:166). Cf. al respecto Quast 1994:175.

⁴⁴⁴ En el *Bebuquin* cabe hablar de una muerte con “symbolischer Qualität” (Kröger 2006:208).

Juan Gris, la totalidad de la imagen pictórica en la “Aktganzheit des Imaginativen”, fórmula vinculada al concepto de “Totalität” (CEW2:444).

4.1.1.2. Percepción y representación del tiempo en los medios

El concepto “Totalität”, vinculado al tiempo como eje específico de la percepción, será retomado por Einstein unos años después en el texto *Notes sur le cubisme* (1929), artículo publicado en la revista *Documents*. La relación entre arte pictórico y tal concepto se afirmará en el contexto del surrealismo, prolongando el vínculo entre arte y trascendentalidad que ya aparece en sus estudios sobre arte africano.⁴⁴⁵ Ya en estas aproximaciones etnológicas al arte, Einstein toma en consideración la forma visual como espacio percibido, una concepción espacial ligada a una percepción temporal. Tradicionalmente, se ha apuntado a la filosofía de Henri Bergson,⁴⁴⁶ como influencia en la concepción del tiempo de Einstein. El mundo real como “zeitlos”,⁴⁴⁷ según la teoría de Bergson, y la distinción entre “tiempo” y “duración” (Braun 1987:50), influyen en el concepto de temporalidad de Einstein. Éste adopta del filósofo francés la contradicción entre “duración” y simultaneidad, así como la definición de espacio, que juega un papel importante en su teoría de la forma estética (Dahm 2003:55,89).⁴⁴⁸ De ello deriva la idea de subjetividad del tiempo y la construcción y la percepción estética temporal.

En relación al arte, la oposición entre la regularidad y la simultaneidad como formas de representación y construcción artísticas constituyen la escisión entre literatura y pintura. Es posiblemente a partir de las teorías de Bergson que Einstein sitúa ambos medios como muy cercanos, determinando la simultaneidad como factor fundamental en ambos. La percepción espacial (visual) contiene temporalidad, esto es, la simultaneidad de distintas formas y movimientos en el cuadro a través de un mismo

⁴⁴⁵ Esta idea se desarrolla en la *Negerplastik* de 1914, concretamente en el capítulo “Religion und afrikanische Kunst” (CEW1:240-243).

⁴⁴⁶ Einstein se refiere a Bergson, así como a su teoría de la percepción, en la carta a Kahnweiler de 1923 a propósito de sus indagaciones sobre el cubismo. Acerca de la influencia de Bergson en Einstein, cf. Anz 1985:70; Braun 1987:50; y Dahm 2003:55,59. Anz se refiere al tiempo como “Funktion der auf reine produktive Sinnlichkeit reduzierten Subjektivität”, Braun refiere a la diferencia en el tratamiento de tiempo y espacio por parte de ambos autores, y Dahm apunta al “vom Bewußtsein zu leistende Erlebniseinheit eines zeitlichen Fortschreitens”.

⁴⁴⁷ Para Einstein la escultura negra también es “zeitlos”, lo que la convierte en una “mythische Realität” y, por consiguiente, en el “Fundament menschlicher Erkenntnis” (Pan 2001b:47). Read, asimismo, contempla la obra de arte primitiva como forma estabilizada en un estado atemporal (Read 1974:72).

⁴⁴⁸ Cf. Dahm: “Dieses Nebeneinander verweist auf einen wichtigen, das neue Sehen bzw. Schauen bedingte Parameter; die gleichzeitige Fixierung verschiedener oder sogar gegensätzlicher Stadien einer nur transitiv wahrnehmbaren Bewegung nennt Einstein Simultané” (Dahm 2003:55); y añade: “Bietet sich die simultane als geeignetste Darstellung von Erinnerung, Bewegung und Dynamik, indem man ‘die abrupten, vielfältigen oder entgegengesetzten Sehbewegungen dank der Synthese’ vereint und damit ‘das Zeitgemäße ausgeschaltet’ hat” (Dahm 2003:95).

acto de visión momentáneo. A dicha forma se la llama “*Verzeitlichung des Raumes*” (Krämer 1991:174), y el autor la desarrolla a partir del estudio del cubismo y la escultura africana; de ambos artes analiza y establece las formas plásticas curvas como formas en movimiento, como volumen que representa la “*totalisation des mouvements optiques discontinus*” (CEW3:36).⁴⁴⁹

Los movimientos discontinuos, que presentan la imagen pictórica abstracta, son totalizados en el acto de visión, y organizados en un todo por el sujeto perceptor; y así éste, en su percepción del espacio, integra la cualidad del tiempo en la estructuración de la imagen mental que se presupone correlato de la imagen estética (CEW1:237). Igualmente, la disposición de la imagen bidimensional, que rompe con la representación mimética renacentista,⁴⁵⁰ convierte la perspectiva en un elemento móvil, eliminando la fijación de la experiencia estética (CEW1:243). Einstein vincula dicha fijación a la cultura europea en su texto *Zur primitiven Kunst* (1919), donde afirma en referencia al arte primitivo: “*Ablehnen der kapitalisierten Kunstüberlieferung. Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muss zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden*” (CEW2:27). Igualmente, en 1931 escribe en su texto *Die Fabrikation der Fiktionen* que “*zunächst gilt es, die Diktatur der individuellen Fiktionen zu vernichten und den Primat der Aktion und der tatsächlichen Prozesse herstellen*” (Einstein citado por Rumold 1992:66).

La idea de la temporalidad en el espacio tiene un concepto correlativo en la literatura, que nace de la transposición de la fórmula: en el caso del medio discursivo se trata de la “*Verräumlichung der Zeit*” (Krämer 1991:174)⁴⁵¹ o espacialización del tiempo.⁴⁵² Se trata de una fórmula que sitúa la representación del tiempo en un plano simultáneo que emula la imagen pictórica, donde las unidades de tiempo se consideran instantes individuales localizados en un espacio donde confluyen simultáneamente con otras unidades. Este principio, que rompe con la causalidad y representa la máxima de la

⁴⁴⁹ Acerca de la “*optische Diskontinuität des Raums*” y su relación con la obra de Adolf von Hildebrand, cf. Neundorfer 2001:60.

⁴⁵⁰ Cf. Panofsky: “La concepción artística del Renacimiento se opone así a la medieval, extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un ‘mundo exterior’ sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística la ‘perspectiva’) una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto” (Panofsky 1995:49-50). La vanguardia, con su tendencia hacia la subjetividad, arremete contra esta objetivación renacentista de la realidad.

⁴⁵¹ Einstein habla del espacio como “*innere Anschauung*” (en CEA, carpeta núm. 10, folio núm. 5; cf. al respecto Krämer 1991:174). Panofsky, en su artículo *Stil und Medium im Film*, habla del cine con estas palabras al considerarlo “*Dynamisierung des Raumes*” (citado por Schmitz 2000:90).

⁴⁵² Holländer afirma que “*räumliche (Bild-)Erfahrung hat zeitliche Struktur*” (Holländer 1995:131).

“Totalität”, rige la composición estructural del relato *Bebuquin*.⁴⁵³ En este sentido, pasado y presente se funden, al igual que sucede en la concepción estética del primitivismo africano con las esferas real y trascendental, como Ernst Cassirer observa en las “formas simbólicas” que rigen el pensamiento primitivo.⁴⁵⁴

En *Notes sur le cubisme*, el autor compara los medios pintura y literatura desde la disciplina de la crítica del arte, discurso que Einstein relaciona con la lectura de imágenes o “écfrasis”.⁴⁵⁵ Ésta pone de manifiesto la fractura entre imagen y palabra, el problema entre los lenguajes en las dos distintas categorías, “celle du tableau et celle de la langue”, pues “en raison de la structure de la langue la force simultanée du tableau est divisée et [...] l’impression est détruite par l’hétérogénéité des mots” (CEW3:33). La simultaneidad en la imagen se rompe en el medio discursivo a causa de lo que él llama la “heterogeneidad” de las palabras.⁴⁵⁶ Asimismo, Einstein hace referencia a dos puntos esenciales para la relación entre medios: de un lado determina la imagen pictórica como “fiction d’une autre réalité”, con lo que señala la ruptura entre objeto real e imagen estética y determina la obra de arte como realidad autónoma, como “retraite dans le district de la vision autonome” (CEW3:34-35). Por otra parte, vincula claramente la estética moderna con el arte primitivo y místico, al que defiende del racionalismo a través de un comentario sobre Sócrates, el cual “ne semble plus l’initiateur de la philosophie, mais la terminaison de la grande antiquité mythique” (CEW3:35).

Dicha antigüedad, caracterizada por “le sens de la grande construction et de les formes tectoniques”,⁴⁵⁷ se contrapone culturalmente al racionalismo que caracteriza el

⁴⁵³ Acerca de la relación entre Einstein y el futurismo, cf. Dahm 2003:25. Dahm habla del relato de Einstein “nicht allein als eine kubistische Auflösung der oberflächennhafte Wirklichkeit, sondern und unter Verzicht auf Logik sowie jedwede Kausalität als Suche nach einer ästhetischen Totalität der Ansichten” (Dahm 2003:25).

⁴⁵⁴ Ernst Cassirer dedicó gran parte de su obra –especialmente los textos publicados entre 1923 y 1931– al estudio de las formas simbólicas y la relación entre lenguaje y mito. Aunque la aproximación es distinta a la de Einstein, el filósofo realiza una lectura antropológica muy similar a la del crítico de arte, y sus ideas abren nuevas líneas de interpretación de la literatura einsteiniana.

⁴⁵⁵ Neundorfer lo define como “das Ort, an dem Schrift und Bild aneinandertreffen und die Sprache ein Sehen und das Sehen ein Sprechen eröffnet” (Neundorfer 2001:51).

⁴⁵⁶ Al respecto cf. las ideas de Huber sobre “das schroffe Nebeneinander des Heterogenen, die Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren” (Huber 1979:77), desarrolladas en su lectura de la prosa grotesca del expresionismo.

⁴⁵⁷ Einstein comenta al respecto: “A cause d’une certain géométrie des parties figurées, on a prétendu qu’une telle peinture était rationaliste; mais cette objection est facilement réfutable, puisque justement aux époques mythiques correspond presque toujours un art tectonique, le tectonique n’étant jamais un moyen de reproduction. On pourrait plutôt dire qu’à partir de 1908 la figure est devenue fonctionnelle, et qu’on la humanisée. Nous constatons une sorte d’animisme formel, à cela près que maintenant la force vivifiante ne vient pas des esprits, mais de l’homme même. On ne travaille plus selon l’image des dieux, mais selon ses propres notions. C’est pourquoi il nous semble que les formes tectoniques, n’étant plus mesurables, sont les formes les plus humaines, parce qu’elles sont les signes d’un homme visuellement

estilo renacentista y las técnicas de la mimesis y la simulación tridimensional.⁴⁵⁸ Y es en la modernidad donde las formas primitivas se convierten, a partir de 1908 de la mano del cubismo analítico, en “la figuration plane et simultanée des mouvements optiques” (CEW3:36) vinculada a este concepto arcaico. Dicha figuración supone una nueva relación entre perceptor y percibido, pues “[l]e motif n’est plus une chose objective séparée du spectateur, la chose vue participe de l’activité de ce dernier, qui la range selon la suite de ses perceptions optiques subjectives” (CEW3:37). La eliminación de la memoria en la percepción de las formas espaciales pictóricas (CEW3:37), que “on conçue dans le temps” (CEW3:39), implica la integración de la noción de tiempo desde el sujeto hacia dichas formas y su percepción. Einstein llama a dicho proceso, que implica una visión “nueva” del espectador, la “disociación tectónica”:

Au moyen de présentations dynamiques la dimension mnémonique [...] est intégrée, grâce à la dissociation plane et au fait que la multiplicité des axes des figures est montrée. On n’imite pas le volume, mais en donne un équivalent autonome; et la totalité nous semble encore plus forte, à cause de ce que l’on dit des parties séparées. Ce simultané a permis de mettre en oeuvre des actes optiques restés jusqu’alors inconscients. On choisit des visions à plusieurs axes, et c’est ainsi que la tension des mouvements et des champs de formes est renforcée. La condition d’un tel simultané est une vitesse sans temps, qui ressemble à la force synthétique et rapide des rêves. Une telle vitesse n’est possible que parce qu’on n’est pas troublé par le motif, et que la tendance objective demeure à la périphérie, tout en existant, puisque les formes picturales sont dirigées vers l’asujettissement de la nature (CEW3:39)

La disociación plana, conseguida a partir de la construcción de múltiples figuras en el espacio de la tela, permite la integración de una nueva dimensión mnemónica que se configura a partir de una noción temporal simultánea. De ello nace el *Bebuquin* como “Konfrontation realen Zeitempfindens mit imaginärer Zeiteben [...] innerhalb der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks” (Kröger 2006:207). El acto estético se concibe como asociado a estados preconcientes e inconscientes.⁴⁵⁹ Einstein, por otro lado, relaciona la fractura entre tiempo real y “tiempo estético” igualmente con el medio

actif, agençant lui-même son univers et refusant d’être l’esclave des formes données” (CEW3:39). La fuerza tectónica como signo de una visión activa es capital para entender la importancia de la pintura en el discurso de los medios.

⁴⁵⁸ Zeidler afirma que Einstein lleva a cabo una reactualización de los “past events”, desmarcándose de la mimesis, que define como “assimilation of the new as a version of the already-known” (Zeidler 2004:8). De dicha tercera dimensión, por otro lado, Simmel afirma que es “psychologisch einzuschließen” (Simmel 1997:10).

⁴⁵⁹ Cf. Einstein: “On transforme les notions temporelles de mouvement en un simultané statique dans lequel les éléments primordiaux des mouvements contrastants sont comprimés. On divise ces mouvements en différents *champs de formes* dans lesquels on dissocie et rompt la figure. Au lieu de donner comme avant un groupe de divers mouvements objectifs, on crée un groupe de mouvements optiques subjectifs. Lumière et couleur sont utilisées dans un sens tectonique pour appuyer la construction” (CEW3:38).

escrito, y en este sentido habla de un tiempo arbitrario que supone “l’anéantissement du temps réel” (CEW3:38). Se trata de una idea que ya en 1911 aplica a la estructura temporal del *Bebuquin*.

4.1.1.3. El cubismo del pensamiento y del arte como intermedialidad

En 1923 Einstein resuelve un malentendido a propósito de unos materiales cedidos por el pintor Juan Gris con una carta a Kahnweiler en la que profundiza en su concepción del cubismo como arte y como “Weltanschauung”. En dicho texto el autor se refiere a la nueva “Raumkonzeption” y “Raumerfassung” que supone el arte abstracto, al que sitúa en relación con una concepción moderna del tiempo y la percepción temporal.⁴⁶⁰ El punto de partida de tales reflexiones es: “die Umbildung der Raumempfindungen [...] wie sich Dinge, Vorstellungen usw. als Raumempfindung umbilden in einem Menschen” (CEW4:153). En este planteamiento de conversión de la materia espacial en sensación subjetiva, definida como “geistige Empfindung”,⁴⁶¹ el autor contempla el cubismo como principio ontológico y epistemológico (Zeidler 2007):

Ich weiss schon sehr lange, dass die Sache, die man “Kubismus” nennt, weit über das Malen hinausgeht. Der Kubismus ist nur haltbar, wenn man seelische Äquivalente schafft. Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft hinter her. Ich weiss schon sehr lange, dass nicht nur eine Umbildung des Sehens und somit des Effekts von Bewegungen möglich ist, sondern auch eine Umbildung des sprachlichen Äquivalents und der Empfindungen. Die Litteraten glauben sehr modern zu sein, wenn sie statt Veilchen Automobile oder Aeroplane nehmen. Schon vor dem Krieg hatte ich mir zu solchen Dingen zu kommen eine Theorie der qualitativen Zeit zurecht gemacht, rein für mein Metier, dann bestimmte Anschauungen vom Ich, der Person, nicht als metaphysischer Substanz sondern einem funktionalen, das wächst und verschwindet und genau wie der kubistische Raum komplizierbar ist usf. (CEW4:153)

Einstein describe el cubismo como representación estética, como cambio en el paradigma de la visión y como modo de pensamiento y cambio en el lenguaje y en las sensaciones. No se trata de un estilo, sino que, en su teoría de los medios, el cubismo adquiere el estatus de nueva visión y nueva concepción de la naturaleza, así como de

⁴⁶⁰ Al respecto, cf. Hildebrand: “Es braucht wohl keine nähere Begründung, daß unser Verhältnis zur Außenwelt, insofern diese fürs Auge existiert, in erster Linie auf der Erkenntnis und Vorstellung von Raum und Form beruht. Ohne diese ist eine Orientierung in der Außenwelt schlechterdings unmöglich. Wir müssen also die räumliche Vorstellung im allgemeinen und die Formvorstellung, als die des begrenzten Raumes, im besonderen als den wesentlichen Inhalt oder die wesentliche Realität der Dinge auffassen” (Hildebrand 1961:8).

⁴⁶¹ Es curioso que en dicho texto Einstein considere el descubrimiento de América “von einer Imagination aus” (CEW4:154), esto es, gracias a un pre-sentimiento o pre-pensamiento de América, lo que está asociado a su concepción estética y a la relación entre cubismo, imaginación y conocimiento subjetivo.

nueva forma de expresión artística y espiritual que también afecta la escritura. La crítica a los literatos, que simplemente sustituyen objetos –motivos– por otros más modernos, más contemporáneos, no se ajusta a las nuevas formas de expresión literarias, que para Einstein son afines a esta idea. La “Umbildung des sprachlichen Äquivalents” se refiere a una nueva construcción literaria de acuerdo con la nueva visión moderna.

Al trasladar elementos e ideas referenciales del espacio pictórico al elemento constitutivo de la literatura, es decir, al tiempo, el autor alude a la teoría del tiempo cualitativo; éste se asemeja al estilo pictórico en su capacidad de ser “komplizierbar” y de cambiar su intensidad, de transformarse, razón por la que es interiorizado por el sujeto (Osterkamp 1995:560). Este proceso debe aplicarse, como luego se observa en el *Bebuquin*, en las “bestimmte Anschauungen vom Ich, der Person”, de manera que estos se presenten en un cambio constante, en una forma dinámica no fijada. La fijación en arte es un proceso que Einstein atribuye a la descripción literaria, un reflejo sin actividad intelectual del sujeto y por tanto un acto pasivo.⁴⁶² El autor critica esta forma de representación literaria de la realidad, así como una “Beschränkung der Metafer, die das Gegenteil von Dichtung sind” (CEW4:154). En este sentido la literatura debe

Vorgänge [ausprechen] als zeiterlebnisse vorurteilsfreier [...], sie nicht zu malen wie die meisten Litteraten, sondern diesen Wechsel der Intensität, der immer ein komplexes Zeitgefühl umfasst, das ist nicht die Vereinfachung in Gegenwart, ausdrücken (CEW4:154)⁴⁶³

Einstein traslada el cambio de intensidad, contrapuesto a la simplificación del tiempo, desde la estructura espacial del cuadro a la estructura temporal de la novela. En ésta la dinamización radica en la expresión libre de prejuicios, esto es, al margen de una determinada estructura temporal lógica vinculada a una imagen de la realidad fijada racionalmente. Por lo tanto, lo que desarrolla teóricamente en 1923 se ha realizado ya en 1912.

⁴⁶² Cf. Einstein: “Prüfen Sie [Kahnweiler] mal, wie man erlebt; die Erlebnistiefe, d h den zeitlichen Komplex, der auf einmal umspannt wird und dann zergliedert und beschrieben wird. Ich meine damit nicht Bergsonsche Dynamik, das Zergliedern und sw. sondern, dass wir gerade wahrscheinlich unnötigerweise wichtige Dinge des Erlebnisses bei der Darstellung ausschalten. Also unzureichende Sprache. [...] Ist denn die Art des Erlebens, wobei ich keine psychologische Analyse verstehe, sondern das Erlebnis, dessen Symptom eben eine Gruppe von Dingen ist, nicht wichtiger als die Beschreibung aneinander gereihter Zustände und müsste man nicht versuchen diese Sprache der Form des Erlebnisses anzupassen, wie man im Kubism ein bestimmtes, entscheidendes Raumgefühl übersetzte?” (CEW4:156). La idea de equilibrar la forma de vivencia con el lenguaje supedita el medio a la forma de expresión y forma de percepción (sensible) de la experiencia.

⁴⁶³ La simplificación de la realidad, por el contrario, se asocia a una disposición lógica de ésta (Pan 2001c:56s.).

En la literatura el autor busca la representación de un tiempo estético que no sea una simulación, sino que debe ser lo que él denomina “Erlebniszeit”: “die Zeit wird insofern eine Erlebniszeit, eine Zeit der Existenz, in der es keine Vergangenheit, keine Zukunft, keine Gegenwart, sondern nur Intensität und Erfahrung gibt” (Brockington 1987:97). Esta “Erlebniszeit”, una sensación subjetiva de tiempo, la encuentra en la contemplación del cubismo y, a través de la simultaneidad, pretende trasladarla a la literatura. Así, el lenguaje poético se caracteriza por la “Umbiegung von Zeitgefühl, das in der Sprache seinen Ausdruck findet” (CEW4:154). Finalmente afirma que todas estas ideas motivaron la escritura de la obra *Bebuquin*, cuyo lenguaje y estructura señalan estas interferencias entre medios:⁴⁶⁴

[...] immer konzentriert auf die Empfindungen, die tatsächlich Erlebnis und nicht Verflachung oder Accident desselben sind, dann Typisierung des Erlebnisses. Also Geschichten wie, Verlieren der Sprache, oder Auflösung einer Person, oder Veruneinigung des Zeitgefühls. Also zunächst mal einfache Themen, [...] Solche Dinge hatte ich im *Bebuquin* 1906 unsicher und zaghaft begonnen (CEW4:154)

Según Einstein, la concepción temporal del tiempo cualitativo va unida a temas como la crisis o pérdida del lenguaje, o la destrucción de la idea de individuo, temas que constituyen el núcleo del *Bebuquin*. Como él mismo admite, mediante su desarrollo el autor pretendía configurar la nueva estructura temporal, la cual debía adquirir un carácter de funcionalidad y convertirse en un objeto “in verschiedenen Dimensionen gleichzeitig gefühlt” (CEW4:157).

Por otro lado, en sus reflexiones sobre el género de la novela, tomando como modelo su propia obra, el autor distingue entre dos concepciones temporales, la literaria y la real, estableciendo entre ambas una oposición a causa de las propiedades del mismo medio discursivo. Se trata de las reflexiones que planteaban una diferenciación cultural y estética entre el escritor alemán y el francés, dos formas de vivir el tiempo y de construir el tiempo estético:

Die Kombination der Worte und Ereignisse laufen in Romanen so, als rutsche ein Ereignis hinter dem andern her in gleichem Tempo, gleicher Zeitlicher Ausdeutung usf. Statt des Zeitgefühls setzt man Sentiment, jemand erinnert sich wehmütig der Geliebten, oder stellt Betrachtungen an. Tatsächlich aber erlebt man genau gesehen anders; jedoch um den sprachlichen Ausdruck zu erhalten, aus Angst vor der Sprache geht man nicht an das Erlebnis ran, sondern setzt die Worte, die Gegenstände eher als Empfindungen ausdrücken, so als ob alles auf einem seelischen Ecran, einer Filmfläche liefe (CEW4:155)

⁴⁶⁴ Einstein se refiere luego a éste como “das zerschlagene Wort” (CEW4:155).

Einstein se refiere de nuevo a la forma tradicional de la novela basada en los episodios alineados “in gleichem Tempo”. Las palabras se disponen evocando impresiones de un “yo” literario en lugar de simplemente plasmar vivencias, convirtiendo el lenguaje poético en un discurso analítico sobre la realidad;⁴⁶⁵ por el contrario, Einstein busca plasmar “Vorgänge, wo es durchaus nicht parallel, sondern diskrepant vorgeht” (CEW4:159). A diferencia de Mach, quien Einstein nombra como una de las figuras que influyen en su obra, su atención se centra no en lo fisiológico, sino en el lenguaje. En los sucesos que debe desarrollar la literatura, la metareflexión del medio es un eje central, de ahí el carácter reflexivo del *Bebuquin*:

Und gerade, weil die Sache bei der Sprache anfängt, wollte ich die Geschichte eines Manns schreiben und zwar keines Intellektuellen, der die tote Sprache wie eine wirklich tötende Sache empfindet gegenüber seinen Erlebnissen (CEW4:158)

Esta idea explica perfectamente la problemática, pues en el relato el lenguaje abandona lo meramente descriptivo-analítico y se recrea en una profundidad de significados polifónica. La forma, en este sentido, es “gegenständlich und ‘realistisch’ genau wie kubistische Malerei” (CEW4:158). Al final de la carta escribe directamente acerca de la necesidad de trasladar los principios visuales a la literatura, algo que según él ya ha intentado anteriormente:

Es geht nicht, ohne weiteres, so zu tun, als ob das litterarische Ereignis praktisch wahrscheinlich oder möglich wäre, sondern es ist eine litterarische Totalité annähernd zu geben, die Eindrücke nicht hinnimmt, sondern verarbeitet. Die Wirklichkeit der Dichtung ist die Wortfolge. Nun aber genügt es nicht diese naturalistische Wortfolge in dichterischer Weise zu Ornamentieren oder mit Metafern zu verdecken; sondern man muss, sowie die ollen Griechen ihre geschlossene litterarische Vorstellungswelt hatten oder Swift, so muss man endlich das Wort vom naturalistischen Vorgang ablösen, damit es nicht nur Imitation eines gleichsam bereits vollzogenen Vorgangs sei, also eine überflüssige Tautologie, sondern man muss Geschehnisse durch arbeiten, sowie sie innerlich vorgestellt verlaufen (CEW4:160)

Einstein se posiciona contra la “naturalistische Wortfolge”, forma literaria que pasa por la representación de vivencias e impresiones amparadas en la imitación de la realidad y la percepción de ésta. Para él la literatura debe convertirse en un medio funcional, en una totalidad que no sólo pueda plasmar, sino que pueda “elaborar” o “procesar” las

⁴⁶⁵ Cf. Einstein: “Diese unoptische Verknüpfung der Worte versuchte ich <19>16 und gelangte zu einer Mischung der Zeitdimension, die mir erlaubte seelische Vorgänge nicht auf ein optisch Gleichartiges oder Seelisch Gleichzeitiges zu beziehen, sondern, wodurch man in einem Satz über das optische hinaus den eigentlichen Vorgang bezeichnete. Oder: Sie erleben was; gut. Sie drücken es aus, aber sie unterdrücken gerade das, was die Sache zum empfindbaren Erlebnis macht, die komplizierte Komplexheit, das in sich funktional Kontrastierende der Empfindung, das gleichzeitig nach verschiedenen ‘Logiken’ ablaufende” (CEW4:158-159).

impresiones del mundo sensible. La literatura, según Einstein, no debe ser ornamental, no debe imitar sucesos, sino que debe simularlos y reproducir el proceso de interiorización en el sujeto; asimismo, debe simular el mismo acto de interiorización del objeto en la conciencia del sujeto, la (re)creación de dicho objeto en su imaginación. Dicho proceso de resimulación y recodificación también se encuentra, bajo premisas divergentes, en la teoría de Arconada sobre el cine, como veremos a continuación.

4.1.2. Arconada y el cine

A mediados de los años veinte el cine cobra gran importancia en la obra ensayística de Arconada; supone una suerte de dinamización de la época, que el autor describe como “tumultuosa, precipitada, cineactívica” (Arconada 1986:152). Dos elementos definen entonces esta época: su fuerza dinámica y el papel singular que las imágenes, y por extensión lo imaginario, juegan en ella. Así, en *El cine de la aleluya* (1928) el autor contrapone el género de la aleluya, predominante en el siglo XIX y practicado por Goya, al cine, dos formas artísticas que se basan en la imagen. El nuevo medio visual es caracterizado como movilización de las distintas imágenes en una proyección:

En el fondo –en la realidad– el siglo tiene el aplanado estatismo del pliego de las aleluyas. La vida poseía un orden, una iniciación de marcha, pero no conseguía el movimiento. No conseguía salir de las regletas que cuadrículaban el papel. Estábamos aún en la época de la litografía. La vida se proyectaba hacia abajo, hacia la piedra. Un poco más. Y he aquí el cine. La vida proyectada hacia el fondo, hacia la pantalla (Arconada 1986:151)

La naturaleza del medio visual se fundamenta ante todo en las imágenes en movimiento, la “dinámica” (Arconada 1986:153), cesura determinante entre el arte plástico del siglo XIX y el siglo XX. Llama la atención la referencia a un objeto del medio pictórico,⁴⁶⁶ que aquí se convierte en ejemplo de una cultura donde predomina lo estático y el “orden” en las imágenes. Arconada describe el medio del cinema no como audiovisual, sino como cinematográfico, capaz de generar productos narrativos, definiéndolo como continuidad de la literatura:

⁴⁶⁶ Arconada publica un artículo titulado *Películas de dibujos* (1930), en el que escribe que “ni Rabelais, ni Hoffmann, ni los fabulistas, ni los magos, ni las mitologías, ni nadie, ha conseguido lo que consigue el cine de dibujos: desnaturalizar las cosas. Algo de esto, en otro orden, es lo que consiguen los poetas por medio de alusiones, de metáforas, de imágenes [...] El poeta y el dibujante de cine son los más auténticos creadores: hacer un mundo especial, fantástico, inexistente, aprovechándose solo de referencias reales de nuestro mundo, del mundo preciso de nuestros ojos, de nuestras manos, de nuestra vida” (Arconada 1974b:81).

El cine tuvo durante el siglo pasado un largo periodo precursor. En la literatura. En la vida. Que los historiadores enderecen la línea de la alta novela. El cine nace más en la calle. Más en la aventura. (Galdós –ejemplo– qué distante del cine.) Por ello el folletín se enlaza con los primeros intentos cinemáticos. Como las aleluyas en lo humorístico, el folletín, en lo dramático, era ya una imperfecta película. Paralizada, inmovilizada, sujeta a la urdimbre espesa de la literatura. No necesitaba sino ese soplo de divinidad que es todo invento, para que el mundo fingidamente activo del folletín empezase a moverse y a tomar realidad plástica (Arconada 1986:152)

Arconada alude a la “fotografía animada”, y asocia el folletín esencialmente con cine mudo (Arconada 1974b:76). Otro aspecto vincula los medios discursivo y visual, pues Arconada afirma que el cine surge de una forma determinada del lenguaje verbal: la forma “popular”.⁴⁶⁷ Sin embargo, apunta evoluciones al respecto; pues si es verdad que, en un inicio, “las películas primitivas de Charlot, todavía eran un pliego de aleluyas cinemado”, la situación ha evolucionado a la par que el medio visual, el cual ha desarrollado “una mayor firmeza y sutileza en los complicados resortes del humor” (Arconada 1986:153). Esta idea muestra una evolución en el cine, el cual poco a poco se va convirtiendo en un medio autónomo con cualidades propias. El humor se erige como una de las principales, aunque Arconada irá analizando muchas otras a lo largo de su obra, especialmente las que atañen por igual a la literatura.

4.1.2.1. Reflexión del cine en la literatura

Arconada escribe las novelas cinematográficas entre 1929 y 1931 para una colección que lleva por título “Figuras del cinema” (Merinero 1974a:17-18) que debía publicarse en la *Gaceta Literaria*, foco de recepción⁴⁶⁸ y reflexiones de los medios. Su obra entre 1927 y 1931 se perfila como un proceso de evolución: desde “el momento de la *Gaceta Literaria* [...] de la vanguardia, el de los ismos” hasta la “contradicción eterna, y angustiosa a veces, entre pensamiento y acción, entre reposo y tumulto” que marca la politización de su visión del cine (Merinero 1974a:9,13).⁴⁶⁹ En las novelas

⁴⁶⁷ Cf. Arconada: “En el balbuceo del cinema, la película no era otra cosa sino un papel de aleluyas desgajado y puesto en continuidad y movilidad. La literatura, en su amanecer, tenía estos dos mismos planos: el romance, en la altura, y el cuento o el ‘fable’ mordaz, picaresco y gracioso, saltando por los caminos –ásperos en el cauce, pero con una ternura de de hierba en los ribazos– de lo popular. El cine, al nacer, buscó –instintivamente– para apoyarse, lo que constituía el romance del siglo: el folletín. (Y qué otra cosa eran sino agrios romances épicos aquellas primitivas películas de granjería y de colonización, tronantes de intrepidez y de caballería.)” (Arconada 1986:152-153).

⁴⁶⁸ La recepción del cine extranjero es igualmente esencial, pues “los progresos técnicos han salido de la prosperidad ascendente del cine americano, de la tradición de los laboratorios alemanes o de la preocupación minoritaria y estética de los grupos franceses” (Arconada 1986:249).

⁴⁶⁹ Cf. Magnien: “Dos elementos intervienen en la evolución de Arconada: la circunstancia española y también, sin duda, el ejemplo de la literatura rusa, que le sugiere los recursos de un nuevo realismo social” (Magnien 1973:338). En este sentido añaden los hermanos Merinero que “el primero de los

cinematográficas, la capacidad del autor de poetizar los elementos técnicos llega a sorprender, y es por ello por lo que los investigadores alaban de Arconada “la belleza poética de algunos de sus escritos, [...] su lucidez para con el cine americano, [...] su visión de la autonomía expresiva del cine, [...] su posición ante el cine español, [...] su comprensión de la innovación sonora” (Merinero 1974a:16). El autor afirma constantemente la supremacía de lo visual sobre los parámetros que constituyen lo discursivo, de ahí que sostenga en 1928: “la literatura tendrá que hacerse cinematográfica, es decir, ponerse al servicio del cine” (Arconada 1974b:65). En el número 77 (1 de marzo de 1930) de la *Gaceta Literaria* se anuncia lo siguiente: “A medida que se vayan publicando estos pequeños volúmenes [biografías de cine] se irá viendo cómo la joven literatura interpreta –con estilo cinematográfico y personal– las diversas figuras del cinema” (Merinero 1974a:18). A través de este proyecto de biografías sobre estrellas del cine, Arconada se adhiere a los debates acerca de la “novela nueva” y la forma literaria “rehumanizada”,⁴⁷⁰ ganándose su fama de “escritor y crítico cinematográfico *par excellence*” (Merinero 1974a:15). En su obra se desarrolla una especie de transformación lírica del cine: “Las heladas de invierno convirtieron el papel en celuloide. Una máquina proyectora. Una pantalla. Y al fin, la maravilla del cine” (Arconada 1986:154); se trata de una transformación que retroalimenta el lenguaje poético. Entre 1927 y 1928, por otro lado, escribe distintas reseñas ante la popularidad del género biográfico, y discute con Enrique Serrano, un crítico contemporáneo, las directrices del mismo (Dennis 1989:90-91).

En la teoría de los medios de Arconada, la comparación del cine con la música revela dos cualidades fundamentales del cine que lo acercan a lo vanguardista: el movimiento y la imaginación. Asimismo, la relación con el medio discursivo le confiere

elementos señalados por Magnien es el más decisivo: agudización de la lucha de clases, República burguesa, intentos de superación dialéctica de las limitaciones de ésta, etcétera. El segundo, de alcance más limitado, tuvo en el campo intelectual decisiva importancia” (Merinero 1974b:12). Por otro lado, el cambio político, que tiene lugar a raíz de su afiliación al PCE en 1931 (Ara Torralba 1991:143; Cruz 1993:160ss.), supone la reformulación de distintos conceptos hacia teorías más socialmente comprometidas, que suponen su evolución de la *Gaceta Literaria* a revistas como *Octubre* o *Mundo Obrero*; para una visión global del contexto y funcionamiento del PCE en los años treinta cf. Cruz 1987.

⁴⁷⁰ Los hermanos Merinero afirman al respecto que “[e]l método que sigue Arconada [...] es crear (inventar) a partir de fragmentos de la cotidianeidad del personaje –y no sólo del personaje, sino a partir también de lo cotidiano todo– al personaje mismo, mito al que nos devuelve, dentro de lo que cabe, humanizado. Pero si en *Vida de Greta Garbo* lo cotidiano y su reelaboración/posesión devienen en deshumanización (del personaje, se entiende), en *Tres cómicos del cine* –situado, en efecto, en una etapa fronteriza, en la que Arconada cuestiona (desde el interior) sus fundamentos estilísticos– su acercamiento a la cotidianeidad del personaje deviene en humanización del mismo” (Arconada 1974b:17). La cotidianeidad como material literario es un aspecto importante de su obra, que se adhiere a la forma cinematográfica, que en su origen se nutría exclusivamente de tal material.

al cine el carácter de lenguaje estético que infiere en las formas estancadas de la literatura. Por otro lado, como medio de la modernidad mantiene un estrecho vínculo con la vida y la percepción moderna, de manera que a través de su tematización en la literatura se busca una literatura fundamentada en lo vital y en lo moderno (Cobb 1993:131). Estos aspectos son relevantes en la aproximación de Arconada a la cuestión de la “novela nueva”, que Espina rebautiza como “novela cinemática” y el autor denomina “novela cinematográfica” supeditada al género de la biografía. Con ello sigue la estela de Benjamín Jarnés, quien encuña el concepto de la “biografía novelada”, desarrollado posteriormente en su relato *Cumbre apagada* (Jarnés 1942:190). El género en cuestión recibe el nombre de “nueva biografía” o de “biografía vanguardista” (Serrano Asenjo 2002) y ocupará gran parte del debate literario a partir de su eclosión en 1929 (Dennis 1989:89). Se trata de un género muy en boga en España y Europa desde el siglo XIX;⁴⁷¹ su forma muestra un nuevo vínculo entre la ficción y la realidad, pues se trata de la literarización de una vida concreta.

En cierto modo, los textos se basan en una estructura temporal influenciada por los procesos narrativos cinematográficos. Ramón Gómez de la Serna escribe en 1923 su novela *Cinelandia*, en la que presenta el cine como un mundo con reglas propias.⁴⁷² Asimismo, para Arconada la forma simultánea del cine, por ejemplo, se observa en la multitud de caracteres e identidades dispares que lo caracterizan: “qué diversidad de hombres, de formas, qué diversidad de naturalezas, de personalidades” (Arconada 1974b:329), escribe Arconada en *Harold Lloyd* en relación a lo que acontece en Hollywood. Se trata de la manifestación del “otro mundo” que para Arconada es el cine (Arconada 1974b:164). En éste, la risa es calificada como “lenguaje universal” que hace posible un diálogo con la humanidad (Arconada 1974b:166,170), una humanidad opuesta a la burguesía (Arconada 1974b:341). Y, junto a la risa, el medio aparece como “una palabra mágica, llena de esplendor, de alucinación, de oro de soles eléctricos” (Arconada 1974b:203); dicho carácter imaginario queda asociado al carácter salvaje, virgen y desconocido, del cine.⁴⁷³ Se trata de un mundo sin medida real, sino

⁴⁷¹ Uno de sus impulsores es Ortega y Gasset (Del Pino 1999:503)

⁴⁷² Hollywood como la expresión de falsedad, uno de los puntos que describe Gómez de la Serna, es desarrollado por Arconada en su *Vida de Greta Garbo* (Dennis 1989:90).

⁴⁷³ Cf. Arconada: “San Diego era un ciudad próxima a la región del cine, todavía sin explorar por los intrépidos operadores. Unas cuantas compañías, con más aventura que seguridad, habían establecido estudios cinematográficos en aquella región de California. Era en 1911, y aún no se estaba muy seguro de si el cine sería un pasatiempo popular de barraca de feria, o un gran espectáculo que se perfeccionaría con el tiempo. Había diversidad de opiniones. [...] Y en las exploraciones por las selvas ya se sabe lo que sucede: se avanza un poco más y se llega a poblados vírgenes. Así, una mañana, los exploradores de cine

imaginaria, como se puede leer en el relato sobre Clara Bow: “según dice el último radiograma transmitido desde la Central-Fantasía de Hollywood, como Clara Bow es una gran nadadora, acaba de comprarse el Océano Pacífico para destinarle a piscina particular” (Arconada 1974b:207).

Un aspecto esencial en la relación de ambos medios es el cine mudo como reflexión metamedial para el medio escrito. Arconada aplaude la novedad técnica del sonido afirmando: “creo en el cine sonoro como creo en el motor, como creo en la mecánica, como creo en la evolución, como creo en el espíritu nuevo del mundo” (Arconada 1974b:73).⁴⁷⁴ Si bien de alguna forma se muestra un tanto ambivalente ante esta innovación, pues para Arconada el cine es descrito como una “constante fluencia dinámica, [un] instante”, en el que predomina el lenguaje visual:

El cine mudo tenía una técnica libre, sin freno. Una técnica de sucesiva fragmentación, de rápida multiplicación. Por algo el folletín fue, en el siglo pasado, una literatura precursora del cinema. El interés del cine mudo provenía de su tensión. Técnicamente: de su velocidad, de su ritmo. El cine mudo había ejercitado, había desarrollado nuestra visión prodigiosamente. A ello ha contribuido no sólo el cine, sino el espectáculo dinámico de la vida, de las ciudades, de la mecánica (Arconada 1974b:83)⁴⁷⁵

La introducción de lo literario, en forma de lenguaje hablado, en la nueva concepción del cine sonoro, es acogida por Arconada cuanto menos con reservas;⁴⁷⁶ pues tras haberse realizado esta nueva educación visual a través del lenguaje absolutamente visual del cine, “ahora el cine sonoro nos hace inútil el desarrollo que habíamos adquirido en el sentido de la vista” (Arconada 1974b:84).

Esta sublimación del cine mudo refiere a la crisis del lenguaje finisecular, y hace patente la problemática de que lo nuevo –el cine– tienda demasiado a las formas de lo viejo –la literatura–; pues lo que debe buscar el cine sonoro es que “la palabra, en el

de la Compañía Edison, que tenía su cuartel general en Long Beach, llegaron hasta San Diego a filmar unos exteriores” (Arconada 1974b:306). El San Diego salvaje de las películas es un espacio real histórico americano y fantástico hollywoodiense a la vez, a tenor de las palabras de Arconada. Las emociones y pasiones se confunden entre la ficción y la realidad. Así sucede con los amores de Garbo con el actor John Gilbert, con quien en 1926 comparte cartel en *Flesh and the Devil* (“El demonio y la carne”).

⁴⁷⁴ Arconada escribe estas palabras en un texto titulado *Profesión de fe: 100 x 100* (1930), en el que habla de su “fe supersticiosa en ese pequeño aparato que se llama micrófono”, que define como “uno de esos tabúes de la ciencia ante cuyo imperio no cabe sino rendirse [...] que representa la voz común, universal, dispersa, única del mundo nuevo de las masas” (Arconada 1974b:71-72).

⁴⁷⁵ Este texto anónimo, aparecido en el número 3 de *Nuestro Cinema* el 15 de mayo de 1930, es atribuido por los hermanos Merinero a Arconada (cf. Arconada 1974b:84, nota al pie)

⁴⁷⁶ Los desencuentros entre escritores consagrados y jóvenes se suceden. En el *Boletín del Cineclub (sesión inaugural)*, Arconada escribe: “Ni el Cineclub, ni este periódico, ni nosotros, ni la joven literatura existiría sin el ardor joven de una España nueva, y por lo mismo, próxima –en amistad y en fidelidad– a nosotros. (En la Encuesta –hoy iniciada–, los viejos –o, simplemente, los otros– vendrán a decir esto: que en España no existe –o no tiene valor– la juventud. Y es que la perciben como oposición –y, por lo tanto, como negación” (Arconada 1974b:55-56).

cine, será intuitiva, rápida. Es decir, sujeta a los demás elementos” (Arconada 1974b:84). El rechazo al estatismo del medio discursivo refleja la oposición de ambas formas de transmisión:

La voz –la voz en sentido fonético– tiene flexibilidad para adaptarse a todos los ritmos. Las ideas, no. Las ideas son imperadoras y no admiten más que el suyo. Pero el cine sonoro no puede ser teatro. El cine sonoro debe utilizar la voz como un elemento más, como una aportación más, a lo que esencialmente es el cine: imágenes fotográficas en movimiento, cuadros en movimiento, según la expresión científica y primitiva de los norteamericanos (Arconada 1974b:84)⁴⁷⁷

No en vano su distinción entre literatura y cine radica en el carácter de “arte de aplicación” del segundo contra la “pureza” del primero (Arconada 1974b:65). Las ideas –como concepto– están contenidas en el teatro⁴⁷⁸ y, por extensión, en el medio discursivo; sin embargo, en el cine no tienen gran importancia, pues en éste la visualización constituye la base. El cine sonoro motiva otra cuestión: la división, no en “culturas cinematográficas”, sino en “culturas idiomáticas” para el futuro del cine (Arconada 1974b:68-69). De esta forma el lenguaje verbal irrumpiría en el desarrollo de los estilos cinematográficos, los cuales derivarían, como se puede interpretar en Arconada siguiendo las ideas de Siegfried Krakauer, del espíritu cultural de una nación (Krakauer 1964, 1974).

La contemplación visual del cine conlleva una suerte de transformación en el espectador, que a su vez deriva de la misma transformación que sufre la visión a través de las nuevas cualidades perceptivas del nuevo medio. La visualidad en el cine implica por tanto una vitalización del espectador y la activación de la subjetividad en la percepción: el espacio se convierte así en proyección de la actividad del sujeto (Didi-Huberman 2006:272-273). Estas son las cualidades específicas del medio que lo distinguen especialmente de la literatura. Especialmente la “vitalidad” como fundamento de la visión da lugar a una nueva forma de percibir los objetos:

⁴⁷⁷ La fascinación por el cine del otro lado del Atlántico es una constante en los intelectuales de la época; de él se alaba el humor, polemizando contra el intelectualismo y literaturismo del cine europeo. Como afirma Arconada, “el mapa cinematográfico del mundo está dividido en culturas –en culturas cinematográficas, naturalmente–. Así vemos que América da un cinematógrafo movido, ligero, ingenuo, vivo, gracioso. Verdaderamente moderno. Verdaderamente justo, expresivo de nuestra época. Alemania da un cinematógrafo de arte, algo decadente y pausado, lleno de literatura, lleno de lastre metafísico. Rusia da el cinematógrafo social, revolucionario, proletario. Y Francia, por último, da el cinematógrafo de minoría, de laboratorio, de ensayo” (Arconada 1974b:67-68). El autor resalta la predilección de los europeos por “reanimar sobre la pródiga pantalla las argumentaciones novelescas, ya previamente calibradas y popularizadas” (Arconada 1974b:45). Acerca de Arconada y la recepción de la UFA en España, cf. “Varieté” (Arconada 1974b:49-51); acerca de los “inconvenientes generales de adaptación”, cf. Arconada 1974b:45.

⁴⁷⁸ Éste es descrito como “parado, lento, [...] impopular, insocial” (Arconada 1974b:65-66).

Nunca como en el cine, la vida –múltiple– ha encontrado parecida exaltación –exhibición–. La novela realista resulta –comparada con el cine– tan pobre como resultaba la literatura comparada con la música. Gracias al cine, la vida se ha potenciado, se ha multiplicado en prismas, se ha recreado. Podíamos decir –mejor– que la vida, en el cine, se ha encantado, palabra mágica, muy en consonancia con los mitos (Arconada 1974b:40)

El cine como “exaltación” y como “potenciación” de la vida⁴⁷⁹ se encuentra relacionado con sus ideas sobre arte y música: el nuevo medio aparece como la continuación de un proyecto para la remodificación de la literatura bajo parámetros no estrictamente discursivos. Así, el acto de contemplación se fundamenta bajo el signo de lo subjetivo, y la recepción pasiva se sustituye por una reconstrucción activa del artefacto; el cine se convierte en “ventanal de evasión, de transfiguración, de irrealización. Acaso más determinadamente que la música” (Arconada 1974b:39-40). Y la diferencia entre medios se funda en esta polaridad pasividad-actividad en la recepción, y entre el sonoro y el visual cambia el paradigma medial del siglo XIX al XX: “la música irrealizaba al auditor, descomponiéndolo, mientras que el cine irrealiza al espectador, multiplicándole. La música le envuelve, le inutiliza. El cine, en cambio, le proyecta, le vigoriza” (Arconada 1974b:39-40).

4.1.2.2. Percepción y representación de lo imaginario en el cine

Como se puede leer en *La poesía en el cine*, artículo publicado en 1935 en la revista *Nuestro Cinema*, la relación entre literatura y cine es una cuestión de aproximación a la realidad. Arconada concibe, ya en su fase comunista,⁴⁸⁰ el medio visual como mezcla de la novela, sinónimo de realismo, y la poesía, arte de la ilusión (Arconada 1986:275-277). La vida como temática del cine, la representación visual de lo material a través de una formulación poética parece ser la clave de su concepción cinematográfica. Arconada define el cine como arte “total”, como “Gesamtkunstwerk”: “[el cine] es el arte por antonomasia. Es todas las artes juntas, la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura. En esa síntesis está precisamente su eficacia y, a la vez, su grandeza” (Arconada 1974b:64). En una reseña sobre *El desfile del amor*, de

⁴⁷⁹ Cf. Arconada: “Así la música –mucho más que la poesía– es la negación de las cosas. La esencia de las cosas. Es necesario matarlas: estrujarlas, disecarlas, alambicarlas. Y lo que resulte –perfume– de esta maceración, de esta negación, eso es la música. El cine, al contrario, es no sólo las cosas, sino todas las cosas –infinitas cosas– exaltadas, potenciadas por las bulliciosas imágenes” (Arconada 1974b:40).

⁴⁸⁰ En otro artículo publicado en 1933 en la misma revista, *Hacia un cine proletario*, Arconada parece adoptar las ideas del teórico y director Sergej Eisenstein al afirmar que “[e]l cine tiene, más que ningún otro arte, un poder enorme de agitación” (Arconada 1986:246).

Ernst Lubitsch,⁴⁸¹ Arconada subraya la importancia del cine como elemento nuevo, característica que le da, junto a sus procesos técnicos, la capacidad de influir en la literatura hacia una dinamización. A diferencia de esto, todo lo existente y transmitido, ya descubierto en el siglo XIX, conlleva un proceso de estancamiento,

El cine [...] es todo lo contrario: diverso, impuro, cambiante, impreciso. Por esta naturaleza, por esta característica de movilidad, desconcierta a las personas impacientes que quisieran que el cine fuese ya una cosa clásica, definida, determinada, inmóvil (Arconada 1974b:76)

Esta idea, escrita en un contexto posterior sometido a una fuerte politización del sistema artístico, refiere sin duda a una cuestión que aparece mucho antes: la autonomía del cine como arte de una determinada imagen de la realidad, o de una realidad literaria.

Aparte de esta forma dinámica, otro aspecto de la teoría de los medios contemporánea, que Arconada representa en las novelas cinematográficas, es la condición del cine de medio de lo imaginario; ésta está relacionada con el carácter religioso y trascendental del cine (Dalí) y su autonomía narrativa de acuerdo con sus propiedades (Buñuel).⁴⁸² Asimismo, el carácter psicológico del cine, que Espina aprecia casi de la misma forma que el teórico alemán Walter Benjamin, acerca el medio a la esfera del sueño y el subconsciente, lo que a su vez resulta en una recuperación de los temas románticos. El cine se fundamenta por tanto en la representación de una realidad desconocida para el sujeto, en un mundo donde la lógica pierde su sentido, a la vez que se sublima lo visual. La cuestión de la imaginación, en el caso de Arconada, remite directamente a la relación entre el medio visual, la música y esta nueva contemplación vital y activa.⁴⁸³

Arconada subraya el peso específico de este componente fantástico-imaginario tanto en la construcción y representación como en la recepción cinematográfica, pues la colisión de realidad y ficción se convierte en una fusión en lo imaginario. Asimismo, igual que presenta a los actores-personajes en las novelas como proyecciones heterogéneas de un mismo elemento, Arconada también considera la recepción del cine

⁴⁸¹ En dicho texto Arconada ejemplifica la capacidad de renovación de estilos tradicionales del cine: “todos los infinitos recursos cinematográficos –manejados hábilmente por Lubitsch– han hecho posible que la opereta resulte con cierta virginidad de detalles, antes inconseguidos. La movilidad del cine permite ver la ópera en todos sus aspectos, en contraste, en diferencias, acusando el humor y la picaresca frivolidad del género” (Arconada 1974b:76). El cine representa esta visión total de todos los aspectos.

⁴⁸² El carácter fantástico de las biografías y las figuras, de los tipos bajo los que se encuentran los actores, así como la falsedad y artificiosidad del cine, lo entiende Dennis como signo de su autonomía (Dennis 1989:103).

⁴⁸³ Cf. Arconada: “Bajo la nave de cristal, ella [Dorothy Simmons] crea la vida. Humo de poetas. Retazos de argumentos [...] las largas cintas de los poemas maravillosos [...] recitado por acción” (Arconada 1974b:26).

en el espectador según este mismo proceso de fusión, que da lugar a una transformación de espectador y pantalla en la contemplación visual. Como Arconada escribe en su artículo *Cinema para enamorados*,

La orla final, intencionada de candor amoroso, fue la vibración más intensa de toda la cinta, larga de peripecias angustiosas. Porque las parejas de la sala, líricas en el alero del arrullo, habían volteado su atenta vida imaginativa por la carrera tornasolada y varia de la proyección. Reposados en la casilla numérica de sus butacas, todos los espectadores –sin embargo– habían saltado hacia la pista heroica del protagonismo ejemplar. La sala estaba templada y convulsa de aquella energía de acción imaginada, que la batalla había irradiado hacia el público, emparejado con nupcias de trinos (Arconada 1974b:21)

La simultaneidad perceptiva de Arconada se equipara a la simultaneidad temporal en Einstein. La proyección funde los espectadores con las imágenes, a la vez que se describe cómo la luz del cine impregna toda la sala, condicionando la percepción visual de los espectadores.⁴⁸⁴ Arconada los presenta como las parejas de enamorados, estableciendo correspondencias profundas entre ellos y la proyección, y en dicha comunión de identidad analiza cómo la realidad y la ficción proyectada se funden en las sensaciones que emanan de la pantalla y se reflejan en ella. La sintonía, que funde sujeto y objeto en la contemplación de lo visual, se encuentra en directa relación con el aura mágica, como de visiones y fantasmas, que las figuras cinematográficas poseen (Arconada 1974a:130). La “acción imaginada” remite a la realidad material del cine, a la acción como seña de identidad del medio, e igualmente la “vida imaginativa” representa para el cine la fusión de la vitalidad moderna con la visualidad del medio.⁴⁸⁵ En esta cita se puede leer el tratamiento que lo visual recibe en la literatura de Arconada, y los procesos que lleva a cabo en el espectador: se trata de una transformación en imaginación, mediante una liberación de la realidad material en la pantalla.

Las novelas cinematográficas de Arconada son un reflejo del cine como lo irreal y lo fantástico: la polaridad entre luz y sombra apunta a las imágenes cinematográficas como existentes entre la realidad empírica y la conciencia del sujeto. Los textos

⁴⁸⁴ Dennis opina que para Arconada “el cine no sólo expresa el espíritu moderno, el dinámico vitalismo del siglo XX, sino que también ha llegado a definir la manera en que se percibe la realidad” (Dennis 1989:92).

⁴⁸⁵ Para Arconada lo que define al hombre moderno es la “sensibilidad de butaca”: la tendencia a ver e interpretar el espectáculo multiforme de la realidad en términos cinematográficos” (Dennis 1989:93). Dicha “sensibilidad” muestra igualmente “cinema as simulacrum” (Dennis 2005a:33).

refrendan esta idea, ya que en las interrupciones del narrador, cuando introduce ideas y conceptos teóricos, dice:⁴⁸⁶

los demonios, las almas, todo aquello eran atisbos de cine, presagios de cine. Siempre había la misma luz de cine: una luz descompuesta, porosa, difusa. Siempre había la misma aparición de cine: la aparición de una sombra callada, inmaterial, fantasmal. Y cuando se inventó el cine, ya no hubo más apariciones, porque bastaban las apariciones del cine mismo para llenar la imaginación de la gente que transita por la oscuridad, que sube a los desvanes, que es sensible y medrosa, y que, al fin, tiene ese anhelo común de sobrenaturalidad, de irrealidad, con el cual es posible dar a la vida ordenada y vulgar un encanto de fábula (Arconada 1974b:115-116)

Se hace evidente la correlación entre elementos pertenecientes a un imaginario popular, connotados religiosa y espiritualmente, y el medio del cine. Lo visual sustituye de esta forma lo que no puede ser aprehendido ni empírica ni racionalmente, y aun siendo producto de los avances tecnológicos, su naturaleza se considera “fantasmal” e “inmaterial”;⁴⁸⁷ y ello motiva precisamente su identidad de crítica a la razón. La cita pertenece a *Tres cómicos del cine*, y por ello la sombra se encuentra “callada”, al remitir al cine mudo.

Dos puntos son igualmente relevantes en la fractura entre visualidad y discursividad: la “descomposición” como rasgo esencial de la luz, y el “encanto de fábula” que conlleva el cine. El primero hace alusión a la crisis de la percepción, a la fragmentación de lo visual que convierte las sensaciones empíricas en “difusas”; las “apariciones multiplicadas” de la pantalla remiten igualmente a esta problemática

⁴⁸⁶ Se trata de una estrategia que, como constata Ara Torralba, se repite en el ciclo de las *novelas sociales*, concretamente en el capítulo “Paisaje de otoño en los encinares” de *Reparto de tierras* (1934). La “introducción del narrador en la ficción” se convierte en marca de la literatura de Arconada superando las cuestiones de estilo inherentes a los géneros practicados (cf. Ara Torralba 1991:143, nota al pie 6).

⁴⁸⁷ Cf. Arconada: “alrededor, en el resto del mundo, todos tenemos la lividez de este reflejo, todos tenemos un rostro pálido, de luz de objetivo, un rostro deslavado, deslumbrado, como sin sangre, como algo de cadáveres de una muerte de sol. Es el cine. Es el reflector del cine, que nos tiene envueltos en una especie de constelación circular, en un poco de nebulosa fantástica, en un halo de niebla, de luz, que hasta ahora sólo había sido gozada por los beatíficos santos en los momentos deslumbrantes de las apariciones divinas [...] Ya todos estamos familiarizados con las apariciones. Es increíble, pero se ve que el cinematógrafo ha sido una necesidad de todos los tiempos. Antes de inventarse el cine había fantasmas: f[u]eron los precursores. Después de inventarse el cine, ya no hay fantasmas: son innecesarios. Porque, justamente, siempre ha sido bella la sorpresa sobrenatural, la visión translúcida proyectada por la linterna mágica de los espíritus” (Arconada 1974b:114). La unión de cine, luz y apariciones con la religión y la disposición psicológica de la “Linterna mágica” indican el carácter imaginario y trascendental del cine para la época. El cine como “linterna mágica de los espíritus” es asimismo una reflexión medial que expone la evolución del siglo XIX al siglo XX. Acerca de la relación de superación del cine con otras formas de proyección, cf. Hick: “Das Projektionsmedium wird als apparative Umkehr der bildempfangenden Camera Obscura gekennzeichnet, das deren noch ephemere Bilder im Sinne einer zunehmenden visuellen Alphabetisierung verfügbar werden läßt und die Optik endgültig dem Reich der visuellen Imagination eröffnet” (Hick 1999:12). El cine culminará dicha alfabetización visual. Acerca de la camera obscura como “Parallelität von Wahrnehmung, wissenschaftlicher und medialer Abbildung”, cf. Renner 2005:146.

(Arconada 1974b:117). El segundo relaciona el cine con una forma literaria arcaica y popular como la fábula. El medio visual se caracteriza en esta cita como “fabulización” de una vida ordenada y vulgar, como transformación en imaginación de una realidad material pobre, rígida y estática, a través de una “poesía de imágenes plásticas” (Arconada 1974b:173).⁴⁸⁸

El autor describe la relación de lo cinematográfico con formas de narración pertenecientes a la tradición oral y próximas a la leyenda.⁴⁸⁹ La luz del cine actúa como catalizador, como lente que distorsiona la realidad, reflejándose a sí misma y a lo que la rodea a través de nuevas sensaciones visuales. Y en esta representación de la modernidad, como aparece en el relato sobre *Charlot*, “hijo predilecto de la luz mágica del cinema” (Arconada 1974b:175),⁴⁹⁰ el cine adquiere un halo “de magia, de brujería” (Arconada 1974b:128), que el autor describe como una ventana (la pantalla) de la que brota “una luz intensa”. Asimismo, lo mágico se presenta como “una irrealidad de músicas celestes de ángeles [...] algo sobrenatural, único, sin relación de lógica y sin contacto de realidad” (Arconada 1974b:269). De la misma forma, el autor escribe en *Clara Bow* que con el cine “todas las cosas tienen un nuevo sentido, y la vida marcha con una irregularidad inefable” (Arconada 1974b:198). La relación entre el cine y los sueños se asocia igualmente a la capacidad del aparato de generar nuevos sentidos, de determinar de otra forma la percepción y representación de la realidad. Ésta se fundamenta en una “irregularidad”, contrapuesta a la armonía producida en la racionalización del mundo,⁴⁹¹ relacionada con la existencia imaginaria en la que la

⁴⁸⁸ Cf. Arconada: “Charlot es el poeta que vive la poesía, que hace una poesía de imágenes plásticas; una poesía real, material, construida con actitudes, con expresiones, con gestos. Charlot es el verdadero poeta natural: el que vive lo que otros poetas cantan y aman y crean en la quietud evocativa de lo imaginario. Charlot no evoca, no sueña, no extrae visiones lejanas. Todo esto lo vive en un presente, en una realidad de peripecias. Su poesía no está en la palabra, en la figuración, sino en la acción, en la manera poética de desenvolverse en la vida” (Arconada 1974b:173). Se aprecia claramente la relación entre visualidad –gestos–, vida –acción– e inmediatez sensitiva y no mediada –presente–, mientras que al otro lado, en directa oposición, se encuentra la “evocación poética” como reflexión. A lo primero asocia Arconada igualmente lo “natural”.

⁴⁸⁹ Al respecto de la tradición, cabe destacar que Bécquer, así como Valle-Inclán, era ensalzado incluso en la época política del autor, pues el poeta “era revolucionario porque su poesía era auténtica ‘utilizando la forma romántica de cantar al pueblo’” (citado por Cruz 1993:165). Tales autores aparecen en un relato de *Cuentos de Madrid* de 1943, titulado *Noche de Madrid*, donde Arconada convierte la tradición literaria en una figura (Arconada 2007:181-200).

⁴⁹⁰ En otro pasaje Arconada relaciona la figura de un mago con “el hombre de la gracia, el hombre de la divinidad”, así como ensalza “la sagrada verdad, la verdad del mago, llena de sabiduría y de luz secreta” (Arconada 1974b:267,269), reforzando la relación de ambos conceptos en el cine.

⁴⁹¹ En *Harold Lloyd* se habla del “porvenir” como una “cosa de cálculo y reflexión” (Arconada 1974b:267), que no se ajusta a la naturaleza de los autores ni del cine. Esta contraposición es igualmente desarrollada en *La turbina*, como el choque entre la modernidad racional y la vanguardia. Ésta se enfrenta en este sentido a la “zivilisatorische Moderne”, cuya figura más importante es Max Nordau, para el cual

protagonista ya no se encuentra sola. El cine como proyección de “alucinaciones modernas” (Arconada 1974b:116) se acerca a las directrices estéticas de la vanguardia en general y del surrealismo en particular, así como a la tradición romántica del sueño y lo irracional.⁴⁹² En tanto que “espectáculo sobrenatural” (Arconada 1974b:132), el nuevo medio se fundamenta en la representación de la inconciencia y de lo mítico, popular y natural.

A través del medio cinematográfico, la vida se vincula al mito y la magia:⁴⁹³ En la proyección trascendental, de esta forma, la representación visual en el medio del cine se fundamenta en la “afirmación de las cosas” (Arconada 1974b:40) a través de su proyección en la pantalla. Se puede considerar si el autor, al definirlo con los conceptos realidad y trascendentalidad, interpreta el cine en la clave del cubismo.⁴⁹⁴ Arconada escribe:

El cine es un arte de realidades, de concreciones. Innegablemente plástico, sensual y vital. El cinema es un realismo quintaesenciado. Podíamos decir que es un realismo poético. (Por esto, yo suelo decir siempre que el cinema es el gran folletín de nuestra época. Naturalmente: folletín internacional, de extraordinarias proporciones sociales [...] El folletín del cine no es nunca negro, sórdido como el de las novelas. Es folletín frívolo, alegre, aséptico. El cinema tiene siempre jocundidad, transparencia, alegría, nitidez. No hay que olvidar que el cine es eso: recortes de vida sobre la luz (Arconada 1974b:41)

Llama la atención esta nueva diferencia entre lo literario y lo cinematográfico: mientras que uno es presentado como “negro” y “sórdido”, el otro representa esta vitalidad, optimismo y éxtasis que caracteriza la vanguardia española. La dinámica de las imágenes, punto en el que el medio visual coincide con la música, es el último aspecto importante según Arconada en la relación de ambos medios:

La música y el cinema fraternizan por una cualidad común: el movimiento. Sin movimiento –signo de la época– no puede hacerse –hoy– arte. La literatura, la

modernidad significa “die Orientierung an Werten wie rationaler Ordnung, Zusammenhang, System, Einheit, Übersichtlichkeit, Wahrheit” (citado por Anz 2002:20).

⁴⁹² Otro pasaje, en *Harold Lloyd*, reza: “Pasó lo que inevitablemente pasa ante el misterio negro de las cámaras: que se inoculan los rayos potentes de los objetivos. Se inoculan, se clavan. Y con ellos dentro, ya sólo cabe la locura de alucinarse por el cine [...] la alucinación del cine os sepulta en sus subterráneos de maravilla, y ya que nunca podréis salir de allí. El mundo del cine es tan grande, que tiene, como el nuestro propio, el fasto y la miseria, el incienso y la basura. Se puede caer en cualquiera de los dos lados” (Arconada 1974b:308). Interesante es la postura ambivalente, en la que el cine como desdoblamiento de la realidad, pues contienen la misma dualidad, encuentra en su esencia la relación entre la alucinación y la imaginación y el reflejo de las propiedades de una sociedad.

⁴⁹³ Arconada explica cómo las damas lectoras de folletines “aman a los intérpretes de las películas con la religiosa atracción del mito”, diferenciándolo de la admiración absurda por los héroes de los folletines (Arconada 1974b:41).

⁴⁹⁴ Se observa dicha conjunción en otros autores españoles, así como en alemanes –Benjamin y la “Fundierung auf Religion” del arte moderno–, idea que confiere al cine un carácter de revelación y epifanía.

pintura, el teatro, están luchando –con cuánto esfuerzo– para conseguirlo. La literatura ha logrado ya lo único posible: ritmo. No es, precisamente, igual, pero esto supone un gran avance de acomodación al espíritu moderno. (Pero la lucha de la pintura –y la escultura– por obtener movimiento es angustiosa, por lo mismo que es negativa. La pintura siempre es naturaleza muerta –muerta, hoy, que todo pretende ser naturaleza viva. Arte vivaz–. A mí me parece que la pintura es el arte más alejado de la época y más alejado del cine.) (Arconada 1974b:41-42)

La representación y contemplación de movimiento se convierte en el eje central del medio y de la época,⁴⁹⁵ y como principio formal marca toda manifestación artística. Pero mientras que el movimiento en la música es descrito como “disciplina”, en el cine se trata de su misma “fluencia”, pues “movimiento de sonidos –sólo– no es música. Movimiento de imágenes –sólo– sí es cinema. En el cinema, el ritmo es una hipérbole” (Arconada 1974b:42). La única forma dinámica de la literatura la localiza Arconada en el ritmo; sin embargo, este ritmo en el cine se convierte en artificioso, en exageración, pues el medio visual ya contiene las propiedades dinámicas.⁴⁹⁶ La referencia hacia el medio pictórico es un argumento al respecto, pues Arconada, siguiendo las ideas de Lessing,⁴⁹⁷ no confiere a dicho medio la capacidad de representar movimiento, situando su campo de acción fuera del tiempo. En este punto el autor se separa de las teorías pictóricas modernas, y suaviza su crítica a la literatura alabando el “ritmo” como forma de movimiento representada en el medio discursivo.

4.1.2.3. La “posesión lírica” del medio visual

En 1935, en un artículo publicado en la revista de corte marxista *Nuestro Cinema*, Arconada se pregunta: “esa inundación de belleza que es la poesía, ¿cómo es expresada, en qué medida es presente y patente en el arte del cinema?” (Arconada 1974a:33). La búsqueda de esta presencia lírica en lo cinematográfico indica que el punto de partida de Arconada es la literatura. De esta manera, mientras el concepto “poesía” como lenguaje estético permanece como teoría estética, su forma se actualiza mediante elementos pertenecientes al cine y la visualidad moderna; pues para Arconada la poesía es un concepto estético que indica un valor, y el cine se mide según este mismo valor. Es por

⁴⁹⁵ Cf. Arconada: “El hombre moderno –cansado de su propio movimiento– se acomoda en la butaca y le gusta ver pasar cosas. Verlas sucederse, desfilar” (Arconada 1974b:42-43). La palabra “desfilar” como lectura de la modernidad se encuentra igualmente en la obra del teórico del cine Antonio Espina (Espina 1965).

⁴⁹⁶ Arconada se refiere a “[l]as máquinas: hurtando los escorzos de la acción que se fuga con el instante. Las máquinas –afanosas, solemnes, llenas de ritmos pespunteados de engranajes– enrollando sobre la carretera de la película las peripecias maravillosas del argumento” (Arconada 1974b:25).

⁴⁹⁷ Me refiero concretamente a su obra *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* de 1766 (Lessing 2006).

esta razón que en sus novelas se produce una transposición del cine a un lenguaje literario. Por otro lado, el número 37 de la *Gaceta Literaria* publicado en 1928, contiene el concepto clave en la focalización intermedial de la obra de Arconada. Se trata del artículo *Posesión lírica de Greta Garbo*,⁴⁹⁸ en cuyo título ya se encuentran dos elementos que conforman la esencia de sus novelas cinematográficas: una actriz de cine, prototipo de la “femme fatale” para Arconada, que es elevada hasta el estatus de mito cotidiano;⁴⁹⁹ y la lírica, que representa el lenguaje literario y cuya relación con el cine se establece a través de la posesión o apropiación. Esta primera idea focaliza el aspecto intermedial de la literatura de Arconada en las propiedades narrativas del medio cinematográfico.⁵⁰⁰ Se intuye que en los relatos se trabajarán, de acuerdo con esta idea, distintas estrategias dentro de un “process of literaturization” (Dennis 2005a:35).

Dicho artículo prefigura asimismo el papel que los actores juegan en la concepción cinematográfica de Arconada, en cuyas figuras se refleja el medio. Por ello la actriz sueca Greta Garbo se convierte en uno de los elementos esenciales de su concepción del cine, pues contiene la belleza visualizada y la sensualidad modernas. En la “Posesión lírica” se puede leer:

(Greta Garbo: Líneas –flexibles– medidas al viento. Al viento –fugoso– de los ritmos sensuales. En la larga escalera de celuloide, su silueta alta –alta– de distensión, de perversión, subiendo –de espaldas– por la cuesta incandescente de los proyectores.

Surtidor pulido de formas. Sirena entre las espumas de la luz. Fina –y firme– Venus perseguida en los bosques nocturnos del cinema por un aleteo de miradas absortas.) (Arconada 1974b:29)

Estas palabras muestran el papel que el cine desempeña dentro del lenguaje poético en la literatura de Arconada, pues las referencias a los elementos técnicos y lo visual se convierten en objeto de una poetización en la que el cine nutre al lenguaje poético. La heterogeneidad de las palabras es significativa, pues en éstas los elementos naturales se mezclan con los pertenecientes a la percepción del espacio. Los materiales del cine, como el celuloide y la luz, construyen los mismos espacios en los que la actriz se mueve por la pantalla: la escalera, la cuesta, todo objeto que indica la dirección del movimiento

⁴⁹⁸ Se trata de una parte de la novela *Vida de Greta Garbo*. Com Einstein hace con la figura intercambiable de Ehmke Laurenz, desdoblado en Laurenz Ehmke, Arconada se cita a sí mismo y construye un universo textual de recurrencias.

⁴⁹⁹ Cf. Barthes, Roland: *Mitologías*, en los que incluye a Greta Garbo en el capítulo “El rostro de la Garbo” (1999).

⁵⁰⁰ Cf. Arconada: “[la clara figura de Dorothy] Guardada –para siempre– en la imaginación. Guardada –aquella noche– en todas las ciudades [...] con la cinta de su recuerdo enrollada en la bobina del corazón [...] proyectada en la pantalla de los sueños. De los sueños: de la poesía” (Arconada 1974b:27). Se refiere a la actriz Dorothy Simmons (Sánchez Salas 2004).

parece producida por el mismo medio visual. Finalmente, a ello se complementa la dinamización sinestésica de la luz y la simultaneidad de percepciones extrañas y disonantes, que mantienen su armonía a través del lenguaje poético. Lo discursivo parece equilibrar entonces las impresiones visuales.

En este contraste de claroscuros que marca la escena, Greta Garbo aparece como silueta recortada entre la luz y la oscuridad; no es casualidad que Arconada la trate de Venus, pues la sensualidad y fatalidad van unidas a su figura a través de las formas del cine.⁵⁰¹ Arconada la asocia igualmente a las pasiones y el pecado (Arconada 1974b:29), lo que según el autor aproxima el cine de Greta Garbo al drama clásico.⁵⁰² Es igualmente a causa de estas pasiones que el autor afirma que “en el mundo –encaje de luz– del cinema, Greta Garbo es la mujer en llamas” (Arconada 1974b:30). Por otro lado, la exaltación de la sensualidad no se puede relacionar con una literatura burguesa de final feliz, sino con un arte “frente a la vida, frente a las conveniencias”, exaltado en la pasión, la perversión y el pecado (Arconada 1974b:31).⁵⁰³ Garbo, y posteriormente Charlot, se convierten en las figuras centrales del cine, definido como “mundo simple –estilizado– de la pasión” (Arconada 1974b:32); y en ellos se realiza una de las, según el autor, cualidades capitales del cine, la “contradicción” (Arconada 1974b:33).⁵⁰⁴ Arconada sitúa esta “contradicción” como elemento estético central; bajo tal concepto se entiende una suerte de tensión que se establece entre los elementos constructivos del arte, una oposición fundamentada en el enfrentamiento de la figura con el mundo que le rodea; se trata de una concepción profundamente dramática. El autor equipara la “crudeza” de Greta, asociada a su sensualidad y su condición de “femme fatale”, con el humor de Chaplin; a ambas cualidades las llama “contrapeso romántico” (Arconada 1974b:34), elemento inherente a la “contradicción” que nace del desajuste con la

⁵⁰¹ La imagen de la femme fatale es igualmente un elemento recurrente de la época, sobre todo en la tradición francesa y alemana, con ejemplos tan representativos como Lulú y Salomé. Precisamente algunas figuras femeninas en Einstein, como Nuronihar, se acercan al prototipo de mujer fatal (Brandstetter 1988:129).

⁵⁰² Cf. Arconada: “El origen de la tragedia es –siempre– un rebasar normalidades. Aquí: excederse es purificarse. Entrar en las llamas –entrar en la pasión– es entrar en el reino –heroico– de lo irreal, de lo inconsciente, de lo supervivido. Sólo el héroe se puede permitir el lujo de tener un solio de tormenta. Vidas de límites, de bordes, de peligro. Pero, por lo mismo, alta de belleza y pura de perversidad” (Arconada 1974b:30). Arconada parece unir la belleza del cine, en esa íntima unión con la vida, a la pasión, al peligro y a la violencia, de manera que este arte se opone a la “burguesa alegría del placer” (Arconada 1974b:33).

⁵⁰³ Arconada habla de “los artistas individuales, aislados, solos. Los que están, no en la vida, sino frente a la vida, frente a las conveniencias, frente a las normalidades. Charlot es –naturalmente– de estos últimos. Greta Garbo, también” (Arconada 1974b:31).

⁵⁰⁴ Dennis, apelando a la irrealidad de la actriz, afirma que sólo puede ser “poseída [...] *biografiada*” en sueños (Dennis 1989:94-95).

sociedad. La crudeza y el humorismo son los fundamentos de esta contradicción del cine: si bien se trata de sentimientos que caracterizan las figuras cinematográficas y el género de las películas,⁵⁰⁵ Arconada los concibe igualmente como dos escenarios en los que se realiza la oposición entre el héroe y su destino.

Arconada tematiza estos aspectos, los cuales encuentran su más alta expresión en la visualidad del cine. La recepción subjetiva por parte de espectadores es constante tanto en sus relatos como en los ensayos. Una cita de *Madrigal a una artista cinematográfica*, en la que se homenajea a “Dorothy [Simmons]”,⁵⁰⁶ ejemplifica a la perfección tal sublimación de la visualidad:

Abstracción de las salas de proyecciones. Mujer discontinua, fugaz, ligera. Encuadrada en imágenes. Retenida en suspiros fotográficos [...] Mujer: hecha de espuma de luz, emergente de cualquier foco volátil en el ámbito de cristal. Libre. Rápida. Sin pasado alguno. Sin literatura (Arconada 1974b:26)

La captación en imágenes intensas y fugaces eternizando la figura de espuma y luz de la mujer se describe como un momento de discontinuidad y libertad marcado por la rapidez con la que se suceden las visiones. Razón de ello es que Arconada describe a los espectadores como “inmersos en el ahogo inefable de los ecos y de las turbulencias, prontos a desconectar su atención de la abrasadora pantalla, y despertar, frescos de aurora” (Arconada 1974b:21). A la contemplación de las turbulencias la sigue una suerte de renovación espiritual al final de la película, lo que muestra la relación que el autor establece entre el cine y la tragedia antigua.⁵⁰⁷ Al referir a las capacidades materiales del medio, Arconada hace hincapié en la concepción del cine como aparato ontológico y epistemológico, como activación de la capacidad sensitiva y crítica del espectador. La conversión del individuo en la contemplación colectiva es igualmente reflejada, pues el autor ya escribe en su *Tres cómicos del cine* que “la luz del cine es para todos” (Arconada 1974b:176), es decir, conciliadora e igualadora. Y en *Clara Bow*, en concreto, explica el efecto del medio sobre el público: “Clara nos va alegrando,

⁵⁰⁵ De la obra posterior de Arconada, Gil Casado afirma que “los acontecimientos no se razonan, se sienten”, una idea típicamente vanguardista; de ello se deriva que “la correspondencia entre el acontecer y el sentimiento, da por resultado una síntesis subjetivobjetiva y líricorealista, o creación de belleza al modo novorromántico” (Gil Casado 1993:215).

⁵⁰⁶ Dennis apunta que la figura es una “presencia ilusoria e inasible en la pantalla, definida precisamente por su irrealidad”; y, como carece de realidad, carece de biografía, por lo que “no tiene señas de identidad que no sean puramente cinematográficas” (Dennis 1989:94), algo que caracteriza también a Greta, y a los “tipos” de los *Tres cómicos*. En la descripción de Dorothy, no se especifica si habla de la actriz D. Simmons o de un personaje de la película, fundiendo ambas manifestaciones de un mismo elemento.

⁵⁰⁷ En *Cinema para enamorados* Arconada habla de la orla que aparece al final de la película con estas palabras: “la orla estaba allí, corazón de luz en la sombra, emocionante de actitudes, indolente y solemne, presta a cumplir su alta misión pacífica, de unidad, y de continuidad, en los telares amorosos de las parejas” (Arconada 1974b:22).

transformando” (Arconada 1974b:206).⁵⁰⁸ La “posesión lírica” conforma las novelas cinematográficas, en la medida en que éstas giran alrededor de los actores, objeto que entra en conflicto con la realidad social, histórica y cultural. Dichos actores son para Arconada la base de este “génesis de mundos fantásticos” que es el medio visual (Arconada 1974b:25).

4.2. Las formas narrativas literarias a la luz de los medios

La aplicación de los conceptos esbozados en el capítulo anterior, así como la influencia del contexto de la modernidad, conllevan una serie de configuraciones en la forma estética del texto literario. Éste se ve, de acuerdo con el efecto de la crisis de la percepción, afectado en su representación del espacio y del tiempo. El factor temporal es capital, pues constituye la base del medio literario. El espacio, aunque de menor importancia en lo tocante a la estructura narrativa, actúa de dos formas: en la misma concepción de la estructura temporal, esto es, en su representación simultánea, y también en la representación visual verbalizada de los objetos y espacios en la narración. Las coordenadas de la percepción, de gran importancia en la teoría de los medios,⁵⁰⁹ se convierten en ejes de las obras literarias fundamentadas en la intermedialidad, pues motivan de forma activa una nueva configuración en la representación literaria.

Aunque el espacio y el tiempo son partes esenciales de cualquier relato literario, Einstein y Arconada llevan a cabo distintos procesos con ellos, hasta el punto de funcionalizarlos para apoyar una determinada forma de narrar. Dicha forma de narrar se constituye dentro del discurso de los medios, de manera que obtiene un significado y valor determinado como forma discursiva y como texto donde se representan formas visuales. Así, tiempo y espacio no sólo construyen un trasfondo a la historia, sino que son referencias al discurso de los medios. Existen, sin embargo, diferencias entre ambas obras, pues el autor alemán se concentra predominantemente en la forma, mientras que en el caso del autor español la referencialidad y tematización de la percepción y los

⁵⁰⁸ Esta capacidad de transformación en el público parece un eco de la misma transformación de los actores, como Harold Lloyd; en el relato sobre dicho actor, Arconada escribe: “Un hombre que se transforma, que se maquilla el rostro, que representa vidas dispares”, en referencia al actor, luego de que éste se enrola a una compañía de cómicos (Arconada 1974b:284-285). En *Clara Bow*, asimismo, aparece la “transformación” como tema (Arconada 1974b:229).

⁵⁰⁹ Para Norbert Elias, los medios no son otra cosa que “Versuche der kognitiven Bemeisterung von Raum und Zeit” (citado por Renner 2005:146).

medios ocupa un espacio mayor. Tales diferencias se localizan perfectamente en el contexto: la obra de Einstein se basa así en una forma concentrada y hermética, desligada de la realidad y construida según la estructura paratáctica de la poesía expresionista. En Arconada, la forma biográfica como narración del tiempo que integra la imaginación abre un nuevo horizonte en la relación realidad-imaginación-ficción en las artes, lo que se observa en la descripción de Hollywood, la presentación de una naturaleza visual de carácter profundamente romántico, y en la misma constitución de la figura de Greta Garbo y su arte cinematográfico. En este apartado, las diferencias entre una intermedialidad formal-referencial y otra puramente referencial son palpables,⁵¹⁰ pero es evidente que ambas actúan sobre las mismas esferas, aunque cambian los modos de articulación y representación de tiempo y espacio. En Einstein se realiza de facto, reconfigurando el medio escrito, lo que en Arconada aparece auspiciado por la misma presencia del cine en la narración. En este desarrollo divergente radica la diferenciación de un proceso que, a nivel del texto literario, se manifiesta de forma paralela en uno y otro caso. Se da en ambos, aunque mayormente en Einstein, un “Raum des Kollektivs” que constantemente es destruido y reconcebido (Steutermann 2004:338), a causa del juego de perspectivas y la representación de un espacio dinámico, unido a la constelación de personajes.

4.2.1. La forma del relato *Bebuquin*

A diferencia de Arconada, en Einstein la forma del objeto artístico juega un papel fundamental, por lo que ésta debe ser tratada en su caso con especial minuciosidad. Siguiendo la argumentación iniciada en el primer punto, es necesario examinar el papel de conceptos como la forma cubista o la “totalidad” en la obra, es decir, analizar su puesta en práctica en el relato *Bebuquin*, empezando por esta “Gleichzeitigkeit” que caracteriza la poética expresionista. La cuestión de la simultaneidad se refleja en distintos niveles del texto, como ya ha sido analizado y subrayado en los estudios existentes al respecto. La sucesión de capítulos (Brockington 1987:101), así como el lenguaje poético y la disposición de los personajes y la comunicación entre ellos (Oehm

⁵¹⁰ Aunque en esta tesis se trata a ambos autores como representantes de una intermedialidad referencial, Einstein ha sido a menudo tomado como ejemplo de una “transformationale Intermedialität”, como ya he dicho. Es necesario tenerlo presente en este apartado, pues aquí se tratan cuestiones formales, y uno podría pensar que ambos autores son muy distintos, lo cual no es cierto, como lo demuestra el desarrollo similar en sus obras.

1993:221; Kleinschmidt 1989:381), se ven afectados por dicho proceso. El relato se convierte en una “Auflösung der konventionellen Synthesen und eine kritische Analyse der Art und Weise, wie die unmittelbare Zeiterfahrung des Menschen ignoriert und durch schematische Konzepte verdrängt wird” (Hoffmann 2001:72).⁵¹¹ Los experimentos con el tiempo, producidos mayormente por su anulación, relativización o subversión, constituyen una parte fundamental de las características formales del relato.

Según la bibliografía en relación con este tema es esta forma simultánea, lo que vincula el texto con el arte cubista, que sería interpretable como una “polymorphe Simultané” literaria (Heisserer 1992:223). Dicha forma simultánea es precisamente uno de los elementos constructivos de la prosa expresionista, género en principio sin continuidad ni consistencia.⁵¹² Asimismo, siguiendo las tendencias del expresionismo de preguerra, la percepción en el relato adquiere gran importancia; como argumenta Vietta, Einstein tematiza las “Erkenntnisformen des Subjekts”, lo que lleva a la “Auflösung der fixen Begriffe von Raum und Zeit, Handlung”, así como al hecho de que “die Figurengestaltung entspricht unmittelbar der erkenntnistheoretischen Problematik” (Vietta/Kemper 1975:161s.). Por ello nos encontramos ante un texto en el que prima la narración por encima de la acción y que muchos califican como “Anti-Roman” (Heißenbüttel 1972:271).

4.2.1.1. Los medios y la realidad en la prosa absoluta

La problematización de la relación entre sujeto y objeto en la contemplación del mundo se convierte en uno de los temas del relato, y dispone su forma de acuerdo con la problemática de la percepción moderna. Ello revierte en un complejo sistema de referencialidad y de construcción de lenguaje en el texto, una cuestión que en el *Bebuquin* está relacionada con el hecho de que el concepto de realidad se reconfigura en la forma de la “absolute Prosa” (Rumold 1985; Quenzer 1965). Dicho estilo, constitutivo de la prosa protoexpresionista y expresionista, se encuentra vinculado a la fase del movimiento en la que prima la reflexión sobre la crisis de la percepción, y algunos autores como Gottfried Benn lo adscriben específicamente a la obra de Carl

⁵¹¹ Esta observación sobre el “BEB II” vale igualmente para su modelo, basado en una “Zuspitzung, bildhafte Verdoppelung und gleichzeitig Interpretation des narrativen Geschehens auf eine sinnliche, optisch vorstellbare Weise” (Kröger 2006:205).

⁵¹² El lenguaje expresionista, abandonado a un experimentalismo compulsivo, acaba consumiendo al género; como afirma Paulsen, “überall, wo die Expressionisten sich episch auf nichts als sprachliche Experimente einließen, [ist] diese Sprache ihnen zum Verhängnis geworden” (Paulsen 1983:73s).

Einstein.⁵¹³ Nebukanedzar Böhm, una de las figuras principales del relato, lo refleja al afirmar que “die gesehene Welt nicht mit ihr [Böhms Gestalt] übereinstimmte” (CEW1:94), estableciendo una fractura en el proceso epistemológico. Dicho personaje se encuentra fuera, “liberado” del espacio objetivo o racional (Steutermann 2004:342), de ahí que Einstein ejemplifique este tema mediante la figura.

El concepto de la prosa absoluta en Einstein, como constata Oehm, está relacionado con la aproximación al cubismo y la adopción de la simultaneidad como principio estructural (Oehm 1993:226); pues, como afirma Bartels, “der Medienwechsel [hat] Rückwirkungen auf das Konzept des Fiktiven und des Wirklichen” (Bartels 1988:240). Se da una cierta discontinuidad narrativa, como en esa pregunta al inicio del relato en la que se ofrece a Bebuquin “den Geist Ihrer Mutter sehen”, a lo que él no responde (CEW1:92). Como consecuencia de esta primera pregunta, tanto las acciones y pensamientos, así como los diálogos, no responden a una función presumiblemente lógica, ni sirven de base para una comunicación dialógica (Szondi 1971:14-15). A través de la totalidad, la obra literaria no imita la realidad, no la asume como modelo en un ejercicio mimético, sino que se constituye en y para sí misma. Aunque el relato es identificable como “fiktionales Erzählen” (Martinez/Scheffel 2005:27), y constituye una verdad en sí, esto se debe únicamente a que se trata de un “Roman über den Roman” (Brockington 1987:110).

Acerca de los conceptos tratados en el punto 4.1.1, cabe decir que la totalidad también afecta al lenguaje poético en la construcción de sentido, y como resultado el relato abandona una serie de elementos pertenecientes al estilo realista o naturalista.⁵¹⁴ A causa de este hecho, la formación de los personajes y de los espacios donde se desarrolla la acción sufre un proceso de extrañación característico de la literatura expresionista. Un buen ejemplo lo encontramos al inicio del capítulo cinco:

⁵¹³ Gottfried Benn se refiere por primera vez a este tipo de prosa en una carta a Max Niedermeyer: “Darf ich bei dieser Gelegenheit einmal darauf hinweisen, dass der Begriff ‘absolute Prosa’, der doch in der Malerei und Musik gang und gäbe ist, in der Prosa fast gar nicht vorhanden und aufgetreten ist, mir sind nur zwei Bücher bekannt, in denen sie sich zeigte: Carl Einsteins *Bebuquin* [...] und Gides *Paludes*” (Benn 1957:126); cf. al respecto Oehm 1976:102; Benn igualmente lo menciona en *Doppelleben* (1949): “Wenn diese Arbeit ein Probleme bietet, ist es das Problem der absoluten Prosa. Einer Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution [...] Aus der modernen Literatur nenne ich Carl Einstein mit seinem Roman *Bebuquin* (1912) und Gide mit *Paludes*. Ihnen schwebte offenbar etwas Ähnliches vor: die Möglichkeit nämlich von geordneten Worten und Sätzen als Kunst, als Kunst an sich” (Benn 1984:446).

⁵¹⁴ Según Kyora, el relato se posiciona contra la novela del siglo XIX (Kyora 2001:80). Asimismo, Einstein se refiere al movimiento naturalista como “mnemonic of civilization” (Zeidler 2004:7).

Um die Tische verbanden sich die Wiener Rohrstühle zu rhythmischen Girlanden.
Die Nase eines Trinkers konzentrierte die Kette jäh. Die Lichter hingen
klumpenweise von der Decke und zerplatzten die Wände zu Fetzen (CEW1:100)

Las distintas personificaciones y la mezcla de sensaciones son la base de este proceso de extrañación. Sabine Kyora ve su origen en el “heterogenes Sprachmaterial” del relato, que imposibilita procesos de identificación con el texto (Kyora 2001:89); a ello refiere igualmente la pregunta sobre la madre citada en el párrafo anterior. El autor abandona la descripción de figuras y escenarios como vía de representación,⁵¹⁵ de manera que se obvian o eliminan elementos narrativos como la procedencia social, y cuestiones como la trama caen en un segundo plano o incluso son eliminadas del texto.⁵¹⁶ En su primera aparición, por ejemplo, Böhm es presentado como “dicker Herr” que empieza una conversación con Bebuquin afirmando: “Jüngling, beschäftigen Sie sich mit angewandten Wissenschaften” (CEW1:93); aunque a lo largo del primer capítulo se añaden otros rasgos, la presentación del personaje es mínima y parece orbitar alrededor de la figura principal. En detrimento de los elementos social y psicológico se da una sublimación de la imaginación y el pensamiento basado en “ein neuester Gedanke” (CEW1:97). Asimismo, Einstein desarrolla una serie de temas recurrente que tienen a ver con el planteamiento “diferente” de la realidad: me refiero aquí al “Wahnsinn” (CEW1:94,95,129) como subtema en el texto.

La imaginación, concepto del todo ligado a la prosa absoluta, y esta idea de un nuevo pensamiento aparecen en las reflexiones de los protagonistas, y a la vez constituyen el impulso de la búsqueda del milagro, que da el título al relato. Como Bebuquin expresa, dicha búsqueda está asociada al siguiente deseo: “von den vielen Dingen, die ich mir vorzustellen vermag, eins zu sein” (CEW1:121).⁵¹⁷ El resultado de

⁵¹⁵ Cf. Kyora: “Einstein hält also die realistische Schilderung der Wirklichkeit für ein Zeichen künstlerischer Schwäche [...] Außerdem kann die Sprache als Zeichensystem nie die Wirklichkeit dieser Gegenstände erreichen, weil sie sie nur im Zeichen, also als Abwesende benennen kann” (Kyora 2001:80). La asunción del lenguaje como sistema de signos es vital en la teoría de los medios. Así, Einstein consigue con su prosa un lenguaje que se presta al intercambio de códigos, entre lo visual y lo verbal.

⁵¹⁶ Schöffler analiza la obra de Einstein *Der unentwegte Platoniker*, y determina como característica “die Trapezkünste einer Logik, die –bewusstermaßen und folgerichtig– ins Alogische, Überlogische und Absurde gerät” (Schöffler/Otten 1963:560s). Dichas cuestiones son por tanto extensibles a otros textos literarios de Carl Einstein.

⁵¹⁷ Krämer relaciona la espacialización del tiempo con la “Reflexion-in-sich” y la “innere Anschauung” [...] Wie in der Malerei die medial bedingte Dominanz des Räumlichen über die Funktion des Beschauers in ein räumlich-zeitliches Simultané überführt wird, so muß in der Literatur die medial bedingte Dominanz des Zeitlichen über die Funktion des assoziierenden Lesers in ein zeitlich-räumliches Simultané verwandelt werden. Durch den prozeßualen Vorgang des Textes als Reflexion-in-sich wird die zeitliche Tendenz ins Endlose in die Abgeschlossenheit gleichsam zurückgebogen. Wie die Erinnerungsfunktion in der Malerei, so fungiert die textimmanente Reflexion in zweifacher Weise als

este deseo, convertirse en una imaginación y hacer de la multiplicidad algo único,⁵¹⁸ es la mínima relación entre el relato y la realidad, entre la forma absoluta y la realidad objetiva. La existencia de las figuras es solamente asumible en el texto y como texto, pues no adquiere compromiso alguno con la realidad (Kyora 2001:80), de ahí que sea imposible racionalizar el sentido (Kleinschmidt 2001:518). Producto de ello es la existencia fantástica y la muerte irreal de Böhm (CEW1:93), así como la conjura del “Schmerzkakadu” (CEW1:109). Asimismo, los elementos en el texto son en cierto modo arbitrarios y no están motivados por estructuras de representación lógicas, como lo muestra la referencia a “Frau Peters, geboren Dewitz”, que yace en la tumba contigua a la de Böhm (CEW1:130). Se trata de una interrupción del texto, pues esta especificación no responde a cuestión alguna planteada por la narración, ya que esta figura no forma parte de la constelación de personajes.

Con el abandono de procesos narrativos como la mimesis y el alejamiento consciente de referentes reales, Einstein crea un equivalente estético, una forma que no preasume estructuras de representación fuera de la imaginación. De acuerdo con ello, la forma de la prosa absoluta se asemeja en parte a lo que Daniel-Henry Kahnweiler expresa en su texto *Der Weg zum Kubismus* (1914), al hablar de la representación y la construcción de la imagen pictórica como “darstellend und aufbauend zugleich” (Kahnweiler 1958:12). Por otro lado, aunque la realidad no se configura como modelo en la prosa absoluta, el autor busca la representación de una realidad “superior” a la empírica y a aquella construida poetológicamente según los modelos de la tradición. La forma absoluta del relato parte de la nueva noción de la percepción moderna,⁵¹⁹ fundamentada en la eliminación de la causalidad, que Graber asocia a la

Verwahrung des Denkens und als Konstituens von Abgeschlossenheit. Ziel der so realisierten Verräumlichung der Zeit ist es nicht, dass die Zeit im Raum zum Stillstand, sondern daß durch die Reflexion innerhalb des Raumes Zeitlichkeit erst eigentlich zum Vorschein kommt” (Krämer 1991:174).

⁵¹⁸ Kyora encuentra en la escenificación de los acontecimientos “eine Mischung zwischen in der Fiktion als real gekennzeichneten und imaginären Elementen” (Kyora 2001:87s.), y afirma que el dualismo de dos realidades (trascendental, material) lleva a la destrucción del sujeto, lo que sucede en la muerte de Böhm.

⁵¹⁹ Cf. Michel: “In their various investigations of the physiology of vision, Johannes Müller, Hermann von Helmholtz, and Gustav Fechner laid the foundations for media theory. Their scientific findings suggest two different, closely related, and equally revolutionary conclusions. First, each sense has a certain *range of apperception* that determines the bandwidth within which it is able to represent reality. In other words, the world as it appears phenomenally has undergone a process of selection *before* turning into material to be processed by consciousness. This selection process represents an *independent* activity performed by the human sensory apparatus –by vision, for instance. Thus does vision, precisely as a *medium* of apperception, offer a vision specific representation of the world to consciousness rather than an objective picture” (Michel 1997:732). La subjetividad de la visión es un tema tratado ampliamente por Einstein en la mayoría de sus relatos.

“Verwirklichung des Absoluten” en *Bebuquin* (Graber 1969:675).⁵²⁰ La forma absoluta del relato se plasma en un juego semiótico que constituye la relación entre sujeto y objeto (Heisserer 1992:48), juego que se basa en las metáforas de la luz y el espejo, así como en los procesos de diferenciación confusos entre las figuras. Como se pregunta Bebuquin, “ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt? (CEW1:93). Para Heisserer, la forma absoluta radica en el sistema de signos del relato, en la interconexión y relación dinámica entre ellos, que provoca una fractura con la realidad empírica. La nula diferenciación de los personajes y el narrador, por ejemplo, deriva en la destrucción del esquema lógico de diferenciación entre sujeto y objeto, la cuestión de la “Einpoligkeit”.⁵²¹ Del mismo modo, la plasmación absoluta de la realidad está relacionada con la tendencia expresionista a reducir figuras y escenarios a “tipos” representativos (Anz 2002:156), hasta el punto de describir a los personajes, en algunos pasajes concretos de la obra, como “sonderliche Zeichen in den Spiegeln” (CEW1:126). Asimismo, la misma referencia a la novela como tal contribuye a destruir un concepto de ficción mimética en favor de una realidad textual absoluta. Esto sucede, por ejemplo, cuando Bebuquin admite que buscan un milagro “seit Kapitel eins” (CEW1:117).

La eliminación de los factores sociológico y psicológico reduce las figuras a meros discursos textuales, a reflexiones interiores producto de una forma que apunta a la “ungegenständliche Dichtung” (Walden 1982:154). Se trata de un producto literario relacionado con la “Tendenz, von der Realität zu abstrahieren” que se da en el expresionismo pictórico (Anz 2002:156). El resultado de tales procesos en el lenguaje, que implican la “Auflösung und Fragmentierung von Gegenständlichkeit” (Kramer 1990:54), es que, como apunta Vietta, “indem die Sprache nicht mehr beschreibend am Wirklichkeitsdetail hängt, beginnt sie ihren eigenen Ausdrucksformen zu reflektieren und aufzubrechen” (Vietta/Kemper 1975:166). Ello sucede con las formas poéticas como la parataxis, que confiere un ritmo simultáneo a la narración, a la vez que

⁵²⁰ Martínez-Seekamp señala los problemas de dicho proceso, motivo de un cierto fracaso en el proyecto literario de Einstein: “Gegen den poetologischen Stellenwert der Kausalität im mimetischen Roman wendet Einstein also ein: Der Versuch, aus der (kausalen) Ordnung des Dargestellten die Form der Darstellung abzuleiten, ist unbefriedigend, nicht nur wegen der Unangemessenheit einer kausalen Interpretation der Wirklichkeit (=epistemologische Kritik), sondern auch, weil eine quasi-kausale Darstellungsweise keine Form ergibt (=ästhetische Kritik)” (Martínez-Seekamp 1985:17).

⁵²¹ Cf. Paulsen: “Die Einpoligkeit kommt im Wesentlichen durch einen Schrumpfungprozeß zustande, und zwar durch die Reduktion des Antagonistes auf ein absolutes Minimum an Gestalthaftigkeit: Er sinkt zur Nebenfigur herab und geht auf in der Masse von Menschen im Umkreis des Helden, aus denen die ihm feindlich begegnende Wirklichkeit besteht” (Paulsen 1983:150).

tematizan la fragmentación de la percepción y del discurso narrativo: “Die Nacht färbte langsam empor, die weiße Stube opalisierte wie altes Gestein, lohende Schatten zogen über die Wände, eine kleine Wolke stand vor dem Fenster, ein brennender Sonnenstrahl durchglühte sie“ (CEW1:118). Con ello, el medio reflexiona sobre sí mismo, y a su vez se convierte en espacio de reflexión medial. Y es por ello que en el *Bebuquin* la práctica vanguardista de la prosa absoluta está profundamente relacionada con su teoría de los medios visuales. Estos configuran la fuente esencial del texto, su forma de extrañamiento al plasmarse alucinaciones visuales y deformaciones tanto en las figuras como en los escenarios.⁵²² Como afirma Krämer, quien relaciona dichos procesos con el género del grotesco,⁵²³

Das Groteske konstituiert sich in ihm [Darstellungsverfahren] als Aufhebung der Grenze zwischen Geist und Materie, d.h. die Sprache schafft sich ihre eigene Realität, bringt die von ihr dargestellte Realität selbst hervor im Sprechen. Der Text spricht nicht in der Weise der Behauptung über eine bestimmte Sprachauffassung, sondern stellt diese dar, indem er die Textrealität als Folge des textlichen Sprechens eigens zu erkennen gibt [...] wonach die Wirklichkeit nicht beziehungslos neben und außer der Sprache vorhanden ist, sondern erst durch die Sprache zur Wirklichkeit ernannt wird (Krämer 1991:167)

Aunque casi todos los elementos podrían asociarse al estilo grotesco, la escena en el circo es la que mejor representa las formas subversivas de dicho estilo: “Die Paralyse zog in die Stadt [...] In der Stadt war ein halb Jahr Fasching. Bürger leisteten Bedeutendes an Absurdität. Ein grotesker Krampf überkam die meisten” (CEW1:126). Asimismo, en el análisis de la constelación de personajes expuesto en el punto 4.3.1 se puede observar la subversión en las distintas figuras. La realidad textual como producto del lenguaje y la supeditación de la realidad a la expresión del lenguaje son dos ideas fundamentales en el relato. Einstein determina así el origen de la ficción estética en las formas estéticas y mediales, y no en la realidad. Esto se revela en la estructura total que, como Einstein afirma, es la manifestación de una realidad transcendental: “l’oeuvre d’art religieuse est, pour ainsi dire, produite par l’invisible, causée par la disparition, la non-existence d’un être” (CEW3:14).⁵²⁴ Al desarrollar la prosa absoluta, Einstein adopta estrategias comparables a las que lleva a cabo Döblin en sus textos (Krull 1984:20).⁵²⁵

⁵²² Cf. Lehnert: “Von verfremdeten Störungen einer Leser und Erzähler gemeinsamen Welt kann im Falle von Carl Einsteins *Bebuquin* oder *die Dilettanten des Wunders* nicht die Rede sein, weil der ‘Roman’ dem Leser nicht gestattet, seine Welt mit der fiktionalen zu vergleichen. Seine Szenen sind nur lose durch wiederkehrende Personen und deren Bohememilieu verbunden, jedoch wird die fiktive Welt von Einfällen durchkreuzt und so humorvoll zu einer willkürlichen gemacht” (Lehnert 1978: 798s.).

⁵²³ Para Einstein lo grotesco equivale a la “Entgestaltung” (CEW4:199). Cf. al respecto Fuß 2001:219.

⁵²⁴ Neundorfer se refiere a la “Rationalisierung des Kubischen” como un “Sichtbarmachen des Unsichtbaren” (Neundorfer 2001:63). Roloff se refiere a este invisible como “Unsagbarkeit und

4.2.1.2. El concepto de tiempo y la simultaneidad de los episodios

La estructura narrativa del relato, siguiendo la tendencia de la vanguardia, refleja la influencia de la percepción sensible fragmentaria en la literatura: se trata de la “Aufhebung jeglichen Realitätsbezuges und die Zerstörung jeder zeitlichen, logischen, psychologischen Kontinuität” (Anz 1985:70s). En la sucesión de los distintos espacios, que a su vez se dividen entre espacios reales y espacios de reflexión fundamentados en lo imaginario como la “Animierkneipe Essay”, se desarrollan varias historias alrededor del milagro que se entrecruzan e interrumpen constantemente, como sucede en el capítulo tres con la narración de Böhm. En dicho capítulo los protagonistas se convierten en narradores, y la narración principal se solapa con una historia secundaria, la “historia de las cortinas” (CEW1:96). En este sentido, Kyora habla de una “Mischung von argumentativem Diskurs und Durchbrechung der Argumentation” (Kyora 2001:89). Dicha disposición narrativa supone la emulación temporal de la construcción espacial que Einstein analiza a partir del cubismo, en cuyos cuadros las perspectivas y líneas se entremezclan desfigurando los elementos individuales y fundiéndolos sintéticamente (Einstein 1988:90-91).⁵²⁶ Este principio estructural de la obra de arte visual marca la forma en el *Bebuquin*, pues la historia sigue un principio formal equivalente en el tiempo. El relato se construye sobre la “forma tectónica” basada en el concepto de “tiempo cualitativo”, que el teórico extrae de la percepción visual espacial. En el relato se hace mención de los “quantitativen Experimente”⁵²⁷ artísticos, una crítica que se apoya en la crítica al escritor alemán; Einstein afirma que “in der Kunst ist die Zahl, die

Unsichtbarkeit” y remite a la “Heterotopie” de Foucault como lugar de la reflexión intermedial como “Abwesenheit” (Roloff 1995:275-276).

⁵²⁵ La estructura narrativa y el rol del narrador, que el autor de *Die Ermordung einer Butterblume* señala como constitutivos de su “Kinostil” en el artículo *An Romanautoren und ihre Kritiker*, mantienen más de una correspondencia con la crítica a la literatura de la que parte Einstein y la influencia de la pintura en su obra; Döblin afirma que “der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut [...] Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen [...] Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muss. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden (Döblin 1963:17). Por ello los investigadores tienden a ver uno y otro como dos manifestaciones de un mismo fenómeno (Martini 1970; Hoffmann 2001; Neundorfer 2003). En el caso de Einstein, los procesos innovadores que lleva a cabo están claramente marcados por el medio visual, mientras que para Döblin la psicologización intensa de los personajes hasta la neurosis se convierte en la estrategia principal (Martini 1970).

⁵²⁶ Dicho arte se basa en la “Vermeidung des Moments des stereometrischen Tiefkörpers, der Augentäuschung” (Hoffmann 2001:71). Para Hoffmann, Einstein lleva a cabo una “Instrumentalisierung des Kubismus” como vía de acceso al mundo objetivo.

⁵²⁷ Estos experimentos se refieren a la estructura épica de la novela tradicional y al uso del color en el expresionismo pictórico (Osterkamp 1995:556).

Größe ganz gleichgültig” (CEW1:99). Calidad significa en este sentido carácter absoluto como parte dentro de una estructura total.

La forma concentrada presenta distintos niveles de interpretación. Oehm lo interpreta como “eine Entstofflichung und Entfabelung des Romans [...] dessen Kapitelabfolge die traditionelle Romanform parodiert” (Oehm 1993:227).⁵²⁸ Es por ello que dentro del principio constructivo del argumento, la búsqueda del milagro, las escenas se suceden sin presentar un orden progresivo claro. El montaje, dentro de la macrohistoria, de varias narraciones según el principio de la “Binnenhandlung”, apoya esta idea. Ya al principio del relato, por ejemplo, en la búsqueda se intercala esta “Geschichte von den Vorhängen”, a la que me he referido anteriormente, cuyo objeto son los “Gärten der Zeichen” (CEW1:97-98); se trata de una breve historia que Böhm cuenta a Bebuquin en su habitación. Esto confunde el límite entre lo narrado dentro de la historia y ésta misma, pues inicia una nueva narración que se entrecruza con el diálogo entre Bebuquin y Böhm. La secuencia se desarrolla de esta forma:

“Bebuquin”, begann er gütig, “Sie sind ja immer noch ein Mensch. Variieren Sie doch einmal, monotoner Kloß. Gestatten Sie mir, dass ich Ihnen von den Gärten der Zeichen, die Geschichte von den Vorhängen erzähle. Narzissus, Unproduktiver.”

Giorgio zog sich die Decke von den Ohren, steckte einen Kakes in den Mund, und Böhm hub an:

(salto de página)

DRITTES KAPITEL

Die Geschichte von den Vorhängen

Ich stand vor einem grossen Stück aus Sackleinwand und schrie: “Knoten seid ihr.”
(CEW1:96-97)

La superposición se consigue a través de una transición que apenas diferencia entre uno y otro capítulo. Asimismo, la aparente falta de narrador en dicha subhistoria no hace posible la distinción entre ambas, ni la diferenciación entre la narración del relato y el mismo Böhm. Ante esta problematización en la reflexión del medio literario, Kramer habla de la colisión entre el discurso narrativo y la unidad de los planos narrativos (Kramer 1990:45). Asimismo, la subhistoria no se presenta como historia al margen, sino que “re-narra” la muerte y disolución del narrador que ha tenido lugar en el primer capítulo.⁵²⁹ La construcción asimétrica como “sich fortwährend verändernde

⁵²⁸ Oehm opina que la interiorización del personaje es una subversión de la forma de aprendizaje del “Bildungsroman”, que se basa en la armonización de interior y exterior del sujeto (Oehm 1993:227).

⁵²⁹ Dicho episodio representa la “Selbsterkenntnis” de Böhm ante una pantalla, la proclamación del “Wunder der Qualität” caracterizado por la “ungehinderte Bewegung”, y la idea del desprenderse de uno mismo –“Alles Persönliche ist unproduktiv [...] werde dich los”– que marca el milagro como transformación (CEW1:97). Al respecto de tal concepto, Sorg afirma que “Wunder verweisen allein

Kombination” (CEW1:97), que Böhm posee a través de su cráneo de plata cincelado (CEW1:94), se erige como metáfora de la misma forma del relato; pues dicha construcción se revela como combinación dinámica de elementos y episodios intercambiables.⁵³⁰ La forma se tematiza en el contenido, lo que supone un caso de referencialidad medial.

En el séptimo capítulo se narra cómo la luz de las lámparas a través de las botellas de alcohol se comporta obscenamente penetrando en los ropajes de las mujeres; este momento introduce una narración, pues los reunidos en la “Animierkneipe Essay” se disponen a escuchar “Bebuquins leise trockene Stimme, der von seiner letzten Liebschaft erzählte” (CEW1:106). La historia intercalada se titula “Der Abschied von der Symmetrie” y precede las alucinaciones que los personajes sufren en la barra con las deformaciones lumínicas proyectadas en la pared.⁵³¹ En la escena se narra cómo Bebuquin se enamora de una vasija de estilo clásico y cómo, tras haberla recibido como obsequio, la rompe en dos una noche, afirmando que “seitdem bin ich Romantiker geworden” (CEW1:106).⁵³² Dicha historia refleja la imposibilidad de encontrar un vínculo entre el estilo clasicista y la realidad, pues sus sentidos “abstractos” no encuentran una forma física equivalente (CEW1:106); asimismo, se tematiza la fractura moderna entre sujeto y objeto. La crítica al estilo clasicista⁵³³ se refleja en este párrafo, así como el carácter grotesco de la historia, que encuentra un claro ejemplo en la

wunderbar auf sich selber, und sind somit nichts anderes als ein tautologisches Prinzip” (Sorg 1998:250). Por ello lo considera una “Augenblickmetapher” que admite “eine ganze Reihe von Substitutionen” (Sorg 1996:255). La historia se convierte en parodia al sugerir Böhm que Bebuquin se corte una pierna para perder su simetría (CEW1:97), pues define tal concepción formal como “langweilig” (CEW1:106). La dinámica se opone por tanto a la simetría, y este proceso es evidente tanto en los personajes como en la forma y función del texto.

⁵³⁰ Sello lo supedita a la estructura narrativa de los diálogos, afirmando que “[d]ie Diskussionsparts sind austauschbar –assoziative Monologe mit verteilten Rollen” (Sello 1970:236). A su vez, Fuß lo relaciona con una estructura que apunta a lo grotesco: “Die Struktur wird liquidiert (flüssig). Ihre Elemente werden liquid (verfügbar). Sie können verdreht, verschoben, vertauscht, in andere Kontexte integriert werden [...] Es zielt auf Diskontinuität und Liquidität” (Fuß 2001:156s.). Quenzer lo considera igualmente constitutivo de la estructura narrativa al hablar de la “iterierende Funktion der Reflexion [...] die einzelnen Kapitel, die selbständig und ebenso wie die meisten Abschnitte, Sätze und Tropismen vertauschbar sind, werden durch den Reflexions-Dualismus zusammengehalten und auf das Schicksal Bebuquins konzentriert” (Quenzer 1965:60). Los monólogos asociativos y la discontinuidad se convierten en conceptos claves del relato, pues su forma intercambiable –“Vertauschbarkeit”– define la constitución del texto.

⁵³¹ Ihekweazu habla de la “Dynamisierung und Verzerrung angestrahlter Gegenstände, die optisch zersplittert und zerfetzt werden”, afirmando que “Reflex, Spiegel und Zerrspiegel sind zentrale Chiffren des Textes” (Ihekweazu 1982a:88).

⁵³² La adopción de la noche como símbolo romántico, como “Zurücktreten des rationalen Bewußtseins”, se encuentra presente en toda la literatura de Einstein; pues una constante de su obra es que “Reflexionen und Debatten finden nachts statt” (Kröger 2006:207).

⁵³³ En *Politische Anmerkungen* (1912) aparece una crítica al hombre clásico, que Einstein asocia al hombre de cultura (CEW1:145).

contradicción del amor hacia un objeto inanimado como la vasija, un tema recurrente en la literatura romántica.⁵³⁴ Dicha historia integra igualmente una reflexión sobre la forma a través de la crítica a la simetría y a una forma narrativa clásica. La narración del amor con la vasija no puede considerarse subhistoria, como en el caso anterior, y debe tratarse más como transformación y paralelismo de la historia principal; pues el milagro como acción independiente guarda grandes similitudes con la turbación que la forma simétrica de la vasija produce en el protagonista. En referencia al personaje principal Bebuquin, la destrucción de la simetría representa el inicio de la “Konversion des erzählenden Ich vom ‘Klassicisten’ zum ‘Romantiker’” (Sorg 1998:243). A partir del capítulo 14, que tiene lugar en el “Kloster des kostenlosen Blutwunders”, la acción se acelera abandonando la esfera de la reflexión, y progresivamente se desplaza hacia la casa de Bebuquin después de una visita al circo y al monasterio. En el espacio de su habitación se narran las últimas reflexiones entre el protagonista y Böhm, así como la última entrevista con Euphemia (17), antes de decidir enterrar al “alter ego” en el penúltimo capítulo (18).

En el último capítulo tiene lugar el “Bericht der letzten drei Nächte”, tres párrafos breves que describen el proceso de extinción de Bebuquin y del relato.⁵³⁵ La progresiva pérdida de la capacidad de hablar, la enfermedad y el miedo al sueño desembocan en la extinción del habla y la sentencia “Aus” que pone fin a la historia (CEW1:130). Ello viene precedido por la solución que propone Böhm a la búsqueda del milagro en el monasterio con la fórmula “vernichtet und verwandelt werden” (CEW1:121), algo que Bebuquin ya refleja al inicio del relato afirmando que “alles [existiere] nur in der Vernichtung” (CEW1:95):⁵³⁶ el “Nichts” y el “Unwirkliche” se convierten en conceptos claves de esta búsqueda aporética (CEW1:104). En la escena del “Kloster”, la transformación se equipara a la muerte,⁵³⁷ que al mismo tiempo significa “das elende Gedächtnis zu verlieren” (CEW1:121). En la “Rede vom Tod im Leben” del capítulo 15, el protagonista clama contra Dios: “ich schuf aus mir, [...] sieh mich an, ich bin ein

⁵³⁴ Cf. las novelas románticas de Josep von Eichendorff *Das Marmorbild* (1818) y de E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* (1817), pertenecientes al género del “Schauerroman”.

⁵³⁵ Según Ihekweazu, ésta es la prueba de la condición de “Doppelgänger” de Böhm, pues “Bebuquin stirbt in der dritten Nacht nach der Beerdigung seines Alter ego, Böhm” (Ihekweazu 1982b:188). Quenzer incluso afirma que Bebuquin es Bebuquin y Böhm a la vez (Quenzer 1965:55).

⁵³⁶ Esta existencia en la destrucción es un tema recurrente en el expresionismo, que Kaiser refleja en el “Kassierer” de *Von morgens bis mitternachts* de 1912: “ich habe geraubt, gestohlen. Ich habe mich ausgeliefert –ich habe meine Existenz vernichtet– alle Brücke sind gesprengt” (Kaiser 2005:22).

⁵³⁷ Dicha idea se alinea con la pérdida de simetría de la vasija rota, la pierna cortada como abolición del aburrimiento, el accidente de Euphemia, etc. En el monasterio se presenta el acto de la transformación como un suicidio del sujeto individual.

Ende, laß mich eine unabhängige Tat, ein Wunder tun" (CEW1:125); el milagro representa la nueva creación estética vanguardista no ligada a la realidad, el pensamiento, la memoria o la tradición, caracterizada como la "immer gleiche Auslese [der Welt]" (CEW1:122).⁵³⁸ Sólo en la transformación mortal parece posible esta liberación en el milagro, idea que a su vez es una metaforización de la estructura temporal, pues se trata de un proceso dinámico de construcción y destrucción, igual como se construye la sucesión de episodios en el relato.

En los capítulos finales, la aceleración de acontecimientos constituye un nuevo tempo narrativo acentuando la disparidad de escenas y falta de secuencialidad, que apuntan a la destrucción progresiva de la figura Bebuquin. Como el mismo protagonista afirma, "beobachten wir den Moment, der viel eigenartiger ist, als die Ruhe, weil er differenziert und charakteristisch ist, gar keine Einheit hat, sondern sich zwischen vorne und hinten aufteilt" (CEW1:105); se trata de una reflexión formal, pues este "momento" es una unidad del tiempo cualitativo. La narración desarrolla esta idea del "instante" en su forma, de tal manera que los momentos mantienen entre sí la relación de intercambiabilidad, y no siguen un orden determinado. En algún pasaje incluso se describe cómo "die Uhr tönnte die Sekunden, jede Sekunde war plastisch deutlich, das Auge sah den Klang. Die Erde war ihnen einen Augenblick einen kristallen Feuer, die Menschen von durchsichtigem Glas" (CEW1:111). Como veremos en el punto 4.3.1, el texto se construye a través del diálogo, compuesto por monólogos recitados simultáneamente en los que los signos de puntuación contribuyen a confundir las partes implicadas y aumentan con ello la velocidad e inmediatez de la comunicación.⁵³⁹ Y en este proceso se refleja a sí mismo, pues en dichos diálogos el concepto de "forma" juega un papel fundamental; ésta, como afirma Bebuquin:

begiert [...] neue Gegenstände; sie ist von ihrem Ursprünglichen entfernter, als der Begriff, und eine Deduktion von ihr ist durchaus von einer begrifflichen

⁵³⁸ Bebuquin añade que "die Welt muß sich uns verwandeln" (CEW1:122).

⁵³⁹ Oehm atribuye a la forma de apostrofar y a las comillas la dificultad de leer y ubicar las figuras en el texto: "[Einstein] läßt mangels Indikatoren direkter oder indirekter Rede den Leser gelegentlich weiterhin darüber im unklaren, welche Figur in welcher Redeform gerade spricht. Das hat zur Folge, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Figuren ineinander verfließen" (Oehm 1976:90). Por su parte, Kramer sostiene que "[die Aussagen] dienen nicht einer Motivierung des dargestellten minimalen Geschehens oder einem kommunikativen Austausch der Figuren untereinander und seien so eher als aneinandergereihte Monologe zu lesen" (Kramer 1990:37). La falta de signos de identificación contribuye al carácter grotesco del texto. A causa del montaje del discurso estético-teórico, para Vietta se trata de "eine Literatur, die den phantastischen Charakter einer Wirklichkeit aufweist, die nicht mehr naturwüchsig gewachsen, sondern theoretisch vermittelt ist" (Vietta 1975:166s.). Cf. igualmente Haxthausen 2004:690.

unterschieden. Die Anschauung gewinnt in ihr eine Kraft, die vorher allein dem Begriff zugesprochen wurde (CEW1:102)⁵⁴⁰

La cuestión de la forma constituye de nuevo una tematización del medio en el relato. La contraposición de ésta y el concepto deriva por otro lado en la asociación entre forma y contemplación,⁵⁴¹ la cual a su vez se vincula con lo primitivo (capítulo 6) y la multiperspectividad o perspectiva colectiva.⁵⁴² En el relato lo fantástico se define como la “Unermüdllichkeit in allen möglichen Formen”, contrapuesto a la existencia en formas materiales que se revela como “langweilende Konvention” (CEW1:104-105) ante el arte que busca representar lo “Unwirkliche” (CEW1:104). La forma absoluta se encuentra ligada a la imagen transcendental que en el texto se vincula a la figura de Dios entendida como, según un comentario de Euphemia, “Farbe, die wir noch nicht sahen” (CEW1:114).⁵⁴³ Einstein contempla la misma idea que Herwarth Walden, esto es que en la modernidad “die Formeln der Nachahmung werden wieder Formen” (Walden 1973:103), y en el caso del *Bebuquin* esta sublimación de la forma se lleva a cabo especialmente en la concepción del tiempo narrado y narrativo, y en la disposición simultánea de los elementos.

4.2.1.3. La proyección interior: imaginación y espacio

La concepción del espacio desempeña un papel fundamental en la representación de los escenarios en los cuales tiene lugar la “búsqueda del milagro”; en estos la deformación visual y la construcción lumínica del espacio provocan la fragmentación del individuo y la percepción. Dicha fragmentación está relacionada con la búsqueda de *Bebuquin* de una existencia en lo imaginario, ya que una de sus limitaciones es “mit geschlossenen Augen nichts sehen” (CEW1:98). La teoría del cubismo de Einstein tiene

⁵⁴⁰ En otro texto, *Gestaltung und Begriffe*, Einstein escribe que el ser “verteidigt sich gegen die übermächtigen Eindrücke und Erfahrungen, die Flut der Kräfte durch Vernunftlichung und Verbegrifflichung der Erlebnisse. D.h.: man vollzieht eine mindernde Reduktion des Komplex-Wirklichen” (CEW4:194).

⁵⁴¹ Einstein lo define como “Kontemplation über die Dinge hinweg in eine geistige Gemeinschaft” (CEW1:121).

⁵⁴² Hillach habla del “Effekt der Forcierung der Sachbezüge durch willkürliche Perspektivik, rasch wechselnde semantische Phasenbildung und abrupte Übergänge” (Hillach 1988:143); Kramer se refiere a “Perspektivische Verschmelzungs- (erlebte Rede/‘dual voice’, innerer Monolog) und Brechungsverfahren (offen-ironische Erzählereinflüsse, Versetzen und Vervielfachen der Wahrnehmungsinstanzen, Ambigüieren der Darstellungsmodi)” (Kramer 1990:22s.). En Einstein las estrategias emulan la funcionalidad textual de Gide. Acerca del concepto “Bild” como “Instrument kollektiver Erinnerung” y como red de significados y asociaciones, cf. Reck 1998:142,145.

⁵⁴³ Sorg interpreta la forma absoluta y de la totalización de los momentos temporales como epifanía, como visión elevada transcendental a través de la cual se refleja un retorno al mito (Sorg 1996:252).

una gran influencia en la concepción del espacio en el relato,⁵⁴⁴ y está ligado a la teoría de que el arte pictórico crea “seelische Äquivalente” (1923) basados en la “Aktganzheit des Imaginativen” (CEW2:444). Se trata de formas interiorizadas y procesadas por el sujeto, como afirma Einstein,

durch die vielen Augenbewegungen vollzieht sich die Decentralisierung des früher dominierenden Subjekts, das platonisch ruhend die Dinge betrachtete, die vor ihm sich bewegten und denen es in der Perspektive als dominus creationis die optischen Werte zuteilte. Jetzt ist das Subjekt Träger der Bewegung wie die Dinge oder Ereignisse. Es registriert sich selbst bewegend (CEW4:436)⁵⁴⁵

A esto es necesario añadir la idea de que la expresión pictórica moderna es equivalente a la expresión de una vida imaginaria.⁵⁴⁶ La imaginación, que Einstein entroniza como concepto literario a partir de su análisis de *Vathek*, se convierte en el motor del relato *Bebuquin*; incluso se puede afirmar que la “unabhängige Tat” que el autor define como milagro es esta misma noción de imaginación, pues la búsqueda de éste pasa por la eliminación de la reflexión entre personajes (CEW1:92,94) y la desactivación de la realidad objetiva como modelo, que a su vez implica una perspectivización subjetiva en el relato.⁵⁴⁷ En ésta se fundamenta precisamente la búsqueda de identidad interior de la figura.

La incapacidad de actuar, que *Bebuquin* expresa al principio del relato definiendo su existencia de individuo como “schlechter Romanstoff” (CEW1:96),⁵⁴⁸ sitúa toda la acción del texto en las discusiones sobre arte;⁵⁴⁹ de la misma forma, la identidad

⁵⁴⁴ En el caso de Einstein se cumple una premisa que Rolf Renner identifica en la literatura moderna: “die Malerei [zeichnet] die Funktionalisierung von Raumbildern in der Literatur vor” (Renner 2004a:90).

⁵⁴⁵ En este texto del archivo póstumo, titulado *Simultanité*, Einstein escribe: “Sichtbares und Unsichtbares werden auf einen bildformalen Nenner gebracht” (CEW4:436).

⁵⁴⁶ Roger Fry es el autor del concepto “expression of imaginative life” (Fry 1920). Existe un contacto entre Einstein y Roger Fry en 1925, aunque pocas fuentes aluden al respecto (cf. la CE-Gesellschaft: <http://www.carleinstein.uni-muenchen.de/Bio4re.htm>). Cf. igualmente Didi-Huberman 2006:245.

⁵⁴⁷ Cf. Brockington y su análisis de la figura del narrador, que trataré más adelante: “die Tendenz, den Roman von den Figuren erzählen zu lassen, liefert einen Hinweis auf die Erzählperspektive. Der Erzähler des *Bebuquin* ist kein allmächtiger, allwissender Erzähler. Er steht nicht über seinen Figuren. Er ist vielmehr ein Teil von ihnen und erzählt aus ihren Perspektiven, sogar in deren eigenem Wortlaut. Da *Bebuquin* im Mittelpunkt der meisten geschilderten Erlebnisse steht, wird der Roman zum größten Teil aus seiner Perspektive erzählt. Deshalb ist die Erzählweise im Roman als subjektiv zu bezeichnen” (Brockington 1987:114).

⁵⁴⁸ Este aspecto sitúa el texto en el género de la “Reflexionsprosa” (Kyora 2001). Cf. al respecto Quenzer sobre la muerte de Böhm: “[Böhms Tod] ist eine Art Ablauf des Romans innerhalb der neunzehn kurzen Kapitel zu erkennen, woraus auch die surreale Schichtung in ihrer Grundstruktur deutlich wird. Es ist aber ein Handlungsablauf, der keine Fabel ist, nichts erzählen will, nicht Inhalt sein soll und nicht Selbstzweck, sondern Mittel ist. Einstein wendet sich bewußt gegen die Fabel und das Geschichtserzählen” (Quenzer 1965:69).

⁵⁴⁹ Anz señala “Die ‘Schreibart’ des Romans, die Fülle eigentümlich kontaminierter Bild- und Sprachformen [arrangiert neu und zerstört darin] die Materialien der faktischen Welt: theoretische Reflexion, philosophische Bildung, geistreiche Aphoristik, literarisches Zitat und sakrale Vorgänge” (Anz 1985:72). Dicha contaminación confiere el carácter moderno a la prosa, en forma de multidiscursividad.

indefinida de los personajes se resume en la “Stofflosigkeit” de la figura central (CEW1:129). En este sentido, Einstein lleva a cabo lo que escribe Petersen sobre la prosa moderna:⁵⁵⁰ “Handlungen weichen dem Denken, Aktionen dem Diskurs, der Held des Romans ist der Gedanke und nicht mehr die Tat” (Petersen 1991:184). Dentro de este pensamiento, la imaginación, equivalente a “Empfindungen, die keines Erlebnisses bedürfen” (CEW1:113), se convierte en el eje de la historia, y en ella parece fundamentarse la negación de los procesos cognoscitivos, epistemológicos y narrativos; Einstein asocia dichos procesos, relacionados con la literatura naturalista, a una “lächerliche Naivität” (CEW1:95). Al eliminar la acción y la ficcionalidad en el proceso de reflexión, el relato se abandona a la esencia imaginaria de su representación. La imaginación como vía de experiencia alternativa la defiende el autor unos años más tarde, pues como Einstein escribe a Kahnweiler en la célebre carta de 1923,⁵⁵¹ los descubrimientos van a menudo unidos a la imaginación a través de un “innere Erlebnis” (CEW4:154). Dicho concepto, que Einstein construye desde el cubismo, es indisoluble de la visualización verbal de los objetos y figuras, la plasmación de la percepción, etc. Asimismo, el epicentro de la imaginación en el relato es su figura principal, Bebuquin, a partir de la cual percibimos todo cuanto acontece en el texto.⁵⁵² En los distintos pasajes del texto se fusionan la experiencia del espacio y la experiencia interior en la figura principal (Didi-Huberman 2006:257). Ello sucede en las escenas del circo y el monasterio, donde se confunde la destrucción interior y exterior, y también la destrucción física y espiritual de Böhm y Bebuquin se encuentra relacionada con este fenómeno.

La perspectiva, derivada de la imaginación, es uno de los puntos controvertidos en el texto, pues en todo momento los límites entre las figuras están distorsionados, y en varios pasajes incluso es difícil reconocer la posición del narrador.⁵⁵³ Éste podría

⁵⁵⁰ Cf. al respecto el *Roman des Phänotyp* (Benn 1986).

⁵⁵¹ La relación entre ambos teóricos del cubismo es intensa y de admiración mutua. Daniel-Henry Kahnweiler llega a afirmar que “[j]e crois que l’avenir placera très haute l’oeuvre poétique de Carl Einstein. On range d’habitude Carl Einstein parmi les expressionnistes, mais quoique chez certains expressionnistes on sent des vellétés qui les rapprochent parfois d’Einstein, il est préférable de classer celui à part comme cubiste littéraire allemand. L’âpre densité, la netteté rigoureuse de sa phrase et de sa construction ‘architecturale’ non un arrangement plus ou moins réussi de l’anecdote, font de son roman *Bébuquin*, de ses autres ouvrages en prose, comme de ses poèmes, des oeuvres cubistes” (Kahnweiler 1990:321). Kahnweiler conocía, por tanto, la obra de Einstein profundamente y la definía como cubismo literario.

⁵⁵² Algunos investigadores ven en dicha forma paralelismos con el género de la novela picaresca (Sello 1970:236).

⁵⁵³ Para Kramer “diese perspektivische Isotopie [ist funktional] auf Offenheit des Erzählens ausgerichtet” (Kramer 1990:22).

definirse como extradiegético y heterodiegético (Martinez/Scheffel 2005), aunque en algunas partes se solapa e, incluso, colisiona con los mismos personajes (Kramer 1990:38). Estos a su vez se convierten igualmente en narradores, como hemos podido ver en la cita anterior con la narración de Böhm. Según Sorg, “die Distanz zwischen Erzähler- und Figurenrede schwindet, Heterogenität des Textes nimmt zu, Rätselhaft wird wenig beschrieben als simuliert” (Sorg 1996:226). En esta constelación, *Bebuquin* se erige en epicentro de varias perspectivas cruzadas, en lo que Kramer interpreta una “Tendenz zur Auflösung des linearen Erzählvorgangs durch Vermehrung und Überlagerung von Perspektiven”, y del cambio del “Erzählmodus” al “Reflektormodus” como marca del discurso narrativo de la modernidad (Kramer 1990:22), que se constituye en un discurso interior. La fusión entre sujeto y objeto en el acto de percepción, que impulsan estilos pictóricos como impresionismo y cubismo, se transforma y adapta en el medio literario. El resultado es la construcción de los espacios y de la percepción según la figura principal del relato, esto es, a través de la subjetividad y la imaginación. Un ejemplo, en este sentido, es el inicio del capítulo cuatro, cuando se narra que “seit Wochen startete *Bebuquin* in einen Winkel seiner Stube” (CEW1:98). La deformación de los espacios interiores como deformación psíquica lo comentaré en el punto 4.4. al hablar de las alucinaciones textuales.

En el *Bebuquin*, la perspectiva narrativa sufre una transformación:⁵⁵⁴ se desplaza de la representación hacia la presentación, de la reproducción hacia la producción. La realidad empírica es reemplazada por la construcción de un imaginario en el que las cosas, según los presupuestos del carnavalismo bachtiniano y lo grotesco,⁵⁵⁵ son subvertidas en sus valores y en su orden; de ello resulta el “Endpunkt der konventionellen Objektbewältigung durch die Sprache, weil das konventionelle Objekt sich der Aussage entzieht” (Wunberg 1965:116).⁵⁵⁶ Lo grotesco, como indica la variante del carnavalismo bachtiniano, supone la fusión entre ficción y realidad, entre estética percibida y público receptor.⁵⁵⁷ En el *Bebuquin*, la subversión, supresión y fusión de la forma subjetiva y objetiva viene condicionada no por presupuestos intraliterarios, sino

⁵⁵⁴ Lacan afirma que la realidad “[ist] von der Perspektive abhängig, die man ihr gegenüber einnimmt. Wirklichkeit ist ein Effekt perspektivischer Interpretation” (citado por Fuß 2001:240).

⁵⁵⁵ Cf. Bachtin 1996; y Kayser 1961.

⁵⁵⁶ Cf. al respecto Sorg 1996:252.

⁵⁵⁷ Cf. Graber: “Einsteins Erzählungen beziehen ihr Unheimliches aus solchen unberechenbaren Übergängen (Subjekt der Erzählung wird Gegenstand dieser) [...] Aus der Banalität kann plötzlich das Ungeheuerliche hervorbrechen; es kommt zu Exzessen der Gewalt” (Graber 1969:677s.). La transformación de sujeto en objeto juega un papel fundamental en el relato, pues subvierte la forma de representación y los parámetros de la recepción estética dentro y fuera del relato.

por la influencia de elementos extraliterarios como los medios visuales, aspecto que podremos comprobar en el punto 4.3.1. Por otro lado, a partir de las perspectivas múltiples que ofrece el relato, los investigadores conciben su efecto en el discurso literario como transposición y posterior supresión de la “Zentralperspektive” del Renacimiento pictórico (Brandstetter 1988:115).⁵⁵⁸ Ésta es equivalente a la figura del narrador, que en el cubismo es igualmente modificada a favor de una perspectiva múltiple y dinámica que se define como “polifonía”. Las múltiples voces de los protagonistas se confunden en un conglomerado que se parece a la estructura simultánea de los cuadros cubistas de la época sintética.⁵⁵⁹ Para los investigadores, en el relato se trata de una “Vermischung von Gegenständen” producto de la fragmentación de los objetos fundamentados en una tradición filosófica y religiosa (Kyora 2001:84,86). Kramer añade que “die Reflexionen der Figuren [...] verweisen auf ihre dilettantische Verfassung. Sie dienen auf der Ebene des Dargestellten grade nicht der Motivierung der Handlung” (Kramer 1990:35). La desaparición del narrador, que equivale a la desaparición de un punto fijo y estable como la perspectiva central, se encuentra ligada a estos procesos y hablaré con más profundidad al respecto en el punto 4.4.

La disposición simultánea de los episodios, así como el carácter de reflexión antificcional del texto, construye el discurso de los medios en el *Bebuquin*,⁵⁶⁰ que también recibe una cierta influencia del simbolismo de André Gide. El resultado es que “Bedeutung ist damit nicht vorgegeben, sondern wird im Prozeß des textlichen

⁵⁵⁸ Con ello Einstein busca, según Pan, la “elimination of a unifying ‘imperialist’ perspective, and a multiplication of local aesthetic possibilities” (Pan 2001c:46). Según Williams, la ficción de la profundidad en la perspectiva renacentista es equiparable para Einstein al logocentrismo socrático (Williams 1983:251). Como afirma Panofsky, se trata de un “sistema de distancias para concebir el objeto comprensible y coherente” (Panofsky 1972:35). Cf. igualmente Hick acerca del “klassische Wahrnehmungsmodell [...] mit dem fixierten Blick auf das zentralperspektivisch zugerichtete Tableau gewährt er einen versichernden Zugriff auf die geschaute Welt” (Hick 1999:13). Acerca de dicha perspectiva como “Medium zur Durchsetzung einer bestimmten Ästhetik”, cf. Gendolla 2001:25. Gendolla, asimismo, lo llama “Medium, ein Mittel zur Generierung, Übermittlung und Speicherung von Sachverhalten” (Gendolla 2001:25), y asocia la linealidad y la construcción pictórica en puntos con el reloj como forma de racionalización de tiempo y espacio y como base del proceso de civilización (Gendolla 2001:31). Por otro lado, como afirma Mersch, “Medien schaffen keine Bedeutung, sie setzen sie vielmehr voraus” (Mersch 2004:80). Acerca de la “Fixierung” a través de la “perspektivische Konstruktion der Welt”, cf. Renner 2004a:92.

⁵⁵⁹ El cubismo sintético se caracteriza por su bidimensionalidad y por la construcción de un objeto a través de la superposición de múltiples objetos bidimensionales. Cf. el texto de Juan Gris *Cubismo sintético* (1921).

⁵⁶⁰ Cf. Heisserer: “Gide benutzt demnach ordnende Textstrukturen (Überschriften, Kapitelzahlen) als Mittel, den Textverlauf selbst zu defiktionalisieren, ohne die auktoriale Erzählhaltung aufzugeben [...] Einstein übernimmt also Gides Ansatz der Defiktionalisierung und zugleich Textfunktionalisierung, für ihn aber bis zur textaufhebenden Konsequenz der literarischen Selbstreflexivität im Schlußwort aus” (Heisserer 1992:43-44). Heisserer habla asimismo de la “Wendung von der selbstreflexiven literarischen Funktion zur Funktionalisierung des Textes als ‘totale’ Form”, y describe a los personajes como “Textgefüge”.

Fortschreitens durch die assoziativen Bezüge erst geschaffen” (Krämer 1991:172), algo que Peter Fuß describe con el concepto “Schachtelwort”;⁵⁶¹ se trata de la prueba que el sentido del lenguaje se constituye a través de la imaginación, de una forma dinámica. La estructuración del lenguaje, el texto y la constelación de personajes sitúan a Bebuquin como eje alrededor del cual gira la búsqueda y se ordenan las distintas experiencias sensitivas y alucinatorias. De ahí que muchos investigadores tiendan a ver en dicha figura un “kalkulierter Nukleus des Textes, in dem sich zentrale Isotopien und Strukturmuster des Romans verdichten” (Sorg 1996:262). En relación con esta idea y la constelación de “dilettantes”, Oehm define a Bebuquin como “Kunstfigur, deren substanzhafte, personale Identität in ein Simultané von analogischen und figurativen Varianten zerfällt” (Oehm 1993:221).⁵⁶²

Se ha apuntado en los estudios sobre el tema que Einstein concibe la constelación de personajes como si el relato fuera una obra de teatro. Es a causa de este hecho que la comparación con las obras de Arconada es posible, pues el autor español desarrolla las figuras en sus relatos subrayando el carácter ambivalente de éstas, como personas reales, actores, figuras ficticias, etc. La estructura de la constelación, en ambos casos, supone un cruce entre medios discursivos y visuales. Asimismo, se ha podido ver que Einstein construye los personajes a través de distintas capas y de un sistema de referencias artístico, que en el caso de Arconada se traduce en el carácter ambiguo de Greta Garbo y los tres cómicos. Ambos, finalmente, reflexionan sobre el concepto de figura de ficción, Einstein mediante distintas formas antificciones, Arconada desarrollando aspectos teóricos del cine en sus relatos.

4.2.2. Los medios y la forma en las “novelas cinematográficas”

Ya en la primera novela cinematográfica, publicada en 1928 con el título *Vida de Greta Garbo*, Arconada se hace eco de los distintos debates que afectan el cine y la

⁵⁶¹ Cf. Fuß y su concepto del “hypersemisches Symbol” o “Semion” en relación al *Bebuquin*: “Das Schachtelwort hebt die markierten Grenzen der Zeichenordnung auf. Es ist ein nicht mit konventioneller Bedeutung belegtes Zeichen: Semion, nicht Symbol, ein Zeichen, das keine Bedeutung fixiert, sondern die Fixierung durch die Einschreibung zusätzlicher Bedeutungen liquidiert” (Fuß 2001:407). Sello habla igualmente de una “Verschachtelung von Diskussion und Handlung” para describir el lenguaje de Einstein (Sello 1970:238).

⁵⁶² Asimismo, Fuß resume la concepción estructural del *Bebuquin* como “horizontalidad” conceptual, casi simultánea (Fuß 2001: 345).

literatura en la modernidad.⁵⁶³ Asimismo, esta novela se perfila como el inicio de sus experimentos intermediales, lo que se puede comprobar en el sistema de referencias mediales que construye el texto literario y que le otorga su carácter polifacético. Ejemplo de tales referencias son la misma figura del biógrafo, o la caracterización de Hollywood, así como el rol de la luz, e incluso de la naturaleza. La compleja relación entre realidad y ficción dentro del relato se basa parcialmente en el hecho de que, al momento de realizarse la biografía, Garbo aún se encuentre en un momento temprano de su vida. De esta forma Arconada debe “novelar” la historia para llevar a cabo el relato (Dennis 1989:91).⁵⁶⁴

El autor adopta el género de la biografía para “inventar” una narración, con lo que problematiza y a la vez amplía las propiedades del medio discursivo; en lo referente al texto, no es posible hablar de una veracidad, sino de la invención de una veracidad, en la que la estructura general se corresponde con los hechos, pero no los detalles o vivencias de la protagonista. Con ello, el autor defiende que no es la “relevancia histórica del sujeto”, sino “el enorme impacto que ha causado sobre la imaginación de las multitudes de espectadores” (Dennis 1989:91), lo que impulsa dicho proyecto. Ello se opone a las ideas de Ortega y Gasset, que apuntan a la relevancia histórica de las figuras biografiadas.⁵⁶⁵ Al tratar las novelas cinematográficas nos encontramos con textos complejos que constituyen un “network” compuesto de distintos registros, una suerte de “multigenéric writing” (Dennis 2005a:36), el cual requiere una lectura atenta.⁵⁶⁶ Pues, como escribe Ródenas de Moya, en tales relatos tiene lugar un itinerario poco común, el que va de la pantalla a la página, mediante la “transferencia de un polisistema signico a otro” (Ródenas 1997b:85-86).

⁵⁶³ En lo referente a los capítulos donde aparece Stiller, el rodaje de la película *Gosta Berling*, Dennis define la novela como un “texto *metacinemático*: la evocación en términos guionísticos del rodaje de una película” (Dennis 1989:101-102).

⁵⁶⁴ Dennis lo considera “la afirmación de un propósito distinto, si no un gesto de radical discrepancia” (Dennis 1989:91) ante el género, lo que lleva al autor al “desarrollo de unas estrategias de representación propias del mundo cinemático al que pertenecen” (Dennis 1989:92). Dennis se refiere al enfoque y la descripción visual de los objetos y escenarios. López Torres también analiza el relato en esta dirección, haciendo además hincapié en algunos datos que ordena como “material documental” y como “contactos personales” de la actriz (López Torres 2000).

⁵⁶⁵ Arconada difiere de Ortega y Gasset, uno de los promotores del género, quien optaba por biografar grandes figuras de la historia, mientras que el autor hace lo propio con estrellas de cine (Dennis 1989:91).

⁵⁶⁶ Ródenas habla del “mestizaje de géneros” y de la “transcodificación” como proceso, algo que también aparece en *Indagación al cinema* (1924) de Francisco Ayala (Ródenas 2000:5).

4.2.2.1. El espacio de la narración y lo visual: el ejemplo de Hollywood

Vida de Greta Garbo es la obra idónea para realizar un análisis enfocado a examinar la representación de los espacios en la literatura sobre cine. El medio juega con este elemento, que a la vez marca la percepción visual tematizada en el relato. En el transcurso de su vida, por ejemplo, Garbo ve reemplazado el escenario natural de Suecia por otro mucho más artificial y a la vez fantástico. El espacio determinante en el texto es Hollywood, la “estación mundial del cinema” (Arconada 1974a:141),⁵⁶⁷ donde la actriz desarrolla su carrera en la “operación internacional” del cine (Arconada 1974a:141). Se trata de un espacio que sorprende asimismo por la mezcla de trascendentalidad y materialidad (Arconada 1974a:143), y donde se problematiza la relación entre realidad y ficción. En la escena de la llegada de la actriz a Hollywood, por ejemplo, Arconada examina su presencia desde tres puntos de vista a través del jefe de estación, el policía y el periodista, señalando: “es curioso cómo estas tres clases de gentes reciben a Greta” (Arconada 1974a:147). Esta perspectivización de un acontecimiento simula el juego de perspectivas cambiante del cine en Hollywood, impregnando cada suceso (Arconada 1974a:151), y donde “todos tienen en sus cuerpos impulsos de cine” (Arconada 1974a:153).⁵⁶⁸ Se presenta como un espacio de la simultaneidad donde convergen múltiples historias y sentimientos del medio cinematográfico, el cual además de industria es “arte”, como apunta el narrador (Arconada 1974a:162,167).

Dos elementos remarcan el carácter simultáneo del cine, basado en la representación del espacio: el “estudio de cinema” y las casas de los artistas.⁵⁶⁹ Acerca del primero, el narrador destaca su “diversidad de estilos” y su carácter de “pequeño mundo de cosas”, influencia del cinematógrafo: “la importancia está en que unos Estudios deben ser un resumen de la totalidad de las cosas de la vida” (Arconada 1974a:169). En cuanto a lo segundo, afirma que “cada artista se construye una casa de estilo diferente. Cada estilo corresponde a una película anteriormente filmada [...]

⁵⁶⁷ Llama la atención la forma de unir dos elementos técnicamente modernos como la locomotora y el medio cinematográfico. Dicha unión refuerza la idea de su valor cultural y simbólico más allá de sus atributos industriales y maquinísticos (cf. Virilio 2002). Para Sánchez Salas, la biografía de Charlot es “the child of Ultraism, where admiration for modernity represented by new machinery and its products are combined with a predilection for the creation of fleeting images that establish unlikely relationships” (Sánchez Salas 2004:4).

⁵⁶⁸ Ello se contradice con el hecho de que, a su llegada, “Greta no percibe ningún signo cinematográfico”, a causa de que el cine no se realiza en la superficie, sino en lo subterráneo (Arconada 1974a:156), pues tiene lugar en el interior de dicho espacio.

⁵⁶⁹ En cuanto a la arquitectura de los estudios, Arconada hace referencia a la influencia recurrente de lo griego que caracteriza los edificios de la MGM (Arconada 1974a:168).

California es un Estudio cinematográfico” (Arconada 1974a:169).⁵⁷⁰ Así, Hollywood se presenta como mezcla heterogénea de estilos simultáneos, y a la vez como expresión artística. Pues son los actores quienes, siguiendo los temas de sus películas, trasladan este material a su vida real. Por otro lado, la transformación cinematográfica de la realidad tiene lugar en los estudios, pues el cine capta las cosas “reduciéndolas, sintetizándolas” (Arconada 1974a:170).

El narrador habla del “tipo”,⁵⁷¹ elemento capaz de adaptarse a unas u otras exigencias, cuyo resultado son “simulaciones muy perfectas” (Arconada 1974a:170). Se trata de un tema que desarrolla más ampliamente en *Tres cómicos del cine*, y del que hablaré más adelante. La capacidad dinámica y transformativa de Hollywood se muestra en las propiedades creativas y técnicas, pues “si hace falta un mundo, [los operarios] alzan un mundo” (Arconada 1974a:170-171). De esta forma, la contemplación de dicho espacio está definida por la fragmentación de las cosas y por la imposibilidad de discernir entre realidad y cine; por ello “a cada paso se ven muestras, trozos, visiones, detalles de ciudades conocidas” (Arconada 1974a:171). Esto remite a la forma con la que el cine de estudio, como el arte moderno, capta y transforma la realidad hacia su material.

Otro aspecto fundamental en el análisis de los espacios es la tematización de la percepción visual a través de elementos de la naturaleza como el mar, imagen a la que se acoplan procesos psíquicos como la fantasía o el recuerdo (Arconada 1974a:243-244). Al inicio de *Vida de Greta Garbo*, la descripción de los “viajeros cargados de panoramas” (Arconada 1974a:46) metafORIZA perfectamente las nuevas condiciones perceptivas, donde las imágenes se aglutinan en el sujeto. Las “ventanas”, elemento recurrente en las descripciones de la ciudad por donde se filtra la luz hacia la oscuridad (Arconada 1974a:51), aparecen al principio bajo la “mirada infantil” de la protagonista, para reaparecer en el penúltimo capítulo (“Una ventana, a través de cuyos cristales se ve el mar”) asociadas a una serie de aspectos metaficcionales, referentes al mismo género literario; el diálogo entre Greta y el narrador discurre de esta forma:

-Espere un momento. No se si verá usted al leer. Encenderé esta luz. Esta pequeña luz que da a la habitación un tono de penumbra encarnada. ¿Y los cristales?
¿Quiere usted que cubramos los cristales de la ventana?

⁵⁷⁰ Es significativa la afirmación de que “el cine se desborda”, esto es, que trasciende, lo que demuestra su presencia e importancia como principio de la realidad moderna en los años veinte (Arconada 1974a:168).

⁵⁷¹ Más adelante se refiere a éste como “aspecto” (Arconada 1974a:171), como una representación metonímica en que la realidad se pliega ante las posibilidades cinematográficas, donde éstas actúan como filtro.

Yo [narrador-biógrafo] contesto, con firmeza:

-No. De ningún modo. Así está bien. A través de los cristales se ve el mar. A través de su vida, Greta, se está viendo continuamente el mar. A través de mi libro, también se ve continuamente el mar. No. De ninguna manera. Así está bien (Arconada 1974a:241)

La visión funde aquí elementos como la lectura, la vida y la naturaleza: es la “expresión fílmica emulada por el discurso verbal” (Ródenas 1997b:86). El mar se presenta como el elemento que da continuidad y une los distintos planos de la narración: Greta, el narrador, los libros, la contemplación de lo natural, la vida, etc. Y en este sentido el amor de Greta por el mar, que suscita a la vez “recuerdo y olvido” (Arconada 1974a:84), se convierte a la postre en una suerte de interacción entre mar y cine, entre nostalgia, recuerdo, amor, naturaleza y cine, y el elemento natural se funde al fin con el elemento técnico:

El mar, que es un elemento serio, desatado y rebelde que se desboca por los flancos de la tierra, también se dedica al cine: las murmuraciones del agua entran en el vitáfono y su visión de campo sembrado de espumas penetra a todas las horas en la pequeña ventana, ambiciosa, de los objetivos (Arconada 1974a:152)

El mar se personifica a través de la lente del cine, y su movimiento y producción sensible son procesados por el aparato con la misma facilidad con la que capta actores e historias. Con ello Arconada no señala la subordinación de lo natural bajo lo artificial,⁵⁷² sino que parece mostrar la fusión de ambos en el cine, que se equipara a la misma naturaleza como signo romántico de lo desconocido e irracional.

Por otro lado, un extenso pasaje que se desarrolla a partir de un espejo retrovisor es igualmente un ejemplo de la tematización de la visión como referencia al cine. La contemplación de Garbo de su propio rostro sobre “nubes de velocidades inverosímiles” (Arconada 1974a: 189), una metonimia singular del automóvil muy en la línea de las descripciones del cine en el relato, da paso a reflexiones sobre la misma visión:

Greta asomó su rostro blanco de reflejos de madrugada, en el espejo de las retrovisiones, junto al parabrisas. Por un instante, el espejo, pequeño, se desbordó de belleza recogida. Quedaron fuera de las líneas del borde: curvas de óvalo y sinuosidades de pelo rizado. Pero unas cejas amplias, finas, rayaron el cristal de un lado a otro. Y en medio del espejo navegaban las pupilas azules a la deriva hacia el mar (Arconada 1974a:189)

⁵⁷² Varias veces el autor se refiere a la supremacía de los hombres sobre la naturaleza, pues “ahora ya son los hombres, y no la Naturaleza, los que conducen los torrentes hacia canales útiles” (Arconada 1974a:62); se trata igualmente de la “multitud de trabajadores que van a luchar [...] contra la Naturaleza, potente” (Arconada 1974a:74). Este tema es recurrente en la obra del autor, si bien esta relación antagónica es afrontada constantemente desde distintos puntos de vista.

El texto muestra un significativo proceso de descomposición y fragmentación de lo visual, que tiene lugar en este acto de autocontemplación. Y al final de buscar “la certidumbre de su belleza [en] la llanura del espejo”, tal proceso se desplaza hacia recuerdos sobre su vida y experiencias en el cine:

Greta recordaba que, cuando trabajó en *La leyenda de Gosta Berling*, todavía seguía su delgadez y sus líneas caídas. Entonces, los críticos hicieron con ella imágenes poco gratas. Entre otras cosas, dijeron que tenía la delgadez y la viscosidad de un molusco. ¿Qué aire amistoso vino luego, trayendo años y madurez, atracciones y perfecciones? El rostro quedó libre del espejo, y entonces el paisaje, que el coche dejaba a los lados, saltó sobre el cristal oscilante de cambios continuos (Arconada 1974a:190)

En ambos pasajes se puede comprobar la importancia de la visualidad en la figura y la construcción del texto: en el primero el rostro de la actriz se reconstruye en la superficie reflectante del cristal; en el segundo dicha reconstrucción da paso a un movimiento hacia el pasado que se interrumpe súbitamente para retornar a la inclusión del paisaje en el espejo.⁵⁷³ La secuencia enlaza recuerdo y visión, que aparecen como la interrupción de la linealidad en la narración como marca de la subjetividad. De esta forma recuerdo y mundo objetivo se funden y colisionan en la visión, y el reflejo del paisaje da paso al reflejo de la subjetividad, con lo que el mundo exterior evoca imágenes del mundo interior. Los “horizontes luminosos de proyectores de cine” y el “destino cinematográfico” (Arconada 1974a:77) muestran el valor del medio en el desarrollo de la trama, así como su carácter trascendental. Se trata igualmente de ejemplos de que “la influencia del cine opera en la imaginación y las técnicas literarias” (Ródenas 1997b:93).

En el relato sobre Garbo, los escenarios exteriores cinematográficos son especialmente importantes por su correspondencia con la forma, pues el autor, por ejemplo, alaba la “plasticidad” de la naturaleza en Suecia, que se convierte en “fondo obligado a sus cuentos, a sus leyendas” (Arconada 1974a: 113,114). Se trata de una parte sustancialmente importante del cine, pues éste debe ser “equilibrio en la acción y en la decoración; en la literatura y en la naturaleza” (Arconada 1974a:114), entendiendo por “literatura” la historia narrada. Sin embargo, dicho equilibrio resulta algo complejo desde el texto, pues a partir de esta cita parece como si las cámaras, y no el paisaje, crearan las imágenes a partir de la absorción del primero: son “las cámaras que devoran,

⁵⁷³ Nótese que Arconada juega con “retrovisión”, indicador de una visión que se desplaza hacia atrás, para ejemplificar la relación entre visión y recuerdo, esto es, la psicologización de la visión.

impasibles, las imágenes” (Arconada 1974a:118).⁵⁷⁴ Este pasaje parece una simulación textual del medio cinematográfico, que apunta a una influencia de formas mediales en el texto. Por otro lado, habiendo supeditado objetos e imágenes a las cámaras, como en una subjetivización de la visión, el cine se presenta como creación independiente de la realidad. Al respecto el autor afirma: “el peor público de cine es aquel que ha leído la novela, de cuyo argumento se ha sacado el film” (Arconada 1974a:120), a causa de la idea preconcebida que domina su recepción. Arconada distingue así entre dos formas mediales y apunta el peligro de una contaminación en la recepción entre escritura e imagen.

4.2.2.2. Referencialidad y subjetividad en la forma cinematográfica

Un elemento esencial en la perspectiva y la construcción de lo imaginario en el texto es la presencia de un narrador que se autodenomina biógrafo. Ya en su presentación en el texto, que constituye la primera reflexión metaficcional, afirma que sus palabras responden a la condición de verídicas (Arconada 1974a:67-68). El autor refuerza de esta forma el carácter documental del texto que, lejos de pretender una verdad concreta, emula la existencia del cine entre lo imaginario y lo real. El biógrafo, que responde al nombre de “Arconada” y se presenta ante la actriz al final del relato, se califica a sí mismo de “invisible sombra” y “fantasma invisible” (Arconada 1974a:77). Este tipo de existencia le permite realizar una vigilancia fuera de lo común, situándose entre la proyección y el público (Arconada 1974a:123), como instancia de control que adopta una perspectiva dinámica. Ésta oscila entre una forma extradiegética e intradiegética, de la misma forma que el narrador aparece como narrador y como personaje, algo propio de la literatura pero no del cine.

Dicha perspectiva dinámica concuerda con su identidad, que no es fija ya que, hasta la presentación ante la actriz, el biógrafo enumera sus profesiones anteriores al oficio de biógrafo: croupier (Arconada 1974a:165); barnizador de pianos (Arconada 1974a:186) y, finalmente, arpista entre las sombras que le envuelven y los ángeles para los que toca antes de transformarse en biógrafo (Arconada 1974a:231-232). El narrador se presta a seguir a Greta Garbo, actúa de policía (Arconada 1974a:233), como Benjamín Jarnés entiende al biógrafo, y se define a sí mismo como “una sombra

⁵⁷⁴ El narrador describe más adelante cómo “las cámaras abren sus ojos cargados de visiones” (Arconada 1974a:125). Se crea por tanto una relación entre aparato, vista y visión, entre imagen física e imagen trascendental.

persiguiendo a otra sombra” (Arconada 1974a:234). El biografo es el vínculo entre la realidad y el sujeto; no es en absoluto neutral, sino que implica un proceso y un enfoque determinados como nexo entre la transmisión objetiva en una forma literaria subjetiva. Aunque formalmente el narrador es literario, no cinematográfico, lo cierto es que construye su identidad desde el medio del cine con distintas alusiones y a través de su misma forma material.

Prueba de ello es la transformación al materializarse ante la actriz: “por primera vez desde hace muchos años, dejo de ser sombra. Por primera vez me hago realidad, forma concreta” (Arconada 1974a:235). Esta transformación de lo intangible a lo tangible parece referir directamente al cine, en la medida en que lo imaginario se hace material y es aprehensible por el observador; ello lo corrobora Greta, quien al final se observa a sí misma en la pantalla y siente formar parte de un proceso similar (Arconada 1974a:253-255). Con dicha transformación se invierte asimismo la interacción del sujeto con la realidad que le rodea, estableciendo vínculos cognoscitivos y epistemológicos entre la sombra y la luz. Como expresa el narrador, “ahora que estoy corporalmente, y puedo verlo todo con ojos, y tocarlo todo con manos, nada veo ni nada toco. Cuando yo era sombra, todas las cosas eran cosas. Ahora que soy yo cosa, todas las cosas son sombras” (Arconada 1974a:236). En dicha transformación se da una tergiversación de las cualidades de sujeto y objeto, que tiene igualmente que ver con la existencia y materialidad, una cuestión vinculada al cine.

Los elementos cinematográficos o asociados al cine en su relación con la figura de la actriz se presentan igualmente de forma dinámica, en el caso de *Vida de Greta Garbo*. La caracterización de la actriz, mujer “fuera de simetría” (Arconada 1974a:76) entre el frío sueco-europeo y el calor y claridad californiano-americanos,⁵⁷⁵ a través de la naturaleza responde igualmente a dicha tematización de la percepción visual. La naturaleza se erige en una suerte de alter ego, pronosticando ya su bipolaridad de *La turbina* en la que tendrá un papel preeminente. Así, asociado a su arte en la pantalla se encuentra el mar, “espíritu” de ella misma (Arconada 1974a:100),⁵⁷⁶ elemento que une belleza y libertad (Arconada 1974a:108). El autor asimismo hace referencia a la percepción asociada a una simbología cultural, a un determinado acceso al mundo a

⁵⁷⁵ Conceptos como “misterio” y “claridad” se convierten en sus respectivas señas de identidad (cf. Arconada 1974a:194). En *Tres cómicos del cine*, Chaplin y Reves planean llevarse una cámara de Texas a Londres, pero se echan atrás, pues creen que la “niebla europea” romperá el objetivo (Arconada 1974a:152-153).

⁵⁷⁶ En un pasaje se describe a Garbo como “alta y fina sobre el fondo plano” (Arconada 1974a:193).

través de la visualización y asimilación de las cosas; en este pasaje Arconada alude al mundo rural, avanzando trazas de su literatura posterior:

Felizmente, yo [narrador] no soy campesino, sino croupier. Esto quiere decir que no vivo bajo una bóveda de ladrillos, disimulada con adornos de cal. Vivo bien. La bóveda tiene doce metros, y las ideas de eternidad no caben en tan poco espacio. Además, no vivo, como el campesino de cara al sol y al cielo y a las estrellas, relaciones confusas, abstractas y eternas, sino al contrario, vivo alrededor de realidades y cuerpos inmediatos, que ayudan a justificar mis ideas fugaces (Arconada 1974a:165)

La contraposición de la transitoriedad urbana y la eternidad rural y primitiva es capital: la contemplación en el primer ámbito es inmediata, mientras que en el segundo existe a través de una mediación, un sistema simbólico en el que todo tiene su espacio en el universo, todo es autónomo y no existe subordinado; se trata de, como dice el texto, una relación “confusa, abstracta”. Esta relación de lo rural con lo primitivo, desarrollada posteriormente en *La turbina*, aparece de forma secundaria en *Vida de Greta Garbo*, vinculada a los distintos modos de percepción, de los cuales el modo arcaico se encuentra muy próximo al cine. Por esta misma razón, la actriz pertenece en su forma al “mundo opaco [...] de sueños” (Arconada 1974a:181), y por ello se la relaciona con “raíces ancestrales”, con la misma naturaleza sueca contrapuesta al materialismo de Hollywood (Arconada 1974a:191,194). Allí las luces dibujan una suerte de “caligrafía” (Arconada 1974a:180), que se contradice con la incompreensión idiomática que acompaña la actriz por California (Arconada 1974a:185). La cuestión de la comunicación es igualmente un aspecto medial fundamental, pues la armonía de las imágenes contrasta con este choque verbal a causa del desconocimiento de la lengua extranjera.

La incapacidad de comunicarse la aleja de cuanto le rodea, lo que parece ajustarse a esta relación ambivalente con el mundo, dentro de lo imaginario y fuera de lo material: una existencia romántica. De hecho la actriz, que convierte los actos puros en impuros y cuyo arte se distingue por la “intensidad”, (Arconada 1974a:196), no vive, pues se afirma que “vitalmente no existe”, y lo único que se encuentra en el mundo es “su arte” (Arconada 1974a:197-198).⁵⁷⁷ El sueño como la subconciencia, el “precipicio” (Arconada 1974a:199) y la naturaleza como una “vida limpia y pura” (Arconada 1974a:208) se reúnen en la figura de la actriz, en una suerte de crítica a la razón y apelación al sentimiento y a la fuerza de las emociones. Por esto el narrador asocia

⁵⁷⁷ En este pasaje el arte se sitúa por encima de la experiencia como vía cognoscitiva (Arconada 1974a:209).

Garbo al misterio, la noche y la huida (Arconada 1974a:217,229,248). Dichos elementos románticos se incorporan a la estructura realidad-irrealidad que sustenta el texto, pues su vida no es otra cosa que una “ficcionalidad”. Como escribe Dennis:

Todo lo que interesa de verdad en ella se produce fuera de la vida real –de su vida real– y se afirma exclusivamente en el marco fantasmal de la pantalla cinematográfica [...] Nada más congruente y eficaz, por consiguiente, que (re)crearla o inventarla dentro del marco de su propio arte, mediante unas estrategias de representación que respetan y recalcan esa irrealidad. En resumidas cuentas, la Greta Garbo de Arconada sólo existe –como sólo puede existir– artísticamente, en la ficción de una película o de una biografía fingida. La originalidad del escritor consiste en acomodarnos en el mismo lugar donde él se ubica: “en el margen de la butaca”, para conseguir que la actriz-sombra desfile cinematográficamente ante nuestros ojos (Dennis 1989:103)

Para Dennis la narración de Arconada cumple con la premisa moderna de lo desfilatorio en el arte, la simulación de la percepción urbana. Las estrategias que apunta, estrategias cinematográficas y narrativas pero que él adscribe al paso de lo visual a lo discursivo, refuerzan la irrealidad de una figura de por sí irreal construida bajo una forma real –biografía– que se basa en circunstancias reales –documentación–.⁵⁷⁸ La “biografía fingida” apunta por lo tanto a la ficción de una película, de manera que tematiza el mismo medio cinematográfico. Aunque ello a su vez es una referencia al mismo cine, el cual por su parte también emula la ficción literaria.

En lo referente a la dualidad visualidad-escritura, el relato trata un aspecto concreto e importantísimo en la relación cine-literatura. En *Vida de Greta Garbo* aparece un tema esencial en la teoría de los medios, esto es, la capacidad del cine de adaptar obras literarias.⁵⁷⁹ Arconada, invirtiendo la idea de la “posesión lírica”,⁵⁸⁰ en la novela examina el proceso de transformación de una novela al cine, lo que constituye una referencia intermedial (la tematización de un proceso) en el espacio monomedial del lenguaje escrito. A través de ello examina las cualidades materiales y formales del cine, dispuestas de la siguiente manera:

El cine ha cultivado, en su primera época, de epopeya, las aventuras, los cowboys. Es decir: elementos rudos: exteriores. La amatoria viene después, estamos en ella: El amor es un elemento blando, exquisito. Es decir: interiores. Hasta que la técnica no ha podido penetrar, detalladamente, en el secreto de las sombras interiores, el cine no ha conseguido la gran conquista del amor. El arte de Greta es una prueba de esta conquista. El arte de Greta necesita el interior, y por lo tanto, el pleno dominio técnico de los interiores (Arconada 1974a:173)

⁵⁷⁸ Acerca de la construcción del texto biográfico en Arconada, cf. Dennis 2005b.

⁵⁷⁹ Schnell hace referencia a dicha relación como “Austausch Text-Bild [...] ein reziproker Prozeß” (Schnell 2000:157).

⁵⁸⁰ Dennis, en relación a la novela, lo identifica como proceso de “poetización de la realidad” (Dennis 1989:96) que se lleva a cabo tomando el cine como eje central.

Son capitales para el cine las correspondencias entre la forma de éste y los sentimientos que se quieren representar, proceso que se fundamenta en la correlación interior-exterior de lo representado con la disposición de la cámara y los decorados. Cabe apuntar que en el relato, la novela que debe ser adaptada es *La tierra de todos* de Vicente Blasco Ibáñez,⁵⁸¹ que ejemplifica la relación prolífica⁵⁸² entre Hollywood y España a través de la figura de Greta Garbo.

Es a través de dicho tema de la adaptación que Arconada profundiza en la relación entre la literatura y el cine. Para él todo gira alrededor del “conflicto” (Arconada 1974a:174), elemento que la película debe absorber como principio de representación.⁵⁸³ El paso de la novela al cine se resume en “el arreglo, el cambio. El cine exige esquemas, no retórica” (Arconada 1974a:176),⁵⁸⁴ cosa que indica una oposición entre el lenguaje escrito y la historia visual; el primero debe ajustarse a la proporción que rige la película, lo que el narrador llama “el esquema en la proporción de metros convenidos” (Arconada 1974a:178); dicho concepto hace referencia a la extensión y a la percepción del tiempo, intensidad y la diferencia de la progresión de las dos formas de narración. Por ello un poco más adelante habla de la “síntesis descriptiva” y anuncia su intento de emular el lenguaje novelístico, lo que constituye una observación metatextual (Arconada 1974a:188-189).⁵⁸⁵ Arconada incluso critica el lenguaje poético por tender a la exageración, algo del todo innecesario en el cine (Arconada 1974a:193-194). Greta, asimismo, representa según Arconada una nueva renovación en la “duplicidad de situaciones [de apariencia y de realidad]” (Arconada 1974a:220) que es el cine; ello da pie en el texto a una reflexión histórica del medio, en el que la presencia de la actriz constituye una nueva forma de expresión, una nueva

⁵⁸¹ Cf. Arconada: “A Stiller le interesa, como realización psicológica, este personaje de ‘la bella Helena’, y como realización pintoresca, el fondo campesino de la Patagonia. La marquesa es el buscado personaje de la fatalidad. Si no fuese por ella, toda la novela sería llana como el terreno donde se desarrolla. Pero esta mujer, bella y excepcional, desequilibra la llanura. Toda la novela se inclina hacia su peso. Forma, a sus pies, un hoyo, un eje, un centro de gravitación” (Arconada 1974a:174). Según el autor, para la adaptación es necesario mantener este eje como principio formal reduciendo todo cuánto se encuentra a su alrededor como “tipo”. Los dos conceptos de realización, “psicológica” y “pintoresca”, resumen la idea de Arconada sobre la translación de un objeto de un lenguaje a otro.

⁵⁸² Cf. al respecto Romera Castillo 2003.

⁵⁸³ Cf. Arconada: “En el arte lo que importa no es la acción, sino la contradicción. No la firmeza, sino la duda. (Porque arte significa conflicto, y el conflicto nunca está en la acción –desarrollo–, sino en la contradicción –lucha–. El demonio siempre es un personaje de importancia. En el arte, indispensable. Significa la contracción, la contradicción. Significa el conflicto).” (Arconada 1974a:226-227).

⁵⁸⁴ Las “modificaciones” tienen como fin “el plan corriente, clásico del cine”, basado ante todo en el antagonismo (Arconada 1974a:177).

⁵⁸⁵ Con ello pretende resolver la crisis del lenguaje, pues afirma que “explicar por qué una mujer es hermosa era tan difícil como hablar, con originalidad, de la luna” (Arconada 1974a:188).

codificación del lenguaje.⁵⁸⁶ Se trata de la “profunda intimidad [...] fuerza interior. Espíritu” (Arconada 1974a:221) que emana de la figura.

La tensión formal entre ambos medios, aunque escasa, es igualmente recurrente en el texto, y parece conferir a la escritura una capacidad medial cinematográfica en la narración. Ya en el capítulo sobre *Costa Berling*, Arconada simula los procesos de construcción del film, como el corte o el montaje, a través de las palabras: “El trineo se aleja, y las cámaras y las luces le siguen hasta desaparecer. Sombra. Nueva imagen. Nueva escena” (Arconada 1974a:125); y, más adelante: “Besos. Besos. Las luces y las cámaras se aproximan. Por fin: sombra otra vez. Cambio. Nueva imagen. Nueva escena” (Arconada 1974a:125). El autor se sirve de esta secuencia para describir la estructura de la película, calificada como “espuma de momentos” (Arconada 1974a:131), de la que afirma que “todo es movable, efímero y fugaz [...] la máquina no se puede parar” (Arconada 1974a:130-131). Asimismo, Arconada asocia el éxito, así como unas capacidades comunicativas y de difusión extraordinarias, al cine: “los rumores vienen a través de las ondas de luz de los cinematógrafos del mundo” (Arconada 1974a:130).⁵⁸⁷

El autor refiere a la “actitud plana, externa y gesticulante” del cine, según él la esencia que se mantiene ante los cambios del cine, que progresivamente abandona lo primitivo y lo barroco (Arconada 1974a:221). Con estas palabras Arconada inicia un boceto de la historia del cine, con la que construye una simetría de formas modernas y clásicas del medio. Greta pertenece a la nueva escuela, en la que “no basta la coordinación de gestos; es necesario sentirlos” (Arconada 1974a:222). Precisamente el sentimiento es la marca diferencial de la actriz y del mismo medio, así como la “espiritualidad” de su figura, necesaria para hacer arte dramático y que el autor considera esencial en el cine como “nueva expresividad” (Arconada 1974a:222). Dicha espiritualidad le da un carácter “un poco fantasma”, algo que la distingue igualmente en el cine, pues “en el orden plástico de las imágenes en sí mismas como forma, como visualidad, y corporeidad, Greta es una mujer incomparable” (Arconada 1974a:227). Por ello su búsqueda de “fines, momentos y sensaciones” la hace despreciar la

⁵⁸⁶ Acerca del concepto “codificación” en relación a la concepción digital del arte y la información en oposición a la concepción analógica basada en la “Abbildung”, cf. Hiebler 2003:50.

⁵⁸⁷ En este contexto hace referencia a que “el mundo se llenó de visiones del cine [...] el mundo se llenó de fantasmas” (Arconada 1974a:130). Asimismo, un poco más adelante se le compara con “las ondas radiotelefónicas, como el fluido eléctrico: atmósfera”, a la vez que se subraya la “velocidad y universalidad del cine”, descrito como la “cuerda nueva” para el arte y la cultura (Arconada 1974a:144).

“materialidad” de cuanto la rodea (Arconada 1974a:227). De ahí que ello exista simplemente “como decoración, como fondo” (Arconada 1974a:228).⁵⁸⁸

A lo largo de esta reflexión de la historia de los medios,⁵⁸⁹ Arconada esboza la evolución del cine distinguiendo dos tradiciones: la primera, “gesticulante y primitiva”, es responsable de las aportaciones técnicas del cine como “sucesión de imágenes [...] plasticidad”; la segunda, “de la literatura, del arte”, aporta las cualidades psicológicas y humanas (Arconada 1974a:222-223). Con ello afirma que “gracias a esta unión, plástica y espíritu, el cinematógrafo es un arte tan valioso como una tragedia griega, como un cuadro de Rafael o como una sinfonía de Beethoven” (Arconada 1974a:223).⁵⁹⁰ Esta cita compara al cine con distintos artes, y los más importantes en el contexto de la obra de Arconada son la tragedia y la música, asociados a los movimientos de vanguardia. Asimismo, llama la atención que, en una de sus pocas referencias positivas a la pintura, Arconada hable de Rafael, pues el Renacimiento no parece una de sus fuentes, pero es posible que para Arconada el pintor renacentista encumbre también esta fusión de plástica y espíritu, y con ella el escritor parece aludir a la idea horaciana de la igualdad entre medios.

Finalmente, es necesario destacar que dos ideas se desprenden de la irrupción en Hollywood de Greta, que “representa el espíritu, exótico, de la cultura europea”: la flexibilidad del lenguaje cinematográfico, pues con ella “lo mismo expresa las situaciones cómicas de una comedia que los matices psicológicos del drama”, y la “esclavitud del tiempo”, ya que en sus películas “el tiempo está ausente” (Arconada 1974a). La misma unión entre espiritualidad y materialidad parece corresponderse con dos actrices, por un lado Garbo, y en contraposición con ella Clara Bow (*Tres cómicos*); Arconada afirma sobre ellas que se trata de las dos mitades que conforman la “vida actual”, la vida moderna (Arconada 1974a:229). En estos pensamientos sobre el tiempo

⁵⁸⁸ El narrador-biógrafo, en el penúltimo capítulo del relato, se refiere a ella de esta manera: “Cantidad sobre cantidades. Sólo tú, Greta: mujer hermosa, tienes valor aislado de unidad. Sólo a ti te pertenecen tus ojos, tus gestos, tus cabellos. Sólo tú tienes supremacía de primer plano y de primera línea. Sólo tú tienes relieve y realce, personalidad y expresión. Sólo tú eres, distintivamente, tú misma. Sólo tú, Greta: mujer hermosa: tú misma” (Arconada 1974a:245). La figura de la actriz se presenta verdaderamente como una imagen o cuadro.

⁵⁸⁹ Müller resalta la importancia de desarrollar la “histoire des médias et archéologie intermédiaire” (Müller 2006:104-105) en la teoría de los medios y el estudio de las formas intermediales.

⁵⁹⁰ Según Dennis, el título es un gesto paródico hacia biografías existentes, como la de Beethoven (*Vida de Beethoven*); al ser la vida de Greta aún irreal, Dennis habla de una subversión donde la realidad se convierte –o desenmascara– en ficción, en “una ‘historia’ que, debido a su propia naturaleza cinematográfica, es irreal” (Dennis 1989:95). Antonio de Obregón habla del libro como de un “delicioso invento [...] una especie de inercia imaginativa” (Obregón citado por Cobb 1986:326); asimismo, lo considera “la primera biografía grande que se publica entre nosotros. La biografía de un poeta” (Obregón citado por Cobb 1986:325). Cf. al respecto Dennis 1989:95.

moderno, Arconada refleja en la obra lo que Einstein en la forma. Se trata de una estructura temporal psicológica y subjetiva que es vivida en el sujeto, no en la realidad objetiva. Por ello subraya a menudo la relatividad de dicho tiempo: “El arte de Greta no necesita reloj de cálculo. Su tiempo no es proporcional a nada. Una escena muy corta puede expresar un sentimiento muy largo” (Arconada 1974a:223).

4.2.2.3. La biografía como intrusión de lo real en el cine

Tres cómicos del cine, la segunda novela cinematográfica, añade un aspecto fundamental que adscribe la teoría del cine de Arconada a su inmediato contexto histórico: la contraposición de humor e intelectualismo. Si la figura de Greta encarna una visualidad que se presta a la “posesión lírica”, los Chaplin, Bow y Lloyd pertenecen a un arte que se caracteriza por su oposición al medio discursivo. Con estas obras Arconada se sitúa muy cercano a las opiniones de sus colegas del Cineclub, como Buñuel, y de otros teóricos contemporáneos como Espina. En *Vida de Greta Garbo* predomina el tema de la subjetividad estética y perceptiva, la constitución del cine como arte de la imaginación y una idea de realidad marcada por tintes vanguardistas. Los *Tres cómicos* son la evolución, compartida por el contexto, de esta idea, y la recodificación en otras claves del concepto de realidad. Éste, sin embargo, se mantiene en los aspectos cinematográficos, los cuales por su parte adquieren otro sentido más pragmático y político, aparte de un sentido estético.

En *Chaplin*, primera narración de los *Tres cómicos*, la historia del actor se inicia con la llegada de la compañía de Fred Karno a California y su colaboración con Alfred Reves (Arconada 1974b:152-153). Más adelante, se narra cómo Mack-Sennet lo contrata y cómo Chaplin va haciéndose un nombre con sus primeras películas u “obras del nuevo arte” (Arconada 1974b:153), hasta llegar a trabajar en la “Mutual Corporation” (Arconada 1974b:154-161). Llama la atención esta parte del texto, una cronología esbozada que plasma de forma esquemática una parte de la historia del medio, a la vez que elabora una detallada filmografía del autor. El pasaje es aún más sorprendente dentro del relato por el capítulo que le sigue, aquel que se titula “Su arte” y que hace referencia a las capacidades interpretativas de Chaplin. Pero ya al inicio del capítulo anterior titulado “Charlot, el hombre más popular del mundo”, Arconada representa al actor como nuevo símbolo en una Europa de posguerra. Para ello pinta un paisaje desolador a través de la figura de un pensador clásico alemán, Johann Wolfgang

von Goethe, que encarna los altos valores culturales. La situación social y existencial, afirma el narrador, se encuentra lejos de tales valores:

[los hombres] decepcionados de todo, del pasado tanto como de la organización social presente, se declaraban anarquistas, proclamaban la rebelión perpetua. Y era natural. Cualquiera hablaba de Goethe a un hombre que venía de las trincheras [...] Este hombre decía: “¡Mierda de Goethe! ¡Ya no existe Goethe!” Y, mientras en Rusia, más realista y preparada, estos soldados se volvían contra la tiranía, contra los zares, contra la organización burguesa, aquí, en Occidente, más racionalistas, más técnicos, se volvían contra la cultura, contra los símbolos, contra la dignidad de las personas y contra la jerarquía de los valores (Arconada 1974b:164-165)

Arconada critica un sistema cultural burgués y clásico que aspira a una civilización y un orden que terminan en la destrucción de los valores y en la guerra.⁵⁹¹ Con ello se sitúa social e ideológicamente en oposición a este determinado pensamiento, al que pertenece Goethe. Éste parece desfasado en las circunstancias bélicas de la primera guerra mundial, pues los ideales de la Ilustración no tienen sentido alguno para los que vuelven del frente. A continuación, Arconada habla de la torre de Babel y de la risa como “lenguaje universal”, para determinar al final que han fracasado:

Charlot es un artista sin nivel, sin altura. Es un artista magnífico, que está en la superficie más baja y más llana del mundo, en la confluencia de todos los hombres que no somos excepcionales, que no somos geniales, que no somos extraordinarios, que no somos nada. El nos representa. Es uno de los nuestros, uno de nosotros, un pobre hombre como nosotros. ¿Cómo vamos a calificarle con palabras que no entendemos? ¡Genialidad! Nunca. Chaplin no es un intelectual, sino un sentimental. Y genialidad –genio– es una palabra extraña tanto para él como para nosotros (Arconada 1974b:166-167)

El autor parece predicar un cambio de símbolos culturales en el que un actor ocupe el lugar de un hombre de letras en la evolución del siglo XIX al XX, lo que indica una sustitución medial de la literatura al cine. Sin embargo, con ello Arconada no sólo ensalza a Chaplin socialmente, como una figura con elevados valores altruistas, sino que arremete contra una serie de elementos ligados al pensador alemán y a la cultura europea moderna desde el siglo XIX: genio, clasicismo, civilización, razón, cultura, etc. Con esta crítica el autor sitúa a Chaplin lejos del intelectualismo que también critican los vanguardistas españoles en el cine europeo, y al mismo tiempo realiza una clara diferenciación de las cualidades mediales vinculadas a un discurso cultural.

Aunque estas ideas se encuentran en el trasfondo de la biografía de Chaplin, pierden peso en los relatos siguientes, ya que ni Clara Bow ni Harold Lloyd hacen

⁵⁹¹ Hermann Broch escribe algo parecido en *Der Zerfall der Werte*, en el tercer volumen de la *Schlafwander-Trilogie*, titulado *Huguenau oder die Sachlichkeit*, escrito en diciembre de 1932 (Broch 1952).

hincapié en tales reflexiones. En el caso de Clara Bow, esta circunstancia se presenta de forma sutil a través del concepto “acción”; de hecho el autor lo aborda en el capítulo “Definiciones sobre el arte de Clara Bow”, en el que realiza una interesante comparación entre la actriz y Greta Garbo,⁵⁹² pues “ambas son dos tipos, es decir, dos representaciones en oposición [...] la una representa lo objetivo, y la otra, lo subjetivo. Greta, la meditación, y Clara, la acción. La intimidad y la superficie. La esencia y la forma” (Arconada 1974b:217). Dicha estructura polar, que se repite en la novela *La turbina*, contrapone el carácter místico y espiritual de Garbo con una especie de sensualidad de Bow, la sublimación de este aspecto se muestra en la profusa narración de sus amores. El narrador afirma así que el arte de Bow “es dinámico, persecutivo, lleno de finalidad y precisión” (Arconada 1974b:218); ya al principio del capítulo la llama “artista dinámica. Todo su arte es un descentramiento, una movilidad continua” (Arconada 1974b:217), lo que indica un cambio de paradigma tanto del cine como de la literatura, ahora más implicada, activa y concreta. La actriz pertenece así a un cinema de “acción”, de “movimiento”, y “vive en un plano popular” (Arconada 1974b:220), desempeñando papeles de bajo nivel social.

En *Harold Lloyd* aparece algo similar, esto es, el tema de lo cómico opuesto al intelectualismo se encuentra disimulado y sólo se revela de forma latente dentro de la narración. En ésta, el componente específico es la relación entre el actor y su modelo, que aparece como eje del primer relato. Este hecho es capital para las novelas, pues se encuentra relacionado con una disciplina como la “historische Medientheorie” (Müller 2006), a causa de la reflexión sobre debates de la época, lo que algunos investigadores han acertado a ver (Sánchez Salas 2004:6). En el texto, Arconada toma partido por Chaplin, en detrimento de un cómico nuevo y más en boga a finales de los treinta como Buster Keaton.⁵⁹³ La relación de Chaplin con Lloyd juega un papel central en *Harold Lloyd*, pues éste es caracterizado como variación y como intento de emular y de escindirse del modelo, un proceso de diferenciación que se presenta ligado a la naturaleza del género. Éste y otros aspectos del carácter material del cine cómico

⁵⁹² Arconada afirma que “con el fin de realizar los contrastes, hemos comparado en otro sitio [*Vida de Greta Garbo*] a Clara Bow y Greta Garbo” (Arconada 1974b:217). Con ello se cita a sí mismo, da la referencia de su texto (aunque desconozco si se trata de una nota original o por el contrario editorial, asumo lo primero) y establece una relación entre ambos. Se trata de un juego que revela al texto como función, una estrategia vanguardista que asume en su literatura, el llamado proceso de “autoreferencialidad” (Dennis 1989:97). Acerca de tales procesos en la vanguardia española, cf. Ródenas 1998.

⁵⁹³ Cf. Bartels: “wo Keaton zum Zeichen der Bewegung wird, erzählt Chaplin eine Geschichte über die Bewegung” (Bartels 1988:247).

aparecen en el tercer relato, que narra una búsqueda de identidad no sólo dentro de la sociedad, sino dentro del mismo medio. Aquí, a diferencia de lo que sucede con Clara Bow, el medio cinematográfico no confiere una identidad, no dota de fama y universalidad. A través de Harold Lloyd, el lector vive la creación de una identidad propia a partir de un modelo urbano. En dicho proceso adquieren gran importancia el “azar”, que aparece repetidas veces en el texto (Arconada 1974b:273,303), así como la fortuna o el “destino” (Arconada 1974b:259,298); el cine se presenta en este sentido como una esfera vital superior y trascendental.⁵⁹⁴

Es a causa de esta ambivalencia que el medio oscila entre unas y otras definiciones. En un pasaje el cine es descrito como “voracidad insaciable”, mientras que el narrador admite que “la estabilidad [vital, laboral] de los cómicos [...] es falsa” (Arconada 1974b:306). Y de repente la perspectiva sobre lo cómico cambia hacia lo metaficcional: ahora se trata de un subgénero de ficción similar a una herramienta u oficio para ganarse la vida. En *Harold Lloyd*, Arconada retoma de otra forma una escueta frase de *Chaplin* en la que habla de la política: aquí el actor se convierte en trabajador, y aparte de una identidad estética posee una clara identidad social. Por ello aparecen con fuerza los “comparsas” y “figurantes” (Arconada 1974b:316-317,323-324), gente de segundo orden en el mundo del cine.⁵⁹⁵ Asimismo, la metáfora de la “escalera” y la “torre de Babel” ya pronostican a mitad del texto la radicalización e intensificación de dicho discurso de crítica social y política (Arconada 1974b:275).

4.3. Casos específicos de referencialidad en la constelación de personajes: metareflexiones literarias a través del discurso de los medios

Responde a la cuestión sobre la identidad moderna el que ambos autores, como muchos de sus contemporáneos, enfoquen el relato como la búsqueda de una identidad en circunstancias complejas. Con complejas me refiero a una búsqueda construida a partir de referencias metamediales y metaficcionales, desde la misma idea implícita en la biografía de ficción y en la prosa grotesca, que desemboca en una suerte de trasgresión y subversión del género. No es casualidad que en ambas obras la

⁵⁹⁴ La clave social no se puede pasar por alto, aunque constituye una reflexión material y pragmática sobre el medio. El autor habla de “esclavitud” al distinguir entre niños ricos y pobres (Arconada 1974b:268), enfoca la disciplina del actor como “vocación” (p.272) y define su vida como “teatro” y “vagabundaje” (p.304-305). Arconada refiere de esta forma al cine como cuestión profesional, como oficio, algo pragmático y material que se aleja de su otra faceta imaginaria.

⁵⁹⁵ Los “extras” aparecen igualmente en *Clara Bow* (Arconada 1974b:211).

constelación de personajes motive un proceso de referencialidad tan profundo que derive en la tematización de los medios. En Einstein se trata de una serie de artistas, intelectuales y “objetos” que personifican pensamientos y formas de arte finiseculares, como un círculo que, en aras de renovarse, expone un abanico de tradiciones, que son examinadas y rebatidas en el mismo texto. En el caso de Arconada parece aún más evidente: las novelas del cine deben focalizar su atención necesariamente en las figuras del cine, en los actores y personajes encarnados por estos, que aparecen fundidos en una misma presencia. Las figuras, por lo tanto, motivan el discurso de los medios en la medida en que conducen su presencia por los diálogos. Por otro lado, en la constelación de personajes aparece otro elemento formal y material, esto es, la presencia de la visualidad y la materialidad del medio en el lenguaje literario, concentrado en la luz y las descripciones físicas. Se trata de un tema capital para la modernidad, que en el caso específico de Einstein y Arconada aparece dentro del marco del discurso de los medios. Algunas figuras poéticas, como la sinestesia, se constituyen en una verdadera “Poetik des Lichtes”, fórmula aplicada al *Bebuquin* pero también perfectamente extrapolable a las “novelas cinematográficas”.

4.3.1. Reflexión y referencialidad: el discurso de los diletantes del milagro

En el *Bebuquin*, la constelación de personajes refleja el discurso de los medios en el texto literario, pues Einstein construye a los personajes como reflexiones intelectuales y estéticas, y no como individuos. La acción aparece esporádicamente fomentando el efecto grotesco, como sucede con la aparición del perro de Euphemia en el primer capítulo (CEW1:93). La alusión constante a conceptos estéticos como las épocas o estilos del clasicismo y el romanticismo, que las figuras personifican, convierte la comunicación en un discurso estético;⁵⁹⁶ en consecuencia, los personajes aparecen como el reflejo de dicho discurso, en criaturas cuya existencia no se fundamenta en vivencias relacionadas con la realidad empírica, pues suelen moverse fuera de los límites de ésta.⁵⁹⁷ El relato se presenta como “Gedanken- und Abschweifungsmontage, die den Diskurs-Charakter des Romans nachdrücklich betont” (Petersen 1991:186). Por ello, las

⁵⁹⁶ Esta concepción de la forma marca profundamente el relato, pues “[a]lledings entsteht durch das Nebeneinander von eher anschaulicher Romanhandlung und zitierter abstrakter philosophischer Spekulation ein Effekt der Verfremdung, und zwar bezogen auf beide Elemente” (Kyora 2001:89).

⁵⁹⁷ En clara alusión a lo grotesco, en el relato se puede leer acerca de la “Grenzenlosigkeit des Humors” (CEW1:113), así como del “tödlicher formloser Humor” en referencia a la figura de Böhm (CEW1:112).

figuras son mayormente descritas como muñecos o sombras que se reflejan a sí mismas (Kramer 1990:40),⁵⁹⁸ y comparten más atributos con las estatuas y los grabados que con personajes de carne y hueso. En ellos se representa la unión de arte y vida, así como las contraposiciones que lo grotesco conlleva: animado-inanimado,⁵⁹⁹ muerte-resurrección, etc. (Kayser 1961). Asimismo, al construirse como representación de un determinado pensamiento, las figuras no aparecen como unidades diferenciadas e individuales; Haxthausen las describe como “embodiment of modern fragmentation and formlessness” (Haxthausen 2004:689).

La forma del relato supedita las figuras a su relación con Bebuquin, epicentro del relato: en palabras de Oehm, “Bebuquin bildet das synthetische Zentrum für das Ensemble der übrigen Romanfiguren, die seine ästhetische und existentielle Problematik in vielfältiger Weise widerspiegeln” (Oehm 1993:221). Asimismo, las figuras personifican un rasgo central del intelectual de la época:⁶⁰⁰ la figura del diletante y, en menor medida, del dandy (Fische 1978:69; Ihrig 1988). Dicho carácter diletante se antoja igualmente razón del discurso complejo y particular de Einstein en materia de arte y de los medios. De la misma forma que los espacios de la acción se encuentran vinculados a la época, parodiando instituciones o puntos de encuentro culturales,⁶⁰¹ los personajes aparecen como “Figuren-Auffassungen” (Petersen 1991:189).⁶⁰² Como afirma Riechert, “die verschiedenen Figuren des Textes beziehen ihre existentielle Identität einzig aus ihrer geistigen Position, wodurch sich groteske Verzerrungen der empirischen Realität ergeben” (Riechert 1992:90). Pan habla a su vez de una “social atomization in the novel [...] from the collective ritual to private neuroses” (Pan 2001c:52).

⁵⁹⁸ Cf. Kyora: “die Selbstreflexion im Bebuquin [ist] nicht ohne weiteres als Selbstreflexion des Textes zu verstehen” (Kyora 2001:85). Este proceso de la autoreflexión es un rasgo característico de la prosa expresionista.

⁵⁹⁹ Kyora argumenta que para Einstein “das Menschsein ist nur eine Hypothese für die Konstruktion einer Kunstfigur” (Kyora 2001:83).

⁶⁰⁰ Cf. Theodorsen 2006.

⁶⁰¹ Cf. al respecto Sello, que en el relato identifica la “Berliner Boheme” y el “Café des Westens” (Sello 1970:235).

⁶⁰² Cf. Oehm: “In der von Bebuquin dominierten Konfiguration von Dilettanten, deren hervorstechendstes Merkmal der Mangel an artistischer Form ist, gehören neben Böhm als dem Repräsentanten der symbolistischen Kunstströmung noch der ästhetische Platoniker Ehmke Laurenz, der Neuromantiker Heinrich Lippenknabe sowie die Vertreterin der um die Jahrhundertwende modischen Stilkunst Fredegonde Perlenblick und die Trapez-Artistin und Mystikerin Euphemia” (Oehm 1993:223).

4.3.1.1. Bebuquin y Böhm: la figura del “Doppelgänger”

La heterogénea constelación de personajes gravita alrededor de la idea de intermedialidad, trazando paralelismos y referencias entre las figuras y los medios. Así construye Einstein la simetría que caracteriza a Bebuquin y Böhm. Con esto, la pareja de figuras principales es el ejemplo más claro de una prosa influenciada por procesos ajenos a la escritura, a causa de la relación intelectual-referencial entre ellos. El desdoblamiento grotesco de la figura principal en Bebuquin, protagonista absoluto del relato, y Böhm, su antagonista y acompañante, se fundamenta en la existencia del segundo como proyección imaginaria del primero, como guía y resolución de todo conflicto que asalta a Bebuquin. Razón de ello es la transformación que radica en el acto del “partielle Selbstmord” (CEW1:128) ya la lleva a cabo Böhm ya al principio del relato en el contacto con Euphemia; a raíz del “Zusammenbruch” que sufre, fundamentado en la fragmentación de la percepción, el personaje se convierte en una suerte de fantasma. Prueba de ello son las constantes apariciones y desapariciones en los distintos capítulos, la multitud de formas que su cuerpo adopta, variando el tamaño para caber en una botella (capítulo 9), hasta ser finalmente enterrado en el penúltimo episodio. La existencia etérea de la figura entre la vida y la muerte simboliza el acto del milagro, que conlleva la posibilidad de transformación desde la propia “Vorstellungsfähigkeit des Tatsächlichen” (CEW1:98).

La pareja de protagonistas mantiene una serie de atributos comunes y diferencias⁶⁰³ como, por ejemplo, la construcción opuesta de sus nombres, que se ponen de manifiesto ya en el capítulo 1 a través de las respectivas descripciones físicas. Al inicio se narra, en la presentación del protagonista, cómo “das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes” (CEW1:92); la edad de Bebuquin aparece sujeta a un oxímoron que contrapone la vejez insinuada por su calva con la juventud del personaje. La referencia a la cabeza se repite en alusión a Böhm unas líneas más adelante: “eine silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, in welche feine, glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren” (CEW1:93). Los cráneos de ambos aparecen de forma metonímica, como metáfora del pensamiento recurrente en la literatura expresionista.⁶⁰⁴ La capacidad de Böhm de reflejar la realidad

⁶⁰³ Ello está asociado a la “[Darstellung der] Auflösung der traditionellen Auffassungen vom Ich vom Bewußtsein, von der Wirklichkeit und von den Bedingungen der Kultur und Gesellschaft mit ästhetischen Mitteln” (Fick 2000:230).

⁶⁰⁴ Cf. Heym: “Er [der Irre] holte die Kinder ein und riss das kleine Mädchen aus dem Sande auf. Es sah das verzerrte Gesicht über sich und schrie laut auf. Auch der Junge schrie und wollte fortlaufen. Da

a través de la forma de su cráneo⁶⁰⁵ mediante una “neue Logik” (CEW1:94) materializa el anhelo de Bebuquin de acceder a la realidad y de crear un objeto estético autónomo. Esta idea se convierte en tema recurrente del relato, a través de las escenas en el bar, la piedra cristalina del “Kloster des kostenlosen Blutwunders” (CEW1:120) y los espejos del circo.

En referencia a los nombres de las figuras, que pertenece a dicho sistema, Quenzer afirma que “weist jener [Bebuquin] in den subjektiven Bereich, so dieser [Böhm] in den objektiven. Der eine ist frei gesetzt, aus der Imagination erschaffen, der andere erscheint abhängig, historisch fixiert” (Quenzer 1965:56). La interpretación del nombre del protagonista, relacionándolo con la tradición judía⁶⁰⁶ y con la tradición vanguardista intelectual, entendido como una mezcla entre “bebé” o “bouquin” –librito– y “mannequin” (Penkert 1969),⁶⁰⁷ es extensible a los diletantes. La nomenclatura de los personajes se perfila como único elemento para ubicarlos en su relación metafórica con la tradición y con un determinado contexto cultural o medial. Fuß determina acerca de la nomenclatura que se trata de una descomposición de la individualidad enfocada a la “Liquidation der Subjektivität” (Fuß 2001:176-177). Resulta necesario contradecir a Fuß en cuanto a que no se liquida la subjetividad, sino la individualidad de las figuras. Böhm, que en su nombre reúne posibles referencias al rey de Babilonia “Nebukanedzar” –Nabucodonosor– y a Jakob Böhme, se contrapone a Bebuquin al poseer el primero coordenadas históricas; por el contrario, el segundo supone una creación absoluta y es

bekam er ihn mit der andern Hand zu packen. Er schlug die Köpfe der beiden Kinder gegeneinander. Eins, zwei, drei, eins, zwei, drei, zählte er, und bei drei krachten die beiden kleinen Schädel immer zusammen wie das reine Donnerwetter. Jetzt kam schon das Blut. Das berauschte ihn, machte ihn zu einem Gott. Er musste singen. Ihm fiel ein Choral auf” (Heym 2005:21). Algo muy parecido se puede observar en las *Rönne-Novellen* de Gottfried Benn de 1914.

⁶⁰⁵ Cf. Einstein: “Dabei überkam ihm eine wilde Freude, daß ihm sein Gehirn aus Silber fast Unsterblichkeit verlieh, das es jede Erscheinung potenzierte, und er sein Denken ausschalten konnte, dank dem präzisen Schliff der Steine und der vollkommen logischen Ziselierung” (CEW1:94). La potenciación de lo sensible tiene como resultado la desactivación del pensamiento, algo que Einstein refleja constantemente en su literatura.

⁶⁰⁶ Cf. Kleinschmidt 1985.

⁶⁰⁷ Oehm vincula dicha construcción del nombre a la misma trama, la búsqueda del deseo: “In diesem Topos des puer senex manifestiert sich eine monologische Reflexivität, die weder auf philosophische Wahrheit noch auf die Erkenntnis der Außenwelt abzielt” (Oehm 1993:219). Oehm asocia Bebuquin al topos infantil de la modernidad, cuya figura es analizada por Baudelaire y Freud, entre otros. La relación entre “Bebuquin” y “bebé” es una hipótesis. Asimismo, Walden asocia, dentro de la teoría expresionista, la figura del ser infantil con la virginidad ante la lógica: “Die Dichtung als Kunstwerk hat nichts mit der Logik zu tun, die aus der Erfahrung hergeleitet wird, aus der Erfahrung der Sinne oder aus Erfahrung der Tatsachen. Jede Erfahrung entsteht aus der Wiederholung des Erfahrenen. Aus der Kunst holen wir, was unerfahren ist. Deshalb hat der Unerfahrene nicht die Hemmungen bei der Kunst, weil er noch erfahren kann. Nur wer die Erfahrung aufgibt, kann Kunst aufnehmen; denn jede Erfahrung ist nur ein Mittel, nicht ein Zweck” (Walden 1973:36). Precisamente esta idea asociada a la visión moderna es lo que Nelson Goodman desenmascara como “el mito del ojo inocente y del dato absoluto” (Goodman 1976:25); éste no existe, pues “sigue obsesionado con su pasado” (Goodman 1976:25).

producto, según Quenzer, de lo imaginario,⁶⁰⁸ también las palabras libro,⁶⁰⁹ bebé⁶¹⁰ o maniquí, como he dicho, están relacionadas con la figura. Sorg afirma que “keine andere Figur ist derart exklusiv getauft” (Sorg 1996:263).

Las analogías entre ambos personajes se tematizan en el mismo texto a través de escenas algo surrealistas y metáforas románticas como las que representan la reflexión. En la primera escena del relato se narra cómo “Nebukanedzar starrte in den Spiegel, sich gierig freuend, wie er die Wirklichkeit gliedern konnte, wie seine Seele das Silber und die Steine waren, sein Auge der Spiegel” (CEW1:94); el espejo, junto con el ojo, se perfilan como referencias a la visión a lo largo del relato. Según Kleinschmidt, el motivo del espejo es central en el relato, en el que se equipara a la obra y “soll selbst produktiv funktionalisiert werden, um ganzheitlich zu sein” (Kleinschmidt 1989:383). Ya en el primer encuentro entre Bebuquin y Böhm tiene lugar una vivencia grotesca del protagonista, al afirmar que, buscando un espectáculo, ha sido protagonista del mismo ante un desconocido (CEW1:93). Esta reflexión es de suma importancia, pues muestra un cambio de posición involuntario, de sujeto a objeto de la contemplación. El tema de este cambio motiva incluso una referencia a Kant, pues éste, en su *Kritik der reinen Vernunft*, olvida “was wohl das Erkenntnistheorie treibende Subjekt macht, das eben Objekt und Subjekt konstatiert” (CEW1:100).⁶¹¹ Según Kröger, la “qualitative Raumerzeugung”, a la que me he referido al tratar el cubismo, es el principio de la crítica a la “kantische Raumanschauung” (Kröger 2006:196). Por otro lado, en un pasaje posterior se puede leer la afirmación, por boca del “Bonzen” –jefe– del monasterio, que “Ich und Du sind eines, diese Identität hält die Welt zusammen” (CEW1:121), idea que remite a la obra de Martin Buber.

A lo largo de la narración, Böhm da las claves a Bebuquin para acercarse hacia el milagro, criticando su postura de diletante, así como su anhelo de originalidad,⁶¹² que

⁶⁰⁸ Esta construcción, según Sello, responde a la voluntad de Einstein de funcionalizar el texto semánticamente, pues “[j]eder Name soll ein Feld möglicher Bedeutungen suggerieren” (Sello 1970:235).

⁶⁰⁹ Oehm realiza dicha interpretación, añadiendo la referencia a Giorgio Di Chirico a través del nombre propio de la figura (Oehm 1973:107), una interpretación discutible. Aunque el pintor había estudiado en la Academia de Bellas Artes de München y ya había producido grandes obras en 1909, pudiendo ser por ello conocido por Einstein, no está probada la relación entre ambos.

⁶¹⁰ En relación a la cuestión del protagonista como metáfora de lo infantil, Dethlefs afirma: “im fluiden Charakter der Moderne erkennt [Einstein] ein wiederaufstehendes Kinderseelenleben, das ihn nicht rühren kann” (Dethlefs 1985:75). Bebuquin, a causa de las múltiples asociaciones, es el ejemplo perfecto de este sistema de referencias.

⁶¹¹ Acerca de la relación de Einstein con el kantianismo y el neokantianismo, cf. De Pol 1997.

⁶¹² Cf. Einstein: “Künstlerische Formen können sich dermaßen verfestigt haben, über die Dinge hinausgewachsen sein, daß sie einen neuen Gegenstand erschaffen. Ihnen ist die Welt zum Greuel geworden, die sich dem Maskenspiel des Dichters opfern soll. Aber wir sind in unser Gedächtnis

éste expresa en el primer capítulo (CEW1:94).⁶¹³ En calidad de “Doppelgänger” del protagonista, Böhm adquiere el carácter de ser “‘imaginiert [...] außerhalb jeder Regel” y opuesto a la “forma” (CEW1:112,110);⁶¹⁴ al mismo tiempo problematiza la naturaleza del medio discursivo, que es seguramente a lo que Einstein se refiere con la palabra “forma”. Como argumenta Vietta,

Böhm ist die Karikatur des verselbständigten, in sich selbst kreisenden, die Wirklichkeit nur als Brechung seiner eigenen Denkformen sehenden logischen Prinzips. Er versinnbildlicht so eine doppelte Form der Entfremdung: erstens die Trennung des sich selbst bespiegelnden logischen Prinzips von der Wirklichkeit und zweitens die Entfremdung des ‘eigenen’, individuellen Denkens vom logischen Automatismus des Denkens. In Nebukanedzar Böhm kritisiert Einstein eine Herrschaftsform: die der verselbständigten rationalen Logik (Vietta/Kemper 1975:164)

Einstein crea mediante el desdoblamiento del “Doppelgänger” una tensión en la misma transformación del milagro, y en las dos figuras representa las posibilidades de dicha transformación. Como se narra en el capítulo del monasterio, ésta pasa por la muerte de la conciencia individual y el anorreamiento de la memoria, que se traduce en la ruptura con la realidad objetiva. Böhm es asimismo la realización de la “Selbstspiegelung” que Bebuquin demanda en el primer capítulo al criticar la “Widerspiegelung” a la que éste y Euphemia le someten.

La figura de Böhm, sujeta a las transformaciones desde su “Zusammenbruch” perceptivo, es ejemplar para el uso que Einstein hace de la luz en el relato. Böhm se convierte en etéreo en las escenas de la “Animierkneipe”, siendo su forma asociada a la del alcohol en la fantasía de los personajes; esto es producto de que al principio del relato “sein Leib barst fast im Kampfe zweier Wirklichkeiten” (CEW1:94).⁶¹⁵ Su figura se vuelve sinestésica, cambiando su estado, igual que sucede con Emil. Éste es el hijo que tiene con Euphemia, y se revela también producto de la imaginación, pues ella “kriegte ihn im Traum” (CEW1:102). El niño, cuya capacidad de cambiar de color lo hace susceptible de ser utilizado como “Reklamtransparent” (CEW1:103), sirve de burla

eingeschlossen, auf Tautologien angewiesen –ich sehe dabei von der Existenz des Wortes ‘Form’ ab” (CEW1:101-102).

⁶¹³ Sorg habla al respecto del “ästhetischen Fundus der Jahrhundertwende [...] eine bürgerlich-großstädtische Fassung, deren emphatischer und phantastisch-traumartiger Gestus das Expressionistische bereits surrealistisch bricht” (Sorg 1996:247s.).

⁶¹⁴ Al respecto interpreta Graber la “Verwirklichung des Absoluten, welches er in immer neuen Wendungen umspielt” (Graber 1969:675). La cuestión de la muerte de Böhm estaría igualmente relacionada con este absoluto.

⁶¹⁵ Dicha reacción es producto de los procesos de reflexión textual –discursiva– y especular –visual– en el texto, que se repiten en el circo y otros pasajes, y que ponen de relieve la “disjunction of the haptical and the optical body” (Haxthausen 2004:690-691).

contra el individuo en una referencia a Nietzsche; pues uno de los diletantes afirma que en su nacimiento se doctoró en el *principium individuationis* (CEW1:103).⁶¹⁶ La cuestión de la paternidad como elemento irrelevante del embarazo, argumento que Euphemia utiliza para corroborar su concepción imaginaria (“im Traum”), parece una referencia sutil a la cuestión de la obra de arte autónoma que Einstein defiende. La condición de Böhm de representante del simbolismo ha sido igualmente apuntada por los investigadores (Oehm 1973),⁶¹⁷ aunque plantea algunos problemas de interpretación que se contradicen con su identidad como alter ego.

Junto a Böhm, encontramos la figura de Bebuquin, quien se perfila como el epicentro del relato, pues da el nombre al título; asimismo se convierte en protagonista y eje de las discusiones diletantes que conforman el texto. Oehm lo describe así:

Träger dieser Reflexivität, die darauf abzielt, alle philosophische Systeme und das einheitliche, rationale Ich zu zerstören, um aus der qualitativen Einzigkeit der verabsolutierten Subjektivität das Wunder autonomer Kunstschöpfung zu vollbringen (Oehm 1993:227)

A la figura la mueve un afán de creación presumiblemente estética que no se fundamenta en ninguna práctica específica: a diferencia de él, todos los “diletantes del milagro” parecen suscritos a un determinado medio o estilo estético. Sin embargo, Bebuquin es el único que forma parte de dicho grupo a causa de su anhelo de transcendentalidad y su búsqueda por un acceso a la realidad a través de procesos que implican una dinámica.⁶¹⁸ Con su perspectiva, la realidad visual se fragmenta en las visiones y apariciones, y su persona sufre durante el relato la incapacidad de percibir o comprender —el “Leiden”,⁶¹⁹ la habitación (CEW1:95,98)— y al final su crisis del lenguaje que le priva del habla pone fin al relato (CEW1:130); sin embargo, se trata de una figura abstracta con una identidad poco clara. Su existencia esta sometida al diletantismo, en tanto que no se suscribe a ninguna tendencia, ya que “[i]ndem er den geistigen Dilettantismus in seinen anspruchsvollen wie banalen Dimension vorführt,

⁶¹⁶ Cf. Nietzsche 2004:22,100.

⁶¹⁷ Oehm lo sitúa igualmente cercano a la figura del snob, pues “Böhm, der die Realität in dem über ihm hängenden Spiegel und gleichzeitig in der Spiegelplatte seines Hirns in potenziert perspektivischer Brechung reflektiert, ohne sie je erreichen zu können, ist der Typus des in seinen Reflexionen und narzisstischen Selbstbespiegelungen befangenen Snobbs” (Oehm 1993:221).

⁶¹⁸ Cf. Oehm: “In der Denkbewegung unablässiger Selbstübersteigerung, in der alle philosophische, historische und biographische Inhalte des Ich aufgezehrt werden, geht es um die ‘Entsinnung der Welt’ und um die Auflösung der Rationalitätsstruktur eines einheitlichen Ichs, die alle denkbare neue Erfahrung stets schon normiert” (Oehm 1993:220).

⁶¹⁹ Cf. Einstein: “Bebuquin wälzte sich in den Kissen und litt. Er machte sich daran, zunächst zu erfahren, was Leiden sei, wo für ihn das Leiden noch einen Grund und Zweck berge. Er fand aber keinen; denn sooft er den Schmerzen zergliederte, traf er Ursachen, oder genauer, Umwandlungen an, die alles andere als Leiden waren” (CEW1:95).

umschreibt er die Unfähigkeit zu einer definatorisch abgesicherten Identität” (Kleinschmidt 1989:382). La figura señala transformaciones, desde el clasicismo al romanticismo (CEW1:106), y su manifiesto anhelo de la originalidad vanguardista parece su seña de identidad más clara: como afirma Kleinschmidt, “[d]ie Suche nach dem Wunder im *Bebuquin*, die thematisch das Werk durchzieht, stellt sich als Prozeß einer intellektuellen Identitätssuche dar, deren Scheitern aus der Intention des Autors von Anfang an unstrittig ist” (Kleinschmidt 1989:382).⁶²⁰

El milagro como originalidad está plenamente relacionado con la estructura de la constelación de personajes,⁶²¹ pues a lo largo del texto *Bebuquin* aparece como reflejo de las figuras,⁶²² algo que niega al principio (CEW1:93-94), pero que Einstein escenifica en el texto como disposición formal: al concentrar las distintas perspectivas, asumibles como “voces”,⁶²³ en la figura de *Bebuquin*, éste se convierte en un objeto “polifónico” que por este mismo hecho no posee identidad determinada.⁶²⁴ La figura se convierte en transmisión de la percepción y las reflexiones de los personajes que lo circundan, y él mismo aparece como “maniquí” en dicho proceso.⁶²⁵ La figura principal comparte por tanto esta dualidad animado-inanimado, que lo acerca a los demás personajes, pues a la existencia fantástica de Böhm se suma la de Euphemia, que en el capítulo 8 afirma que se trata de “die Wachspuppe aus der billigen Erstarnis” (CEW1:109). Para Oehm, *Bebuquin* “meditiert dort über das unaufhebbare Eingeschlossensein in das Gefängnis seines Gedächtnisses, seines Körpers, und seiner Sinne, die ihm die immer gleiche Auslese der Welt geben” (Oehm 1993:230). A causa de esta lectura negativa, fundamentada en la imposibilidad de experimentar sensaciones nuevas, algunos investigadores han interpretado la sentencia final como signo de la

⁶²⁰ Cf. Penkert: “Der Versuch des an der Zerstörung aller Identität zwischen Subjekt und Objekt Leidenden, das Wunder wiederzufinden, endet in Verzweiflung” (Penkert 1969:66).

⁶²¹ Haxthausen lo define como “compelling collective myth, an instrumental fiction with the force of law” (Haxthausen 2004:689).

⁶²² Cf. Kyora: “Die Konstruktion der Figuren wird von *Bebuquin* reflektiert [...] *Bebuquin* reflektiert ebenfalls über das Verhältnis zwischen Körper und Geist, deren Mischung und Grenzüberschreitung die Figuren insgesamt konstituiert” (Kyora 2001:85). La reflexión es un concepto clave en la construcción de personajes.

⁶²³ Cf. Graber: “Einstein erzählt nicht; die Figuren erzählen sich gleichsam selbst, indem sie, auch unter sich, Monologe halten. Sie haben kaum Körper, sie sind nur Stimme; sie sind nichts anderes als die Stimmen, die sich Einsteins intellektuelle Ruhelosigkeit erfand. Bericht und Beschreibung sind auf ein Minimum beschränkt” (Graber 1969:674s.).

⁶²⁴ Cf. Quenzer: “Auf jeden Fall bezeichnet der Name in seiner Bedeutungslosigkeit oder Rätselhaftigkeit keine bestimmte Person, sondern eine reale wie irreale Gestalt, eine Doppelgestalt. [...] *Bebuquin* ist eine in sich zerfallende Gestalt, die aber nun nicht in ihrer Gespaltenheit auf die reale Welt projiziert wird [...] Einstein läßt *Bebuquin* als mehrere Gestalten theatralisch gegeneinander auftreten” (Quenzer 1965:54).

⁶²⁵ Acerca de la jerarquía de los “sujets” posibles en el relato, cf. Ihrig 1988:38.

aporía. El relato, por tanto, muestra al final cómo “alle Erneuerungshoffnungen [werden] als Illusionen entlarvt” (Ihekweazu 1982a:116).⁶²⁶ De ahí el carácter negativo de tales prácticas poéticas, que en la trama se reflejan como fracaso en la búsqueda.

4.3.1.2. Los personajes como reflexión estética

Una vez examinados los personajes principales es necesario analizar las figuras secundarias, aquellas que verdaderamente constituyen el sistema de referencias medial, pues se presentan como la evocación literal de formas artísticas y se desarrollan alrededor de Bebuquin y Böhm. En la narración son objeto de crítica, pues el círculo de figuras alrededor de la pareja de protagonistas mantiene una oposición ante el milagro. Se alinean con el concepto de la razón, que supone la simplificación de la idea trascendental de Dios (CEW1:105).⁶²⁷ Einstein escribe en el relato que las fuerzas trascendentales son desactivadas por la tradición, crítica vanguardista que el autor defiende por medio de las figuras principales. Böhm incluso afirma, en el éxtasis producido por el alcohol,⁶²⁸ que “das Naturgesetz soll sich im Alkohol besaufen, bis es merkt, es gibt irrationale Situationen” (CEW1:103). A ello se contraponen los productos de las leyes regulares, descritos como “Sache [...] als Erlebnis überlebt” (CEW1:104) y, por tanto, opuestos al milagro. La referencia a las leyes naturales parece una clara alusión al naturalismo y positivismo, el cual “ruiniert” según Einstein (CEW1:103).⁶²⁹ En resumen, los otros personajes refieren a tipos de pensamientos opuestos a la originalidad y, por ello, se relacionan con la razón y una especie de clasicidad tradicional.

⁶²⁶ En este sentido se expresa igualmente Bassler, para quien “Die ‘Dilettanten des Wunders’, Bebuquin und die übrigen Figuren des Romans, spielen sämtliche Alternativen durch, die der Zeit und besonders der Boheme nach 1900 zur überkommenen Wirklichkeit einfielen: Rausch, Traum, Wahnsinn, Artistik, Religion, Philosophie, etc. Dabei ist der Romantext selbst immer gleich der Prüfstein, ob damit das absolut Andere als Kunstwerk jeweils gelungen ist oder nicht. So wird der Roman zur Repräsentation seines eigenen Scheiterns. Keiner Figur gelingt auf der Handlungsebene das Wunder, und folgerichtig weist der Text auch formal über eine allerdings außerordentlich groteske Prosa nicht hinaus. Ein kurzer Blick auf die Schmerzkakadu-Episode am Ende des achten Kapitels mag das verdeutlichen. Im Alkoholrausch gelingt einer Bargesellschaft ein kurzer Moment eines kollektiven ‘anderen’ Zustandes” (Baßler 1994:81).

⁶²⁷ En referencia a los estilos literarios, Bebuquin comenta que “alles stilisiert die Vernunft, das meiste verschleißt sie zu angeblich belanglosen Übergängen, das andere ist Kanon, das Wertvolle, das Langweilige, Demokratische, das Stabile” (CEW1:104). Como afirma Bebuquin en referencia a los demás diletantes, “das Sublime geht verloren. Das Wunder kritisiert ihr, das Wunder hat nur Sinn, wenn es leibhaftig ist, aber ihr habt alle Kräfte zerstört, die über das Menschliche hinausgehen” (CEW1:103).

⁶²⁸ En referencia a ello cabe destacar que los “Sektkühler” son definidos como “heilige Gefäße des Unsäglichen” (CEW1:103). Se trata de una reflexión medial, pues se hace referencia a lo inexpresable, lo cual es tratado como espiritual, y a la vez banalizado al relacionarla con el alcohol.

⁶²⁹ El simbolismo de la obra de arte se opone a los “prejuicios positivistas iconográficos” (Didi-Huberman 2006:255).

La crítica a la tradición es un rasgo implícito en la caracterización de los demás personajes.⁶³⁰ Estos no aparecen como “individuelle Charaktere”, sino que se trata de “typische Gestalten” (Riechert 1992:88),⁶³¹ que personifican distintas “Weltanschauungen”. El mejor ejemplo es el pintor Heinrich Lippenknabe, identificado por los investigadores como parodia del personaje romántico, pues en el poema que recita aparece el “blauer Fleck” (CEW1:101), transposición humorística de la “blaue Blume” (Sorg 1996:257).⁶³² La interpretación se fundamenta en el nombre del pintor, referencia a *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis,⁶³³ en cuyo sueño aparece la flor azul romántica. En la narración, Lippenknabe es protagonista de una escena grotesca al seguir a una dama obesa que Bebuquin arroja por la ventana, tras afirmar el pintor romántico que “das Gesetz ist Freiheit, und sie verwandelt den Kontrast zur Harmonie” (CEW1:128). La ley como homogeneización que elimina el contraste contradice la concepción del arte de Einstein, y el hecho de que el romántico la defienda muestra la disensión del autor con el movimiento. Aunque en otro pasaje anterior el pintor expresa su deseo de que “der Geist sichtbar werde” (CEW1:103), algo que Einstein defiende en el arte, el romanticismo pertenece en esencia al arte y filosofía del siglo XIX que tienden a representar “das Fragmentarische als ruhende Form” (CEW1:100). En cuanto a la estructura del texto, cabe decir que para Quenzer el personaje significa una corrección de la tradición romántica que posibilita nuevas relaciones de sentido:

Im strengen Sinne parodistisch ist schließlich auch, dass der Name Heinrich Lippenknabe den Minnesängernamen Heinrich von Ofterdingen in eine wörtliche Bedeutung übertreibt. Und es ist dann ein Bedeutungsspiel, dass der Maler Lippenknabe heißt und als Maler singt. [...] Einfluß der Tradition [ist] ins Märchenhafte oder ins Imaginäre oder aber in einen neuen Bedeutungszusammenhang zu überführen, da nur so die Unabhängigkeit von der historischen Bestimmtheit, von der Vergangenheit, erlangt werden kann (Quenzer 1965:63)

De esta forma la figura es asumible como “références à l'intérieur du text”, culminando el texto en la “réalisation littéraire de positions théoriques” (Allerkamp 1993:8). Asimismo, como se desprende de la cita de Quenzer, la fusión de pintura y canto en la

⁶³⁰ Cf. Vietta: “Zeigt doch der Roman den surrealen und grotesken Charakter philosophischer Systeme, indem er sie wörtlich nimmt und in literarische Bilder übersetzt [...] Die Groteske als wesentliches Merkmal dieser Sprache ist somit letztlich Funktion einer Welt von Theorien, an denen der Roman sich abarbeitet” (Vietta/Kemper 1975:166).

⁶³¹ Según Riechert, todos comparten el mismo destino: “der Unmöglichkeit, der individuellen Vereinzelung in dieser Welt zu entgehen” (Riechert 1992:88).

⁶³² La inclusión de dicho poema en el relato lo convierte, según algunos investigadores, en un “Collage unterschiedlicher literarischer Gattungen” (Fleckner 1999:518).

⁶³³ Igualmente el personaje de Klingsohr en la obra de Novalis muestra profundas similitudes (en su nomenclatura) con Lippenknabe (cf. Novalis 1802).

figura de Lippenknabe supone una referencia a ambos medios. Mientras que el pintor romántico tematiza el pensamiento del siglo XIX, el personaje Ehmke Laurenz es representante del neoplatonismo de finales del siglo XIX y principios del XX, y de la filosofía platónica, a la que alude Einstein en su análisis de la percepción. La figura goza de continuidad en la obra del autor, pues se convierte en protagonista de la obra *Der unentwegte Platoniker*, publicada de forma íntegra en el Kurt Wolff-Verlag en 1918, pero aparecida de forma fragmentaria en la revista *Die Aktion* ya en 1913.⁶³⁴ Al intercambiar simplemente el orden de su nombre, ya que el protagonista pasa a llamarse “Laurenz Ehmke” en este relato posterior, Einstein interrelaciona distintas partes de su obra y problematiza la identidad de sus figuras y la ficcionalidad de sus obras.

La figura aparece en el *Bebuquin* en el capítulo 9, que se inicia con unos obreros bajo las luces de la barra del bar y termina con la enigmática aparición de un “extraño” al que Euphemia se entrega por ser “ganz fremd, aber furchtbar deutlich” (CEW1:111). Esta idea, que ejemplifica el interés de la modernidad por lo exótico y extraño, se ve precedida por la crítica que *Bebuquin* realiza del platonismo, definido como “Anästhesie” (CEW1:111). El personaje se presenta con las siguientes palabras:

Ehmke Laurenz, Platoniker, gehe nur Nachts aus, weil es da keine Farben gibt. Ich suche die reine ruhende einsame Idee, diese Dame tatkräftig rhythmische Erregung. Ich bin eigentümlich, da ich von zwei Dingen ruiniert werde, einem höheren der Idee und einem niederen der Dame (CEW1:110-111)

El gesto paródico continúa en esta figura: Einstein dispone dos elementos, uno trascendental y abstracto como la idea y otro sensual y material como la danza. En lugar de converger en la figura del neoplatónico, fuerzan su disociación. Conociendo la obra, es lícito interpretar que la “Dame” arruina a la “Idee”, en tanto que la danza es sublimada y la razón es constantemente criticada. Dicha confrontación también aparece en Euphemia, cuando ésta pide cordura y bailes a *Bebuquin* y *Böhm*.⁶³⁵

En lo referente a la teoría estética de Einstein, la definición del platonismo como anestesia parte de la concepción de la idea inmutable y permanente, contrapuesta a una concepción dinámica. La contraposición de la búsqueda de la “ruhende einsame Idee” y la “rhythmische Erregung” reflejan la conjunción de “Ruhe” y “Bewegung” que posee

⁶³⁴ Se trata de una figura caracterizada por la apatía y la pasividad, una crítica a las corrientes filosóficas modernas como el neokantianismo, que en este relato se encuentra rodeado de mujeres de escasa reputación y de sus amos, los cuales le expolían sin que él se defienda (CEW1:292-314).

⁶³⁵ La situación es la siguiente: “Fräulein Euphemia bat die Herren, mit ihrem Geist rationeller umzugehen, und sie wolle gern ein Ball-Lokal besuchen” (CEW1:93). La petición a los diletantes *Bebuquin* y *Böhm*, que pasa por desenvolverse con su espíritu de forma más racional, choca con su deseo material de visitar un baile.

el concepto de forma para Einstein. Sin embargo, en la figura del neoplatónico se da una dicotomía entre ambos conceptos, pues el primero niega el segundo. Y en este punto considera Einstein el neoplatonismo y el platonismo como modelos de percepción y representación inadecuados. La fijación de los objetos, proceso que el autor también asocia al clasicismo (Einstein 1988:159-163), no parece corresponderse con el esquema de la modernidad basado en la dinamización y fragmentación de los objetos. La crítica al platonismo reaparece en el relato con el “platonisches Ehepaar”, en el capítulo IX, que hace acto de presencia ante el “Kloster des kostenlosen Blutwunders”; en ellos la teoría de Platón se representa a través de sus cuerpos, pues

Vor dem Kloster saß ein Mann, in sich selbst schauend. Über ihm schwebte eine Frau, man wollte andeuten, was hier geleistet werde, jedoch nur einen geringen Vorgeschmack kosten lassen. Es war das platonische Ehepaar. Er begann sich zu kugeln, indem er den Kopf mit den Füßen umarmte; sie kreiste, sich um sich selbst drehend, über seinem weißen, kurz gescherten Schädel (CEW1:120)

Tanto la disposición flotante de las figuras como la transformación de sus cuerpos en formas circulares de movimientos concéntricos son referencias implícitas al concepto de la idea platónica. Sin embargo, su presencia en el relato implica la representación grotesca del platonismo como filosofía, en tanto que los cuerpos adoptan formas absurdas y caricaturizan esta forma de pensamiento.

Por último, otra figura ejemplar para analizar el fenómeno de la intermedialidad en el relato es Fredegonde Perlenblick, una actriz típica del cambio de siglo (Oehm 1993:223) y representante de la “Stilkunst”. Lo es más, si cabe, porque en su caso metaforiza el medio cinematográfico en la literatura. Aparece en el capítulo 8 del relato, cuando los diletantes ya se encuentran sumidos en las fantasías y alucinaciones infundidas por el alcohol. Su irrupción en el texto viene condicionada por dos elementos concretos: por un lado, su asociación con el automóvil en el que se desplaza, el cual posee “zwei erschrecklich blendenden Scheinwerfern, die im glitschrigen Asphalt, in dessen Regenwasser die Schatten der letzten Trotteurs gaukelten, weiße Lichtgruben aufrissen” (CEW1:108); por otro lado, la referencia a la multiplicidad de nombres que posee la actriz, Mah-Lou-Bea. Se trata de referencias a la imagen de “femme fatale” de la época,⁶³⁶ un ejemplo del complejo “Spielraum von Assoziationen” en el texto (Sello

⁶³⁶ Esta noción podría asociarse a la idea de la mujer como “reine Negation” que aparece en las *Verwandlungen*. En relación con el “uso indiscriminado de tales conceptos” en la literatura expresionista, cf. Furness 1973:41. Fuß afirma acerca de la “intertextuelle und selbstreferentielle Textkonstitution” que su efecto en la obra es que “die Grenze zwischen materialer Textwirklichkeit und imaginärer Inhaltlichkeit ist liquidiert” (Fuß 2001:409s.).

1970:236). El movimiento y la luz de la máquina describen metonímicamente al cine en la figura.

Fredegonde, en calidad de actriz, es una referencia concreta al medio del cine, poco presente en la obra de Carl Einstein: su nombre, “Perlenblick”, indica su pertenencia al medio visual, y su aparición en el automóvil, cuyos faros combinan movimiento y luz, traza haces luminosos dibujando en la oscuridad de la noche, como líneas trazadas sobre la superficie negra. Por otro lado, el vehículo es objeto de una personificación grotesca al asociarse a su bocina “dramatische Kraft” (CEW1:108). Montado encima del coche se encuentra un cinematógrafo, que hace las delicias de los “verschlafenen Bürgern” mostrando, como escribe Einstein irónicamente en referencia a una imagen publicitaria, “irgendeine wertvolle Empfehlung” (CEW1:108). Se trata de una sutil crítica del autor a un medio con el que solamente se relaciona mucho más tarde, en los años treinta: con la colaboración en *Toni* de Renoir y con la redacción de un proyecto cinematográfico llamado “La paix qui tue”.

A través de la figura de Fredegonde, Einstein tematiza diferentes aspectos aparte del cine: por un lado hace referencia al teatro, concretamente a la “Drehbühne” de Max Reinhardt (CEW1:109), así como a la visión, cuando afirma que “die Dame zog den Blick Nummer fünf” (CEW1:108). La perspectiva irónica hacia la figura se plasma en el diálogo con Bebuquin, el cual afirma que la actriz se apoya en una hipótesis y que su presencia le demuestra la “Nichtexistenz des Materiellen” (CEW1:108). Einstein subraya, por tanto, el carácter del cine como medio en el que realidad y fantasía se fusionan. Asimismo, estas aseveraciones cuestionan la existencia de Fredegonde, invitada por Böhm a practicar el “bescheidenen Sport der Verrücktheit”. Böhm le engancha una de sus “immateriellen Juwelen” conjurando: “jetzt bist du in die Träume gezogen. Schmerzkakadu los!” (CEW1:109). Como resultado de su conjura tiene lugar una proyección temporal del pasado: “jetzt sahen sie von sich ausgehend eine Reihe; es tanzten um sie die vergangenen Jahren, die rauften” (CEW1:109).⁶³⁷ Euphemia, con el fosforescente Emil en su regazo, afirma al respecto: “Herrschaften, heute wird schwarz

⁶³⁷ Sobre el interés de Einstein por la danza, aparte de su relación con Napierkowska (Nuronihar), Meffre apunta a un interés posterior por Hausmann y sus teorías: “[R. Hausmann] théorise son propre exercice de la danse comme dans cet article *Tanz* de *Der Sturm* en 1926. Nul doute que ses recherches sur la transformation et la multiplication du lieu par la danse ont retenu toute l’attention d’Einstein” (Meffre 2002:190).

weiß” (CEW1:109).⁶³⁸ Dicha figura animal evoca un “kollektives Erlebnis” con tintes apocalípticos, que igualmente se repite en el circo y con la aparición del “Fremde” que es a la vez extraño y familiar (Steutermann 2004:338-340). Al respecto cabe añadir que Einstein concebía la danza, presente en su obra ensayística, como “mythische Kunst” (Brandstetter 1988:115).⁶³⁹ A través de la figura de Fredegonde Perlenblick, Einstein tematiza el vínculo del cine con procesos como el recuerdo, el sueño o la superposición de imágenes simultáneas.⁶⁴⁰ Aunque la posición del autor ante el cine es ambivalente, en consonancia con su poca dedicación al medio técnico de la fotografía,⁶⁴¹ la tematización de lo visual se extiende al medio cinematográfico.

Euphemia, Emil, Aurora –el cartel de la “Animierkneipe”–, el extraño del capítulo 9 o el viejo del capítulo 15, así como el “caudillo” del monasterio, conforman un segundo grupo alrededor de los diletantes del milagro. Euphemia pertenece al grupo que tiene más peso en el relato, aquel formado por los dos protagonistas. Su aparición en el “Museum zur billigen Erstarrnis, an dessen Kasse eine breite verschwimmende Dame [Euphemia] nackt saß” (CEW1:92), marca el papel de la figura en el relato, concentrado en la representación visual de su cuerpo. Al igual que los personajes principales, con los cuales inicia la búsqueda del milagro, Euphemia presenta una serie de peculiaridades físicas en su aspecto:

Sie war so breit, dass sie nicht etwa auf seinem Stuhl saß, sondern auf ihrem schwermütigen, weit ausgedehnten Posterieur. Sie trug einen ausladenden gelben Federhut, smaragdfarbene Strümpfe, deren Bänder bis zu den Achselhöhlen reichten und den Körper mit nicht zu aufregend vibrierenden Arabesken schmückten. Von ihren Seehundhänden starrten rote Rubinen senkrecht (CEW1:92)

Sobre todo las referencias a las joyas, que acercan la figura al cráneo de plata cincelado de Böhm como forma de reflexión de luz y pensamiento, o a la piedra del monasterio, indican la desmesura y el carácter recargado de la figura, así como su forma fragmentaria. Posteriormente estos elementos adquieren una función, pues sirven para que Euphemia cambie de forma con el reflejo de la luz. Los “vibrierende Arabesken”

⁶³⁸ La relación simbólica entre luz y oscuridad es muy importante en el arte africano, pues “resalta las líneas del movimiento del animal” (Read 1974:67); en este sentido, cabe tomar a dicha figura literaria como una referencia al arte primitivo.

⁶³⁹ Acerca del cubismo y la “kollektive Umbildung der Wirklichkeit”, cf. Kiefer 1986:295. Por otro lado, cabe subrayar aquí que Einstein veía en el arte moderno la posibilidad y necesidad de construir “kollektive Mythen” (Pan 2001b:47).

⁶⁴⁰ Cf. Benjamin 1980:461-462.

⁶⁴¹ A diferencia de Walter Benjamin, Einstein interpreta estos procesos técnicos como la repetición impositiva de una cultura (Haxthausen 2004:47), y apunta igualmente en 1926 que “[die Futuristen, Delaunay] literarische Psychologie betrieben: beide bedienten sich einer kinematographischen Technik; man gab erstarrte Kinoerzählung” (Einstein 1988:95).

que decoran su cuerpo, así como su sombrero, acercan al personaje a la naturaleza sinestésica del relato, que se muestra en las escenas posteriores que se suceden en la “Animierkneipe Essay”; en éstas el cuerpo de Euphemia se presta a distintas variaciones motivadas por la luz.

Junto a Euphemia, los demás personajes presentan igualmente distorsiones en su aspecto visual, en la línea de la existencia en lo imaginario. La construcción de las figuras al margen de coordenadas y señas de identidad claras, existiendo entre distintas formas físicas, apoyan la forma grotesca en el texto. La relación animado-inanimado que caracteriza a los personajes como Emil⁶⁴² y la “Hetäre”, asociados a los carteles publicitarios (CEW1:103,107), supone la construcción de personajes en base a conceptos antitéticos. Einstein lo lleva a cabo mediante el uso de personificaciones y metáforas que apoya una contradicción como base de la existencia de las figuras; dicho proceso se puede interpretar como una transposición literaria de las formas en contraste que Einstein localiza como el principio formal del cubismo. Los demás personajes, aunque no cumplen estrictamente esta circunstancia, no se encuentran al margen de ella. Las apariciones del “Fremde” en el bar, el viejo en la “Rede vom Tod im Leben” o el “Bonzen” en el monasterio no se ajustan a una motivación lógica fundamentada en la trama; más bien se constituyen como cúmulo de pasajes dispersos, como interrupciones del texto con las que Bebuquin entabla diálogos o simplemente observa, y que ejemplifican y apoyan la reflexión sobre la identidad del individuo, las formas trascendentales y la realidad fragmentaria. Otras figuras intermitentes como “Strophe” y “Antiphone” actúan igualmente como agentes de la interrupción, como voces, en el desarrollo del relato.

La disposición de personajes como en una obra de teatro⁶⁴³ se asemeja a una constelación de objetos; no se trata de tipos o reflexiones sobre estética, como sucede con el primer grupo de diletantes, sino que este segundo círculo de personajes refleja de facto las nuevas condiciones de la realidad. El abandono de la construcción psicológica

⁶⁴² Como he dicho, la figura del niño en la cultura moderna es desde Freud metáfora de la virginidad cultural y la presencia del mito en el subconsciente. Así lo expresa igualmente Einstein en su *Kunst des XX. Jahrhunderts*: “Man wird nun erwachsen und verliert beide Kräfte [Frei erfinden und Mythos], da man sich nur noch Handlungen gestatten kann, die mit Milieu und praktischen Zielen übereinstimmen. Also, die mythischen Kräfte des Kindes werden vergessen” (Einstein 1988:300).

⁶⁴³ El relato se inicia precisamente en el “Theater zur stummen Ekstase” (CEW1:92), y al final de un capítulo el mismo narrador indica que “Spitzengardinen werden zusammengezogen” (CEW1:94). Al respecto Kyora argumenta que “[d]ie strukturelle Bewegung im Bebuquin läßt sich nicht nur an der Auflösung von mit sich identischen Figuren, sondern auch an der Durchkreuzung gängiger literarischer Handlungsmuster ablesen” (Kyora 2001:86).

y la identificación social, así como la fragmentación de la conciencia y la percepción, convierten a las figuras en elementos deshumanizados cuya existencia pasa por la metamorfosis en objetos, impresiones y productos de la imaginación: se trata de, como afirma Einstein sobre las pinturas de Klee, “Marionettenmenschen, das heißt Gestalten, die Willkür und Spiel bergen” (Einstein 1988:307). En consecuencia, el mundo objetivo que rodea la búsqueda del milagro ofrece una serie de seres entre la existencia material y la imaginaria.⁶⁴⁴ Einstein reconstruye el medio discursivo de tal manera que las descripciones y caracterizaciones de los personajes se basan en su representación visual, que se revela fragmentaria y dinámica.⁶⁴⁵ A través de las figuras secundarias el autor pone en práctica procesos inherentes al arte pictórico, como el uso de la luz que considera determinante en Cezánne y los impresionistas,⁶⁴⁶ y con ello refuerza la impresión de las figuras como artefactos dentro de un discurso narrativo teórico. Como Einstein afirma, “vernünftige Auffassung der Wirklichkeit heißt eindeutiges und beweisbares Beschreiben dieser. Die Vernunft legt uns auf die Erlebnisse und Formen fest, die wir sichtbar beweisen können” (Einstein 1988:304); de ahí que se apoye en lo irracional y metamorfoseado para la construcción de los personajes hacia lo imaginario.

4.3.1.3. El cuerpo y la luz: visualidad en el medio discursivo

La caracterización visual de los personajes adquiere una importancia central por una serie de razones: primero, porque en su concepción del lenguaje y estructura literarios el autor se posiciona en contra de la descripción;⁶⁴⁷ segundo, porque la representación visual de las figuras se basa en la luz y su percepción, que construyen el espacio del relato; y tercero, porque el autor integra en el texto elementos capitales de la modernidad.⁶⁴⁸ Einstein se refiere a la sublimación moderna e irracional del cuerpo tematizada por Nietzsche, Freud, Bahr y Hofmannsthal, entre otros. En Einstein, el

⁶⁴⁴ Cf. Vietta: “Die Figuren des Romans sind nämlich in erster Linie Repräsentanten erkenntnistheoretischer und philosophischer Positionen. Indem Einstein diese Positionen wörtlich nimmt und unmittelbar in Figuren übersetzt, entwickelt er dabei eine gänzlich neue Form der literarischen Groteske” (Vietta/Kemper 1975:162).

⁶⁴⁵ La crítica al materialismo del siglo XIX también aparece en la obra *Über das Geistige in der Kunst* (1912) de Kandinsky: “das 19. Jahrhundert zeichnete sich als eine Zeit aus, welcher innere Schöpfung fern lag. Das Konzentrieren auf materielle Erscheinungen und auf die materielle Seite der Erscheinung mußte die schöpferische Kraft auf dem Gebiete des Inneren logisch zum Sinken bringen, was scheinbar bis zum letzten Grad des Versinkens führte” (Kandinsky 1982:547).

⁶⁴⁶ Einstein lo analiza en las “Vorbedingungen” de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Einstein 1988:21-29).

⁶⁴⁷ Para Einstein el lenguaje gramaticalmente correcto se perfila como regularización de las experiencias, que restringe lo que él llama experiencias complejas y simplifica la percepción (Schulte-Saße 1989:45).

⁶⁴⁸ Para Haxthausen estos son la “visual ambience” que produce “a rich array of light sources”, así como la “transfiguration of urban landscape” y la “intimation of space” (Haxthausen 2004:690).

estudio de la cultura y arte africanos está orientada hacia el análisis de la disposición y de la construcción del espacio de la naturaleza y de la forma del cuerpo, poniendo especial énfasis en elementos como las máscaras y tatuajes africanos como vínculo entre el cuerpo y la naturaleza (CEW1:250-252).⁶⁴⁹ Asimismo, el impulso sexual es un aspecto central en su análisis del surrealismo en *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*,⁶⁵⁰ y la investigación sobre la visión y la recepción del objeto estético por parte del espectador son parte fundamental de su teoría del arte. La transformación del mundo a través de la propia transformación (Steutermann 2004:340), que Einstein interpreta en el artefacto artístico primitivo, aparece ya en el texto del *Bebuquin* con la representación de la realidad visual fragmentada. Un ejemplo es la proyección de luz en las habitaciones, donde “die Lichter hingen klumpenweise von der Decke und zerplatzten die Wände zu Fetzen” (CEW1:100).⁶⁵¹ Esta imagen de la descomposición de la superficie por efecto del reflejo de las lámparas remite a la fragmentación de la percepción que impera en el relato. El autor reúne un vasto repertorio de tipos de luces y sombras para llevar a cabo este juego perceptivo en el texto.⁶⁵² El espacio colectivo se encuentra de esta manera sometido a distintas transformaciones que revierten igualmente en las figuras (Steutermann 2004:340). Asimismo, se puede determinar la heterogeneidad del espacio narrado como “Ausdruck der Koppelung von Subjekt und Raum” (Steutermann 2004:344).

La descripción de tales fenómenos supone asimismo la tematización de un principio formal del cubismo, la simulación de “Bewegungsvorstellungen” a través de

⁶⁴⁹ Kröger apunta en sus reflexiones sobre el fragmento “BEB II” la idea del espacio como “Verallgemeinerung des körperlichen primitiven Mythos” (Kröger 2006:195).

⁶⁵⁰ Fleckner no lo define como “reihende Nacherzählung historischer Fakten und Werkanalysen”, sino como “kunsttheoretisch durchdachtes und in seiner Darstellung durchkomponiertes kunstgeschichtliches Entwicklungsmodell” (Fleckner 1999:525). Kleinschmidt afirma: “Irritierende Transgressionen ins Spiel zu bringen, reizt Einstein. Er macht dabei den Text, sein Kunstbuch, im Sinne von Deleuze/Guattari zu einer Art abstrakter Produktionsmaschine, die Begriffe in Gang setzt [...] Der ‘stilisierende’ Umgang Einsteins mit Begriffen in der Kunst des 20. Jahrhunderts wie auch in seinen anderen kunstwissenschaftlichen Arbeiten lebt wesentlich aus der Mischung semiotisch aktivierter Funktionsebenen” (Kleinschmidt 2001:510). Se trata de una “transformación de los modelos epistemológicos de la historia y estética del arte” (Didi-Huberman 2006:248).

⁶⁵¹ Cf. Pan: “If Carl Einstein’s theory of visual art links everyday vision to the collective creation in art of a totality for consciousness, the same project determines the theory of prose. But while painting and sculpture present totality in a single moment, prose works with narrative sequences. The stories presented in prose activate memories of past events in the psyche of the reader or listener and fit them into a particular narrative form that creates an interpretation of these past events. In the same way that African sculptures create a communal perception of events, providing a template for the perception of past events and a model for understanding future ones” (Pan 2001a:149).

⁶⁵² Luhmann define la luz como “Medium des Sehens” y lo contrapone de manera interesante a la “Sprache als Medium der Fixierung von Anschauung” (Luhmann 1995:186).

la descomposición de los objetos (Einstein 1988:82-83).⁶⁵³ Imágenes como ésta se repiten con frecuencia en el texto, como por ejemplo con la irrupción del automóvil de Fredegonde Perlenblick, el cual traza haces de luz en el asfalto. La “bestimmte Licht der Bogenlampen” (CEW1:118) se contrapone otras veces con la difusa luminosidad de las estrellas; en otro pasaje se narra como “Bebuquins Körper verschwand in den Schatten, nur der Kopf schaute bleich inmitten der Wogen der Dämmerfarben die versinkende Wolke an. Sein Kopf ein Gestirn, das erkaltete” (CEW1:118); en el bar los rayos de las lámparas “losgelöst vom inneren Lichtkern, durchbohrten sich wie Stricknadeln” (CEW1:106). Asimismo, en la escena que introduce Bebuquin en el relato se hace patente el carácter sinestésico de las impresiones:

Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirrten auf die Stimme eines Frauenzimmers: wollen Sie den Geist ihrer Mutter sehen? Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen (CEW1:92)

Las distintas formas adoptadas por la luz en este pasaje, en sí misma y en asociación con el aparato que la produce, señalan la singularidad de su uso en el texto de Einstein: la luminosidad se confunde primero con el sonido de los pedazos y de la voz, para luego convertirse en materia líquida encima de la cabeza del protagonista. La compresión de percepciones y sensaciones alrededor del haz lumínico lo convierte en un elemento heterogéneo cuyas propiedades varían constantemente, lo que determina su dinámica formal, la simultaneidad de impresiones sensibles, y la falta de identidad y forma concreta. En otro pasaje, de madrugada, a la salida de la “Animierkneipe” los personajes se ven enfrentados a la luz del sol:

Die Landschaft war auf ein Brett gestrichen, die aufgerissenen Augen spürten nicht mehr vor Überreizung, daß es heller und klarer wurde. Das Licht der Glühlampen und die sie umhüllenden Finsternis steckte noch in den Sehnerven. Bebuquin suchte weinend der Sonne in einen imaginären Bauch zu treten (CEW1:107)⁶⁵⁴

⁶⁵³ En un pasaje se narra incluso como “[e]in Sturmregen pointilliert die großen Scheibenfenster” (CEW1:105). La referencia a la técnica pictórica moderna del puntillismo, introducida por los impresionistas, implica la tematización de la pintura en relación con fenómenos naturales, y muestra cómo la originalidad del lenguaje literario se apoya en elementos pertenecientes al medio de representación visual. Se trata de la integración de un discurso pictórico-teórico en la literatura.

⁶⁵⁴ Cf. Einstein: “Die Schrecken des Farbenwechsels der übergehenden Zeiten machte sie stumm. Die Nacht, welche die vom Licht übergrellten Gesichte liebt, starb in den Tag hinein. Man fühlte, man müße die Nächte zu einem ernsten Training benutzen; denn die drei wollten um jeden Preis Visionäre werden und ganz unmenschlich sein. Sie waren ihres Körpers und seiner Formen unabweislich müde geworden und spürten, dass sie sich verzerren müßten” (CEW1:107). La relación de la fragmentación lumínica con la posibilidad de convertirse en “Visionäre” remite a la comunidad de visualidad e imaginación que el autor desarrolla en el relato.

La visión de las figuras aparece como pintada en una tabla, aludiendo a la “Landschaftsmalerei” que caracteriza el siglo XIX y que practican los románticos.⁶⁵⁵ Los ojos de los personajes no perciben el amanecer por encontrarse sus ojos “saturados”, sobreestimulados ante la luz natural, pues como afirma el texto sus nervios ópticos todavía se encuentran entre la nebulosa constituida por la oscuridad y la luminosidad de las lámparas. La transposición literaria de la “Blasierheit” de Simmel se encuentra relacionada con esta tematización de la percepción, y fusiona visualidad y pintura siguiendo la idea de Nietzsche: “die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens” (Nietzsche 2004:8). Efectivamente, el relato problematiza conceptos como la visión, y es decisivo el hecho de que el “visual milieu” representado determine el arte como un “medium of cognition” (Haxthausen 2004:692).

La aparente autonomía de los ojos y nervios es una fórmula metonímica recurrente que ejemplifica la fragmentación del sujeto en el expresionismo. Asimismo, a través de la luz se diferencian dos espacios, el día y la noche asociada con la luz artificial. Dichos espacios se encuentran claramente contrapuestos como exterior –luz natural– e interior –oscuridad y luz artificial–. Asimismo, existe una relación entre la visión y la transformación como proceso en el texto, pues “the optical transfiguration wrought by light destroys tactile forms and surfaces and produces hallucinatory effects”; el resultado es la disolución del espacio (Haxthausen 2004:690). El relato está marcado por la convergencia dinámica de los espacios, por la alternancia y fusión de estos. El espacio del día, por su vínculo con la aparición del “Schmerzkakadu”, se perfila como espacio interior no sólo física, sino psicológicamente, como espacio de la imaginación y la alucinación.⁶⁵⁶ En el texto, las alucinaciones se desplazan, siguiendo la cita anterior, del interior al exterior: con ello se proyecta la imaginación alucinatoria objetiva de la figura principal, escenificando la perspectiva visual dinámica. La figura animal se acerca a lo grotesco, pues “fällt aus dem Rahmen des kategorialen Rasters. Dies macht [es] zum Untier, das sich der Klassifizierung entzieht” (Fuß 2001:110). Se aprecia la influencia de Nietzsche, para quien su contraposición de apolíneo-dionisiaco

⁶⁵⁵ Dicha corriente aparece citada en el “BEB II” (Kröger 2006:205). Para Rolf Renner, la “Landschaftsmalerei” en el romanticismo se constituye en un “autoreferentielles System von Zeichen” y en un “Spiel mit Innenraum und Außenraum” (Renner 1988:431). Acerca de “gemalte und erzählte Landschaften” y su relación en el arte y literatura del siglo XIX, cf. Renner 1995:171. Dichas pinturas son un producto y al mismo tiempo apuntan a procesos intrapsíquicos (Renner 1995:203).

⁶⁵⁶ Rolf Renner, en su estudio de la pintura romántica, habla de la “Idee des zur Landschaft gedehnten Innenraums” como proyección hacia el interior del sujeto (Renner 1995:190).

implica la diferenciación entre día y noche, siendo el primero la conciencia despierta y clara mientras que el segundo se atribuye al sueño y la noche (Nietzsche 2004:19-20).⁶⁵⁷ Esta relación con la obra del filósofo refuerza la interpretación de las escenas acontecidas en la “Animierkneipe Essay” como espacio del subconsciente, la imaginación y alucinación. Dichos procesos contienen un elemento aporético, de ahí que algunos los consideren un “Spielraum ins Nichts”.⁶⁵⁸ Asimismo Haxthausen, que analiza el texto según la fórmula “optics of fragmentation”, determina la muerte del protagonista, con este lenguaje que se niega (“aus”), como “transformation and reintegration of optics” (Haxthausen 2004:692).

Es especialmente en la “Animierkneipe Essay” donde el carácter metamorfofítico y dinámico de la luz apoya la construcción de las figuras como sombras, como formas que cambian de tamaño e intensidad. Entre ellas Euphemia es la que, en estos episodios concretos y a lo largo del relato, representa con más frecuencia dichas transformaciones en su aspecto físico. Ya en el primer capítulo su imagen reflejada en el cráneo de Böhm sufre una deconstrucción, pues “die Brüste [teilten] sich in den feingeschliffenen Edelsteinplatten seines Kopfes zu mannigfachen fremden Formen [...] und blitzten, in Formen, wie sie ihm keine Wirklichkeit bisher zu geben vermochten” (CEW1:94). Se trata de una descripción que recuerda a la descomposición visual que produce el cubismo analítico, y que tematiza la fragmentación moderna en la percepción subjetiva. Luego de este episodio, en el que Euphemia aparece como catalizador de una nueva percepción, un nuevo foco de creación como luego lo muestra su maternidad con Emil,⁶⁵⁹ en el capítulo 5 la figura adquiere capacidad para reflejar los cambios sinestésicos de la luz en las formas de su cuerpo:

Euphemia trat in das Café ein. Das gelbe Licht gab ihren Rücken, –die sich wie Wogen von Rudern bewegten, über ihren straffen Beinen schäumten,– Konturen, die in ihrem Federhut zusammenliefen und an dem weit überhängenden Federbouquet ihres Hütes versprühten. Man hatte sie seit langem nicht mehr gesehen, da sie mit einem Knaben niedergekommen war (CEW1:101)

⁶⁵⁷ Cf. Fuß 2001:67-70.

⁶⁵⁸ Cf. Riechert: “Tatsächlich scheint Einstein in seiner konsequenten Anwendung von allen tradierten Formen des Erzählens eine Prosa gestaltet zu haben, die weder von einer raum-zeitlichen Dimension noch von einer individuellen psychologischen Zeichnung getragen, einen scheinbar gesichtslosen, der phantastischen Imagination entstammenden Spiel-Raum ins Nichts eröffnet” (Riechert 1992:90s.). Riechert parece referir a las “Märchen” como posible fuente de esta disposición temporal relativa y concentrada.

⁶⁵⁹ Algunos investigadores asocian a esta maternidad una relación ambivalente con Bebuquin, al que Euphemia trata “mütterlich banalisierend” (CEW1:127). La maternidad es un elemento paralelo al cambio, a la originalidad del milagro. Por otro lado, Sello argumenta que las declaraciones de amor del protagonista a Euphemia tienen un modelo directo en la realidad (Sello 1970:239).

Nótese que, dada la extensión del relato, la marca temporal “seit langem” produce un cierto desconcierto, pues el tiempo se convierte en una medida relativa. Asimismo, por acción de la luz interior los vestidos de Euphemia adquieren una apariencia visual de movimiento. El cambio de forma indica una desintegración de un objeto sólido en uno etéreo (ondas) o semigaseoso (espuma). Los contornos en los que se enmarca esta referencia física al movimiento se unen en el extremo más alto del cuerpo de la figura, coronado por un sombrero de plumas a partir del cual dichos contornos se desintegran y desaparecen. Dicho sombrero es objeto de una personificación unas líneas más adelante, cuando al inicio del capítulo 6 se narra cómo “eine blaue Hutfeder Euphemias besoff sich blitzend in der grünen Chartreuse” (CEW1:102); se trata de una imagen que refleja la disociación y autonomización del cuerpo en relación con el yo. En el pasaje queda patente cómo, a través de la luz, los personajes son contorneados visualmente, desdibujándose a su vez su cuerpo a causa de la transformación asociada a la misma luminosidad. La vitalidad de las formas corporales y de la apariencia de los vestidos está completamente fundamentada en los efectos lumínicos, la cuales se muestran por un lado como factor que apoya la percepción y la construcción de objetos, y por el otro como elemento que reproduce las disonancias entre la realidad “dada” y el producto de la imaginación.

4.3.2. El personaje del cine en las “novelas cinematográficas”

En *Tres cómicos del cine*, Arconada refleja otro tipo de elementos cinematográficos, como he dicho anteriormente, de carácter más pragmático y material; aquí los actores y las figuras no se confunden problematizando la frontera de la realidad y la ficción, no se trata de una relación marcada por las ideas vanguardistas. En este texto se aborda la construcción de figuras desde el contexto real de los actores, es decir, los fundamentos reales que llevan a la forma estética. Asimismo, a través de los máximos exponentes del cine cómico, el autor evoca las propiedades estéticas, religiosas⁶⁶⁰ y sociales del medio. El relato lo componen tres biografías de tres grandes

⁶⁶⁰ Sánchez Salas determina en el relato sobre Charlot por un lado admiración, pues se trata del “most popular”; y por el otro una devoción religiosa como hacia un santo, pues el cómico es presentado como una figura humana capaz de redimir la humanidad. Por ello Sánchez Salas concluye que: “the only consistency to be found by placing Charlot in mythology is the association between Hollywood and a heaven that has, to some degree, made saints of spectators by bathing them in its light” (Sánchez Salas 2004:4). Para el autor el Hollywood de la falsedad formaría parte del carácter colectivo-religioso del cine, una interpretación adecuada para la teoría material de los medios.

estrellas: de ellas la primera, Charles Chaplin, es el cómico por excelencia del cine,⁶⁶¹ mientras que las dos segundas corresponden a sucesores de éste, a nuevos cómicos que emulan su figura: Harold Lloyd y Clara Bow.⁶⁶² Arconada refleja una serie de predilecciones que se fundan en la misma historia del cine, por lo que el texto se convierte en una relación de hechos que forman parte de la historia del medio: para él Chaplin es la primera y única gran estrella, mientras que los demás son distintas versiones de lo genuinamente cómico derivadas de dicha figura.⁶⁶³ Lo biográfico y lo documental se funden, a diferencia de *Vida de Greta Garbo*, donde la biografía se relaciona con la ficción cinematográfica.

En *Tres cómicos del cine*, Arconada representa un determinado género cinematográfico a través de tres ejemplos. La trayectoria vital de estos también discurre paralela a su progresiva asimilación hacia el medio cinematográfico. Aunque en esta segunda novela cinematográfica prima la condición social de los protagonistas; esto se debe acaso, como sugiere Sánchez Salas, a un “growing socio-cultural penetration of cinema in general and Chaplin in particular”, así como al valor del actor como “[cultural] instrument in the growing politicisation of Spain in the context of the international panorama” (Sánchez Salas 2004:1,6).⁶⁶⁴ Los personajes de Chaplin, como los de los demás cómicos, combinan las dos facetas, la cómica y la dramática, que arrojan una imagen singular de la naturaleza humana.⁶⁶⁵ Las distintas consideraciones sociales y estéticas se mezclan con constantes alusiones a los medios visual y discursivo. Como sucede con *Vida de Greta Garbo*, el aspecto técnico cinematográfico se erige como personaje de la narración, y el cine como aparato para contar historias

⁶⁶¹ Cf. Sánchez Salas: “Between 1930 and 1931, two biographies were published in Spain on Charles Chaplin in the space of one year. At the end of 1930 Santiago Aguilar published *El genio del séptimo arte. Apología de Charlot* (Madrid, Biblioteca popular del cinema, C.I.A.P.), [...] and in the following year, César Arconada published his book *Tres cómicos del cine* (Madrid, Ediciones Ulises, 1931)” (Sánchez Salas 2004:1). Más adelante afirma que “Arconada’s text might be a response to Aguilar’s book” (Sánchez Salas 2004:5). También Alberti trata las figuras de Chaplin, Lloyd y Keaton en sus obras (Lobato 2008:86).

⁶⁶² Buster Keaton y Harry Langdon sustituyen a Chaplin como actor favorito del público, especialmente dentro del grupo surrealista; Arconada lo sigue defendiendo y admirando, gesto que indica su voluntad de apartarse de los surrealistas (Sánchez Salas 2004:6).

⁶⁶³ Sobre la recepción de Chaplin en España y específicamente en Cataluña, cf. Minguet 1989. Acerca del contacto de Garbo y Chaplin con autores españoles y, en concreto, la adaptación de las novelas de Blasco Ibáñez, cf. Romera Castillo 2003.

⁶⁶⁴ Para Sánchez Salas dicho cambio se traduce igualmente en el estilo: los *Tres cómicos* determinarían así el paso del ultraísmo-vanguardismo al realismo (Sánchez Salas 2004:3); el autor se adhiere de este modo a la opinión de José Luis Borau (Borau 1998:78).

⁶⁶⁵ Sánchez Sala interpreta que estas estrategias aparecen a raíz de la politización de la “Generación del 27” y de la misma *Gaceta Literaria*, por ello “Arconada wrote a text on Chaplin in which the comedian forms part of a vision of the world dominated by the unjust division between the rich and the poor” (Sánchez Salas 2004:7).

cobra importancia. El texto se encuentra en los inicios de la politización de Arconada, y difiere sustancialmente de su primera novela cinematográfica en tanto que sitúa el cine como aparato dentro de una sociedad masificada y tecnificada que busca distintas formas de identidad social.

4.3.2.1. El narrador y los actores como núcleo y evocación del cine

En la estructura de las novelas cinematográficas la biografía tiene un peso específico: se trata de una forma textual que se caracteriza por ser a la vez fantasía literaria y documentación real. En el contexto de la época, el autor de biografías Benjamín Jarnés concibe al biógrafo como mezcla de novelista y poeta épico (Jarnés 1942:178). Mediante esta comparación, el escritor sitúa la posición del biógrafo entre la narración de sucesos mundanos y la de destinos míticos,⁶⁶⁶ algo que se ajusta a la figura de los actores. Del mismo modo considera la biografía como “historia menor”, como “manual de época”, pues

la biografía acude a multitud de formas, desde la más breve del epitafio a la de las extensas monografías actuales. Y en ellas se intercalan elementos no sólo ‘históricos’ –aunque estrictamente personales– sino también poéticos, religiosos, costumbristas y de todo género (Jarnés 1942:189)⁶⁶⁷

La heterogeneidad de la forma en la biografía conlleva la forma dinámica del texto, pues la narración permite la inserción de otros tipos de textos que ora tienden a reforzar el carácter documental de la historia, ora contribuyen a crear una ficción literaria. Jarnés habla de los distintos elementos de “todo género” que se pueden incluir en la biografía, lo que se encuentra en consonancia con la forma total del cine, que Arconada define como síntesis de las artes. Precisamente dos de los capítulos de *Vida de Greta Garbo* corroboran específicamente lo comentado por Jarnés, pues muestran los distintos registros que comprende el cine.⁶⁶⁸

El principio biográfico de la fusión entre realidad y ficción se extiende a gran parte de los elementos de las novelas: por un lado los personajes literarios se desdoblán,

⁶⁶⁶ El narrador adopta una posición parecida, como “testigo, intrautor”, en las novelas sociales (cf. Gil Casado 1993:215).

⁶⁶⁷ Acerca de la forma vanguardista de la biografía, cf. Jarnés y su concepto de “novela mixta [...] novela mixta: [...] por aquí un trozo de gacetilla, por allá una estadística, una receta de clínica, por más allá un papel de los archivos policíacos [...] pegar, en los cuadros, trocitos de realidad impresa” (Jarnés 1942:159-160).

⁶⁶⁸ Uno se titula “Aquí se dice, en forma de novela, que Greta es una mujer hermosa” (capítulo 12) y el otro se llama “Aquí se dice, en forma de ensayo, que Greta Garbo es una gran artista” (capítulo 14). Las formas textuales se corresponden con el contenido, y dan lugar a las siguientes relaciones: belleza-poesía, opinión/gusto-ensayo. Los distintos registros textuales que conforman la biografía le dan este carácter heterogéneo y vanguardista.

representando una existencia doble en la realidad –actores– y el cine –figuras–, y por ello se encuentran en medio de las dos esferas en la “vida fantasmal de la pantalla” (Arconada 1974a:67-68); por otro lado, la figura del narrador en la biografía de ficción deriva en el biógrafo (Arconada 1974a:67,233). Éste se revela igualmente en dos planos de existencia, la realidad, pues se trata del mismo autor real del relato (Arconada 1974a:235) y el narrador ficticio del texto. Su presencia es intermitente, cambiando constantemente de perspectiva, desde la documental-objetiva hasta la psicológica-emocional. En lo referente a su lenguaje, Arconada escribe asimismo al final de la historia sobre Clara Bow que “el biógrafo no tiene esta retórica” propia de los poetas, esta “predilección por la descripción acurada y la sentimentalidad” (Arconada 1974b:230). Como señala Javier Maqua, se da un proceso de reflexividad del autor, pues éste “interrumpe su narración, su descripción de la vida de Greta Garbo, para hablar de sí mismo” (Maqua 1974:17). Tal estrategia revela el texto como tal y restringe las posibilidades de la ficción literaria como representación de la realidad. Los diálogos que se establecen entre el autor y los personajes, que también caracterizan la obra de Benjamín Jarnés (Maqua 1974:19), suponen esta fusión de esferas que la novela cinematográfica busca reproducir. Asimismo, el propio novelista se convierte en figura literaria al integrarse en el relato como una “sombra pasiva” (Arconada 1974a:77) que aparece y desaparece. Por otro lado, la idea de “crear (inventar) a partir de fragmentos de la cotidianeidad del personaje” (Merinero 1974a:17) emula los orígenes del cine con Méliès y Renoir, cuando el medio cinematográfico se limitaba a captar el movimiento de escenas triviales de la vida cotidiana.

En la obra de Arconada, la forma de la biografía aparece como plenamente asociada a esta revisión de la literatura, cuyo significado es recodificado bajo el signo de lo visual. Si para Jarnés la forma biográfica se presenta como la “policía del espíritu” (citado por Soguero García 2000b:204-205), para Arconada los biógrafos son “como los médicos: la última visita la hacemos a la muerte, a las ruinas, a nada, en definitiva” (Arconada 1974b:228). Con esta sentencia el autor supedita el objeto de la biografía a la extensión del texto y del autor, sometiendo su existencia real a la del relato ficticio. Estas cuestiones oscurecen y confunden aún más la relación entre realidad y ficción en la novela biográfica, a la vez que ilustran la idea del “biógrafo de sombras” (Arconada 1974a:235), esa definición del narrador o personaje que describe el mundo del cine.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ Acerca de la autoreferencialidad y la desfiguración y transmutación del autor en personaje, cf. Bermúdez 2002:25.

La polaridad cinematográfica de la verdad-ficción, asumida en la forma biográfica vanguardista, es un tema recurrente en el relato sobre Garbo. La novela se inicia con la protagonista a una edad temprana, en la que contempla el mundo “bajo la ventana de una imaginación infantil” (Arconada 1974a:46).⁶⁷⁰ Ya en estas primeras páginas se introducen los temas sobre los que luego versan las reflexiones sobre los medios: fantasía, imaginación, realidad, sueño, etc. La referencia a una leyenda popular sobre “Erik, el rey de los bellos sueños” ilustra el afán de Greta de vivir experiencias aventureras y nuevas (Arconada 1974a:53). Dicha leyenda da pie a una premonición, pues Greta narra e interpreta la historia a sus hermanos, “viendo, hablando al amistoso fantasma de la obra” (Arconada 1974a:72) sobre el rey Erik. La defensa del padre acerca de que en esta vida se debe creer todo (Arconada 1974a:66) anticipa las complejas relaciones entre imaginación y realidad que suscitan Hollywood y lo cinemático. Esta idea de la necesidad de creer en la fantasía parece remitir a una suerte de libertad creativa, más si se tiene en cuenta la posterior referencia a la literatura de vanguardia, que aparece cuando Greta ya es adolescente. Arconada se sirve de ella para contraponerla al carácter sueco, que adolece de tal y se doblega al “tutelaje de las academias” (Arconada 1974a:85-86). La actriz queda vinculada entonces a formas populares y legendarias, de la misma forma que, como veremos, remite al arte nuevo.

Siguiendo esta idea, que fusiona el principio de la imaginación con la creación artística, la figura de la actriz de cine recibe una connotación particular que determina su desarrollo: “actriz” equivale a creación (Arconada 1974a:89), y supone la culminación de un camino particular, íntimo e interior (Arconada 1974a:88). Con estas afirmaciones, Arconada sitúa tal existencia como muy cercana al arte vanguardista, pues en la identidad de la actriz prima el gusto por lo nuevo, la subjetividad –como escisión del mundo objetivo– y la creación autónoma o desligada de cuanto existe fuera del creador. Unas páginas más adelante se define a Greta como “ausente de toda realidad [...] en esa situación de subconsciencia en la cual el mundo se hace estéril, se apaga”

⁶⁷⁰ Precisamente es al inicio de la obra, en la introducción y las descripciones en Estocolmo, donde Dennis reconoce más procesos intermediales, distintas simulaciones de planos y visiones de la cámara en la narración; llega a localizar estrategias como el “flashback” o el “establishment shot”, que considero una interpretación absolutamente válida (Dennis 1989:98-99), aunque en dichas denominaciones se encierran propiedades del lenguaje vanguardista como la parataxis, que a mi parecer no acaban de legitimar su análisis. Otras estrategias como la multiplicación de ángulos de visión (p. 98), la construcción de las secuencias temporales a través de los distintos “planos líricos” (p. 99), el uso del “guión” como lenguaje telegráfico o representación simultánea, o el “texto narrativo-poemático-ensayístico” multigenérico (p. 100-101) se ajustan más al análisis porque refieren directamente al medio literario.

(Arconada 1974a:103).⁶⁷¹ En consonancia con esta concentración hacia el interior del sujeto, Arconada describe el mundo objetivo, limitado en este pasaje a la Academia donde Greta estudia, como “pequeño: unos metros de teatro, unas horas de tiempo, una irrealidad literaria” (Arconada 1974a:102).⁶⁷² La percepción de espacio y tiempo es asociada con la literatura, y definida aquí como irreal;⁶⁷³ la sigue la compleja relación entre lo verdadero –realidad– y lo falso –la “sombra” – que afecta la interiorización de un personaje por parte de un actor. Se trata de un proceso ambivalente que confunde ambas figuras (Arconada 1974a:102), algo que se repetirá a lo largo del texto, pues es constitutivo de la forma cinematográfica y de la percepción de dicha forma. En lo referente al espacio, el escenario aparece como el espacio de la “ficción. Irrealidades [...] Ficción. Literatura. Palabras bellas” (Arconada 1974a:107), que contrasta con la materialidad de los trabajos –manufacturados, metalúrgicos, industriales– que se realizan fuera del teatro. La forma del texto, por lo tanto, se fundamenta en la integración de tales temas e ideas, que giran alrededor de los medios.

Uno de estos temas es la misma tradición fílmica de Suecia, que el autor plantea en vistas al debate sobre cine europeo y cine americano que ocupa a los escritores españoles. Se trata de una referencia a la historia del medio, que los estudios al respecto consideran parte de la intermedialidad. En el relato sobre Garbo, el narrador se presta a describir teóricamente los componentes de la tradición fílmica sueca. Al inicio del capítulo “*Costa Berling*: película de amor” se incluyen una serie de reflexiones capitales para entender la concepción de los medios en Arconada y en los contemporáneos. El narrador compara Europa y América: la primera se encuentra “oculta en la niebla” (Arconada 1974a:111) mientras que la segunda se perfila como “gran llanura de soles eléctricos” (Arconada 1974a:111). Por otro lado, el enfrentamiento entre el cine europeo y el americano se hace patente en el texto sobre Chaplin y Hollywood. Aquí el autor hace referencia a la contradicción entre humor y alta cultura en el cine: “Charlot hace películas: rompe platos, da tropezones, juega con merengues. Es gracioso, pero nadie cree que sea genial. Los intelectuales no van al cine” (Arconada 1974a:111). En estas

⁶⁷¹ Arconada ya ha declarado con anterioridad la existencia de Greta por encima de los cálculos, así como ha caracterizado el “mar” como “espíritu de ella” (Arconada 1974a:98,100).

⁶⁷² Dicha referencia a la percepción se repite unas páginas más adelante cuando se habla, en el medio del cine, de “dos minutos de amor” que se convierten en “un beso que tiene largura de años” (Arconada 1974a:119). Se trata de la tematización de una percepción temporal relativa y subjetiva.

⁶⁷³ Este punto es interpretable como crítica al teatro en tanto que forma tradicional de representación visual. Unas líneas más adelante Arconada subraya las “ideas adversas” que conlleva el cine en este ámbito (Arconada 1974a:106), un contexto en el que “la Real Academia Dramática pierde su tradición” (Arconada 1974a:110).

palabras se aprecia la fractura entre las dos maneras de hacer cine, la intelectual-literaria y la autónoma-humorística. Arconada refiere por tanto a distintas tradiciones culturales y cinematográficas para describir el cine, estrategia que forma parte del sistema de referencias. La tradición fílmica sueca da pie al análisis de otros elementos del nuevo arte, como por ejemplo su relación con otras formas de narración. Así, para Arconada otro factor determinante del cine es su proximidad a un género popular y primitivo como la “leyenda”:⁶⁷⁴

Suecia produce buenas películas. Suecia tiene, para ello, tres factores importantes: leyendas, directores y escenarios. Las leyendas son el elemento popular y nacional. Irrealidades. Fantasía. Mitos. Las leyendas son el cine, insospechado, de la Historia. Para los hombres primitivos, el cine de ellos eran las leyendas: fantástica transmutación de imágenes, plasticidad, “flou” de divinidades. Escandinavia tiene mitología, y por lo tanto, cine prehistórico [...] La niebla: elemento del cine. Realmente, es algo violento transformar a una diosa en ternera, a pleno sol. En cambio, bajo el paño negro de la niebla, se pueden hacer estas manipulaciones, limpiamente, como hacían los dioses vengativos (Arconada 1974a:112)⁶⁷⁵

La relación del cine con lo mitológico y trascendental⁶⁷⁶ dota al medio de un carácter irracional y de verdad absoluta. La cuestión de las transformaciones es igualmente importante, pues el cine transforma tanto la realidad como la propia visión del observador. La misma referencia a la preparación de Greta en el camerino como “mutación rápida” responde a esta idea (Arconada 1974a:118).⁶⁷⁷ Al cine se asocia por tanto una suerte de transformación de la visión, de la perspectiva y de las cosas, vinculando a ella un sentido mítico, “prehistórico”, es decir, natural y directo, no mediado racionalmente.

La relación del cine con la naturaleza y la leyenda mitológica confieren al medio una suerte de carácter irracional, enfrentando la imagen y la materialidad de visión y cuerpo a la escritura y el pensamiento racional. En *Vida de Greta Garbo* aparece la referencia al provincianismo y al mundo rural, descrito como una masa analfabeta que antes escuchaba al poeta y ahora “mira” el cine. Esta idea refuerza el sentido primitivo,

⁶⁷⁴ Como hemos visto anteriormente, Arconada sitúa los inicios del cine americano en un San Diego “salvaje” que debe ser explorado (Arconada 1974b:306). Asimismo, la recepción del cine por personas de raza negra resume a la perfección el vínculo entre el cine y lo primitivo (Arconada 1974a:142-143), que pasa por la asunción de la visión como la forma existente, y no como referencia a algo fuera de la imagen. Se aprecia una relación entre el espacio y un pensamiento primitivo.

⁶⁷⁵ Cf. Arconada: “El mundo era más misterioso [...] Precisamente, en el mundo no había cinematógrafos, y nadie imaginaba que otra vez volviesen las catacumbas” (Arconada 1974a:116). Se trata de una “Verzauberung” del mundo como la buscan los alemanes en la modernidad.

⁶⁷⁶ Más adelante habla de la “ciudad mitológica de Hollywood” (Arconada 1974a:171).

⁶⁷⁷ El narrador anima a los jóvenes con estas palabras: “Aprendan a ser hombres planos, hechos de perfiles de luz” (Arconada 1974a:135). La transformación se presenta aquí como asimilación hacia la pantalla plana, hacia la imagen del cine en su constitución material.

contrapuesto a la escritura, del medio (Arconada 1974a:131), y por otro lado tematiza un proceso de la historia de los medios, la sustitución de un “cool media” por otro “hot media”. La escritura como medio que no empatiza deja su lugar a un medio “caliente”, que produce una interacción, como el cine (McLuhan 1994). Dicho carácter primitivo también es llamado “Romanticismo del cine”, cuyo protagonista es “Greta Garbo: Desnuda de sombras. Blanca de luz. Rubia de luz. Mujer: Venus entre las espumas del cinema. En el cerco, en el sol de todos los proyectores del mundo” (Arconada 1974a:139-140). La sublimación estética de la figura del cine se convierte, en las obras posteriores, en una sublimación social, en el caso de Chaplin, y en una sublimación de lo primitivo y la naturaleza, en el caso de *La turbina*.

4.3.2.2. El símbolo de lo universal y la identidad colectiva en el cine

Aunque la “rueda social” (Arconada 1974b:195), que define los relatos en *Tres cómicos*, intercala en el texto incursiones esporádicas en conflictos e identidades sociales, el cine como “irrealidad” y “sobrenaturalidad” (Arconada 1974b:116) se mantiene a lo largo de los tres episodios. La perspectiva social crea una curiosa ambivalencia: la noche se define, por un lado, como “eternidad del mundo”, una concepción claramente romántica; y, por el otro, aparece como “equidad” entre pobres y ricos, una lectura más social (Arconada 1974b:119, 120-121). Asimismo se introduce, como en *Vida de Greta Garbo*, la conexión entre cine y modernidad tecnológica, el “tren en la pantalla” (Arconada 1974b:130). Sin embargo, a diferencia de la primera novela cinematográfica, antes que a la visualidad abstracta Arconada refiere en los *Tres cómicos* a otros medios visuales.

La referencia más importante, que constituye asimismo una metareflexión sobre los orígenes del cine, una alusión a la historia del medio, se encuentra en los comentarios sobre la fotografía. Las podemos leer en la historia de Charlot (Arconada 1974b:130), en la de Clara Bow (Arconada 1974b:197) y en la de Harold Lloyd (Arconada 1974b:255). La fotografía se revela como signo de la época y como medio anterior al cine, ya que, al narrar la biografía de Chaplin, Arconada se remonta a principios del siglo XX. Dichas reflexiones no son aisladas, sino que tienen lugar en un contexto socializado y politizado, de manera que el medio realiza una captación y reflexión de lo social. Y llama la atención que en la primera historia, aquella que se refiere a la figura de Charlot, se mencionan constantemente otros medios: la linterna mágica (p.138), el teatro (que no es estrictamente un medio, pero sí una forma visual;

p.138-139), y la pantomima (p.140), que en el capítulo introductorio aparece relacionada al cine como forma gestual antiverbal. Igualmente se mencionan las revistas de ilustración y la técnica artística de la ilustración (Arconada 1974b:127).

En el capítulo “Su arte”, que hace referencia a las dotes de interpretación de Chaplin, el cine es descrito como “el otro mundo, [...] su mundo, ancho, de la popularidad, del cinema” (Arconada 1974b:164).⁶⁷⁸ El medio se convierte así en una existencia paralela, en otra realidad caracterizada por la universalidad basada en la fama y en la capacidad de poseer un sentido total; Arconada asocia la popularidad a la “excepcionalidad”, a un lugar preeminente en la sociedad (Arconada 1974b:156). Esta idea se puede intuir en *Vida de Greta Garbo*, y Arconada la desarrolla en *Charlot*: se trata del símbolo, concepto que el autor aplica a los actores de cine. Dicho concepto caracteriza a Chaplin en el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial: “hubo un momento en Europa, el momento terrible de la postguerra, en que no quedó en pie más que un solo valor, un solo símbolo: Charlot” (Arconada 1974b:164). Y esta universalidad cinematográfica, a diferencia de Greta Garbo, no aparece solamente asociada a la representación de lo imaginario; aquí lo cómico como género y como forma gana su peso específico. Y es desde esta noción de símbolo que Arconada se refiere a la risa como lenguaje universal:

Chaplin es el hombre magnífico que posee intuiciones. Las desarrolla, las organiza, las deforma, y esto es todo. Después, estas intuiciones primitivas se convierten en un lenguaje común, en un lenguaje universal. Son comprendidas, celebradas por toda la gente. Como dice Cocteau: “La risa esperanto. Cada uno busca en Charlot su placer por razones diferentes. Indudablemente, con su ayuda se ha acabado la Torre de Babel” (Arconada 1974b:166)

Esta reflexión de Arconada es sumamente importante. La cita de Cocteau en sus alabanzas a Chaplin responde a la forma biográfica, que se sirve de fuentes documentales y de registros distintos.⁶⁷⁹ El autor inserta aquí una cita que hace alusión a la forma de la comedia y a la sustancia principal: la risa.⁶⁸⁰ Ésta, según Cocteau, sustituye al lenguaje, una cuestión esencial en un arte visual como el cine mudo; aunque no se trata de la precisa sustitución de una determinada lengua, sino de la destrucción de la diferencia entre lenguas –y por tanto entre culturas y personas–. Cabe apuntar que la

⁶⁷⁸ Arconada lo describe como “obsesión [...] obsesionado por el cinema, por una luz blanca, espectral, que taladraba las sombras en el fondo de las barracas y reconstruía con fidelidad escenas animadas y reales” (Arconada 1974b:153-154).

⁶⁷⁹ Acerca de la “nueva biografía” como género híbrido, como obra multigenérica, cf. Dennis 1989:96.

⁶⁸⁰ Se trata de un artículo publicado en *Paris-Midi* el 28 de abril de 1919. En él alaba a Chaplin, a quien conocería en 1936, por su capacidad de dirigirse a gentes de todas las edades.

torre de Babel reaparece en la tercera historia, que tiene como protagonista a Harold Lloyd.⁶⁸¹

El humor que predica Chaplin, argumenta Arconada basándose en Cocteau, es un proceso de reconciliación e igualdad social, política y cultural, algo que el autor interpreta en el medio cinematográfico. Arconada establece el siguiente esquema: intuiciones primitivas-lenguaje común-lenguaje universal; se trata de un proceso que retorna las particularidades a lo general, a lo común, de manera que se convierte en accesible para todos. Cabría decir que esta observación de Chaplin sería extensible a todo el lenguaje cinematográfico, como indican posteriores reflexiones de Arconada acerca de la funcionalidad del medio. El sentido cinematográfico excepcional y universal de Chaplin se traduce socialmente en la humanidad de la figura:

Esta evidencia [Arconada cita a Bencleur] es lo que llamamos humanidad de Charlot. “Yo creo –dice Chaplin– que no se puede llegar a hacer bien una obra si no se pone en escena lo que uno es en sí mismo.” El vive y nos hace vivir. Ama y nos hace amar. Sufre y nos hace sufrir. Sabe que la mejor manera de interesarnos, que el procedimiento más seguro para que le sigamos es el de presentarse un poco al natural, trayendo, bajo la risa, al hombre; bajo la farsa, la verdad. Él sabe perfectamente que al hombre le interesa el hombre por lo que tiene de espejo para mirarse en él. Por esto procura siempre humanizar su tipo, es decir, hacer claro el espejo. De este modo, aún los más miopes, pueden ver en él su propia realidad (Arconada 1974b:170)

Arconada cita de nuevo a otro escritor –esta vez a Bencleur– y describe los vínculos entre emisor –pantalla– y receptor –público– de la siguiente manera: se establece un proceso de identificación en el que prima la subjetividad –como exposición de lo interior, de lo verdadero–, que Bencleur llama evidencia y Arconada determina como humanidad, esto es, la “verdad” bajo la “farsa”.⁶⁸² En este sentido la forma cómica tematiza esta “verdad” a través de la forma de escenificación basada en el humor, con lo que construye un acceso más directo a través de la universalidad del nuevo lenguaje cómico que complementa al lenguaje visual del cine. Dicho acceso directo es equiparable al concepto de la acción. Así, unas líneas más adelante, Arconada alude a la condición de judío de Chaplin como fuente parcial de sus “valores sentimentales,

⁶⁸¹ Cf. Arconada: “Ya la torre de Babel constituyó el primer vértigo de los hombres: la primera oposición de los hombres a las almas” (Arconada 1974b:276). Arconada describe en la escena una escalera que separa dos fases: la fraternidad de la escisión y diferenciación de la torre de Babel, que adquiere un carácter negativo; y concluye: “y así empieza todo: la oratoria, la predicación, la música, el teatro, el cine” (Arconada 1974b:277). El cine aparece sin embargo como elemento capaz de reunificar, a través del lenguaje universal de la risa, la escisión babeliana.

⁶⁸² En la obra de teatro *Tres farsas para títeres* (1936) Arconada tematiza el género de la farsa como forma de satirizar la vida burguesa; en el texto, un militar, un político y un personaje religioso son objeto de burla (Arconada 1936).

espirituales”, de los que nace su “diálogo con la humanidad”; y siguiendo su viraje el narrador sostiene que “[Charlot] piensa que le gustaría ser político, y no actor de cine, para poder hacer algo práctico en favor de esa gente [los pobres]” (Arconada 1974b:171).

El origen social de los cómicos es más relevante que en el caso de la actriz sueca, según el autor, aunque las disposiciones y el planteamiento son parecidos. En *Clara Bow* la historia se inicia con referencias a su infancia, como sucede con Greta Garbo. Sin embargo, de la actriz americana se resalta algo que no aparece en el caso de la actriz sueca. Se trata de su procedencia de “arrabales salvajes”, de su misma naturaleza “salvaje” (Arconada 1974b:184,190), que se muestra en su relación con los muchachos y en la confesión del narrador de que Clara “no sabe su sexo”, como si fuera una criatura ambivalente y andrógina. Esto la convierte, como sucede con Chaplin y con Garbo, en una figura fuera de las conveniencias y reglas sociales, alejada de toda feminidad inherente, lo que sin embargo se corrige rápidamente (Arconada 1974b:193,197). Como sucede en el caso de Greta, el cine supone la interrupción de una monotonía vulgar; con él aparece un nuevo sentido de las cosas, menos prosaico y vulgar y más próximo a la fantasía y a los sueños, y a una vida moderna y dinámica.⁶⁸³ Incluso reaparece la metonimia de la luz en las “efervescencias de luz de cine dentro de sus sueños de muchacha” (Arconada 1974b:201).⁶⁸⁴

La mayor diferencia entre el arte de unos y otros es la soledad frente la universalidad y la fama: Greta representa lo primero, y los cómicos, lo segundo, como si se tratase de dos caras del arte y el cine. La intimidad y subjetividad de la primera pasa a ser el fenómeno social, el anhelo colectivo de la segunda, el símbolo que ya anticipa Charlot. Otros elementos son reconocibles en la figura como representación del cine: la libertad (Arconada 1974b:224), la capacidad de transformar el público (Arconada 1974b:206) y el cine como medio: “Clara Bow es la artista más popular del mundo. Todas las pantallas sonrían y hacen llana su superficie cuando ella llega” (Arconada 1974b:207). Con este comentario el autor posiblemente se refiere a la misma transformación de la visión que implica el cine con su representación bidimensional de tridimensionalidad. La actriz aparece, luego de haberse introducido en el cinema, “desligada de todo su pasado” (Arconada 1974b:207), como si la misma experiencia del

⁶⁸³ Acerca de la relación y oposición entre arte y vida en *Clara Bow*, cf. Arconada 1974b:214.

⁶⁸⁴ Por otro lado, la misma naturaleza hace acto de presencia en la “inmensidad adversa del agua” como metáfora de su estado de ánimo antes de su irrupción en el “fondo –todavía impreciso– de luz de cinema” (Arconada 1974b:201).

cine la hubiera convertido en algo radicalmente nuevo e independiente de todo lo vivido anteriormente.

Harold Lloyd empieza de una forma en la que se acentúa mucho más el trasfondo social que Arconada coloca en la órbita del cine. Ya al principio, en una escena donde lo natural, con la presencia de un pájaro, se mezcla con lo técnico, en la forma de una radio y una máquina de coser *Singer*, el narrador se dirige a los “filisteos burgueses y damas zalameras” y alude a un mundo y una vida “en declive” (Arconada 1974b:234,235). El escenario de pobreza acompaña el nacimiento de Lloyd, marcado por la distinción entre el niño rico y la naturaleza, que se presenta como espacio primitivo:

Y no sabe este señorito amerengado que eso [la lluvia, viento, tormenta, etc.] está bien, que los elementos son la expresión viva de la naturaleza. Esa calma estival de los paisajes en una hora de reconciliación con los demonios de la furia, es la transfiguración de la muerte, es la naturaleza en estado de limbo y de gloria [...] Los elementos son la dinamicidad y la infantilidad peligrosa del mundo (Arconada 1974b:239)

El orden burgués y la vida controlada y calculable se ven amenazados por los comportamientos arbitrarios de los elementos naturales, que Arconada asocia al cine. Las alusiones a la “transfiguración” y la “reconciliación” remiten al medio visual,⁶⁸⁵ pues en *Harold Lloyd* el autor retoma la idea del cine como medio de fantasía e imaginación; por ello hace aparecer la figura del “mago” como “hombre de la divinidad” asociado a la sabiduría y una “luz secreta” (Arconada 1974b:267,269). A través de esta figura el narrador debate sobre la irrealidad de las palabras, sobre el sentido “sin relación de lógica y sin contacto con la realidad” (Arconada 1974b:270), que la literatura comparte con el cine.

Asimismo, en *Harold Lloyd* aparecen de nuevo una serie de temas obviados en *Clara Bow*, y que tampoco habían sido tratados con profundidad en *Charlot*. Estos son la literatura en relación con el concepto de un “lenguaje inventado” (Arconada 1974b:291),⁶⁸⁶ la realidad y la ficción en el cine. El mismo carácter de alucinación del medio visual surge en este relato justo al final (Arconada 1974b:308), mostrando el equilibrio entre lo artístico y lo social del cine. Asimismo, Lloyd encarna el polo opuesto a *Charlot*, del que es su sucesor (Arconada 1974b:332). Así, como los actores

⁶⁸⁵ La misma “transformación” reaparece un poco más adelante en el mismo texto (Arconada 1974b:284-285).

⁶⁸⁶ Arconada alude al empleo de Lloyd como periodista para referirse a un tema como la “invención de sucesos” (Arconada 1974b:292), que no deja de ser una metáfora de lo que luego hablará sobre “mentiras y verdades” (Arconada 1974b:319).

se convierten en mitos⁶⁸⁷ de una Europa de posguerra, como lo ilustra el ejemplo de Charlot,⁶⁸⁸ y de una sociedad oprimida, según se observa en la figura de Lloyd, el cine oscila entre su naturaleza de aparato visual y su identidad de aparato social.

4.3.2.3. La construcción del “tipo” cinematográfico

Este punto enlaza con la cuestión del modelo de figura para un actor y de la creación de ficción en el género. Se trata del personaje de la comedia, un elemento fundamental de la película que está cuidadosamente elaborado. En el tercer relato, *Harold Lloyd*, esto resulta más evidente, pero ya en los relatos sobre *Chaplin* y *Bow* es un tema recurrente. En el caso del primero, el autor se extiende en la misma definición de la figura. Tras haber separado al actor de un concepto como la “genialidad”, afirma que:

El tipo adoptado por Charlot significa el primer acierto de su carrera. Ante todo, adoptar un tipo representa tener un sentido de continuidad, una consecución, una limitación realista y humana. Tener un tipo significa tener una vida, cosa de primer rango en Charlot [...] La creación de un tipo, en Charlot, obedecía al deseo de ser humano, al deseo de ser un hombre y no muchos hombres, de tener una vida y no muchas vidas, de tener una moral y no muchas morales. De apartarse, en fin, de la ficción de la comedia, y acercarse lo más posible al riesgo de la realidad (Arconada 1974b:167)

Arconada sitúa el “tipo”, como sugiere el final de la cita, entre la ficción del cine cómico y la realidad, pues éste encarna el afán de autenticidad y veracidad dentro de la ficción. Ésta se consigue a través de, como indica al principio, “continuidad”: Charlot es por tanto un “alter ego” del actor. Llama la atención este cambio de paradigma, en el que la realidad se convierte en un elemento que sustituye a la ficción como objeto del arte, lo que indica el cambio de postura hacia el realismo comprometido. Por otro lado, la unidad del “tipo” se opone a una multiplicidad de existencias que no parecen humanas. La relación que se establece, sin embargo, es de generalidad: en lugar de un elemento concreto, refiere por analogía a todo un grupo, y en esto basa el cine sus procesos de identificación con el espectador. Así se desarrolla el arte cómico, a través de una identidad y de su relación con el entorno, pues “no cabe mayor humanidad en un

⁶⁸⁷ Sobre la mitología y el cine español, cf. García Montero 1997:123, cuando habla de Ayala y de la necesidad de “crear nuevos mitos, ídolos”. El mismo Santiago Aguilar, en 1930, lo trata como tal, asociándolo a símbolos del cristianismo como la “Christian light” (cf. Sánchez Salas 2004:2). El concepto “mito” es por tanto recurrente tanto en el texto de Arconada como en el de Aguilar (Sánchez Salas 2004:8).

⁶⁸⁸ Cf. Sánchez Salas: “The *Gaceta Literaria* included Charlot in its themes, because his person was the incarnation of the modern world on the part of the most Europeanising and modernising sector of Spanish culture at the time” (Sánchez Salas 2004:6). Cf. al respecto Gubern 1999.

cómico: poseer un tipo para tener una fisonomía, y poseer un nivel social para tener, perpetuamente, un conflicto” (Arconada 1974b:167).

La apariencia responde a esta visualidad del cine donde las imágenes copan los procesos cognitivos y de identificación, pues en el caso de Charlot todo se basa en “crear tipos extravagantes y sin interés humano [...] una personalidad, ajustando a ella la escala infinita de los resortes cómicos, de las reacciones grotescas y humorísticas” (Arconada 1974b:330); lo segundo se deriva de esta lectura social del medio que aparece en los *Tres cómicos*, pero a la vez es constitutivo del mismo género. Se trata del “conflicto” o peripecia, la fractura entre el personaje y la sociedad que le rodea, que nace de la dignidad que el actor elige: “la más trágica, la de más posibilidades, la de más riesgo: elige una categoría social media [...] la categoría ínfima del hombre de la calle” (Arconada 1974b:167-168).⁶⁸⁹ Este conflicto ya aparecía en la figura de Greta Garbo, y ahora se enmarca dentro de la forma tragicómica y social de los *Tres cómicos*.

El narrador explica cómo Chaplin buscaba “un tipo desde el cual se pudiesen realizar todos sus experimentos” (Arconada 1974b:168), seguramente en referencia a sus películas y a las capacidades representativas del medio y la figura. Se sitúa al nivel del “hombre tímido que contempla el mundo con la penetración y la agudeza de todos los tímidos” (Arconada 1974b:168),⁶⁹⁰ apuntando esta noción de generalidad que existe en la figura del “tipo”, que abarca una existencia colectiva en base a atributos concretos. Asimismo establece esta concepción de la identidad cómica como fuente de originalidad,⁶⁹¹ y responde que, gracias al “dinamismo” (p. 169) y el “ritmo y estructura” (p. 170) de su arte, el actor puede incurrir en el error de la “longevidad” de una figura, lo que conlleva repeticiones o hace que actúe involuntariamente, por inercia. Ello sería fatal para la noción del “tipo” y los mecanismos de identificación que conlleva, para su carácter humano, contrapuesto a lo industrial o artificioso.

⁶⁸⁹ Al respecto de esto Sánchez Salas habla de un “poet full of goodness who has chosen the social class of the man of the street” (Sánchez Salas 2004:4). Añade igualmente el componente ideológico de la figura, comparado constantemente con los pobres y contrapuesto al poder y la riqueza (Sánchez Salas 2004:4-5).

⁶⁹⁰ Arconada lo ejemplifica en una anécdota que relata su primer encuentro con Bernard Show (p.168-169), y al respecto de esta entrevista cita a Chaplin cuando éste se refiere al origen del material para sus películas; dice: “Todo mi secreto consiste en haber conservado los ojos abiertos y la imaginación despierta para todos los incidentes capaces de ser utilizados en mis films” (Arconada 1974b:169). De esta forma la vista, la imaginación y las peripecias urbanas configuran la esencia de su arte.

⁶⁹¹ Ello se desprende de la contraposición de “tipo” y automatismo: “Nada más lejos del automatismo que Charlot. Lo cómico, en el cinema, como es el resultado de una artificiosidad concebida, resulta fríamente automático, rígido. Casi todos los trucos se desarrollan con la impasibilidad de las combinaciones de una máquina” (Arconada 1974b:169).

Por otro lado, en su comparación con Greta Garbo, Clara Bow se revela como el prototipo de la mujer moderna (Arconada 1974b:225). A diferencia de la sensualidad de Garbo, ella es una artista “de superficies”, mostrando su cuerpo desnudo, por ello su cine es algo menos sentimental que el de Greta, más frívolo (Arconada 1974b:218-219). Asimismo, como ya he dicho, ella siempre encarna personajes populares en la línea de Chaplin: “es la dependienta, la oficinista, la obrera [...] la muchacha de azar, que nos encontramos saliendo del biombo de cualquier esquina” (Arconada 1974b:220). Sin embargo, en el caso de esta actriz, Arconada no habla expresamente de tipos. La cuestión del “azar”, que en *Harold Lloyd* se convierte en elemento de la narración, le da este carácter anónimo y circunstancial, pero su figura no se vincula en ningún momento, a diferencia del relato sobre Lloyd, al concepto del “tipo”.

Clara Bow parece en este sentido más un desdoblamiento de Greta Garbo, aunque a menudo se revela como su reflejo opuesto. En los dos últimos capítulos (“El amor, 1929”; “Epílogo, 1931”) se narra el declive y casi aburguesamiento (Arconada 1974b:225-226) de la actriz y, al final, el tono del narrador se vuelve apesadumbrado: “lo más terrible de todo es que el tiempo tiene levedad y pesa; tiene halagos y se clava, escarna. Pasan los días, como números en marcador” (Arconada 1974b:227). En un tono existencialista, el autor habla del “deseo de todo hombre de imaginación: que quien es algo no sea nada, y quien no sea nada sea algo” (Arconada 1974b:229); con ello el relato termina irremediabilmente con la idea de que una estrella, refiriéndose a Bow, ha desaparecido. Clara Bow aparece como “tipo”, pero no como la forma cómica que establece Chaplin, sino que se trata de un tipo social, un ejemplo de existencia con sus peripecias particulares, más materiales que simbólicas.

En *Harold Lloyd* la cuestión del “tipo” adquiere otros matices, pues es en esta figura donde se desarrolla más dicho concepto. El narrador subraya ante todo la coincidencia entre su figura y la de Chaplin, que vive su eclosión cerca del primero.⁶⁹² “en este momento comenzó Harold Lloyd su segunda serie de películas. Ya había

⁶⁹² Un poco más adelante, Arconada escribe: “en aquella época, Charlot había creado el suyo [tipo], y todo cómico del cine aspiraba a igual gloria” (Arconada 1974b:330); y al referirse al tipo de Lloyd, Loncson Luke, escribe: “Así, a los pantalones anchos, que posiblemente tenían su origen en los pantalones de los *clown*, Harold opuso unos pantalones estrechos, encogidos. A la ajustada levita de Chaplin –que representa la ridícula elegancia–, Harold opuso la americana ancha, natural, sobrante. Contra los zapatos de Charlot, que significaban su bohemia de trotamundos, Harold reivindicó los zapatos de colegial. Y, oponiéndose al pequeño bigote de Charlot, Harold introdujo en su tipo un bigote largo, de chino, cortado en medio de una gruesa raya afeitada” (Arconada 1974b:331). Tal reflexión convierte al segundo en *alter ego*, en variación o modificación del primero, y explica perfectamente la gestación de un tipo, tanto por razones industriales como por motivos artísticos y estéticos.

nacido en la pantalla el genio: Charlot” (Arconada 1974b:328). Así relaciona las figuras de ambos actores, y Harold se somete a la dictadura del modelo charlotiano, que según el autor pasa por su éxito tanto artístico como comercial:

Por gusto de ellos [las empresas], todos los artistas cómicos debían girar en torno a la influencia de Charlot, no por admiración al actor genial [...] sino por simples motivos comerciales de seguir la misma huella de los otros (Arconada 1974b:332)

La crítica a la industria cinematográfica, quizás algo desconcertante en este pasaje, puede tener su justificación en la politización del autor.⁶⁹³ Por otro lado, la relevancia de esta cuestión es menor, pues sabemos que Arconada opina lo contrario; el narrador ha introducido un comentario satírico social en el que viene a caricaturizar la parte más comercial del cine. Ello lo muestra el hecho de que, para el mismo Arconada, Chaplin siguiera siendo la estrella principal, aún con la aparición de Buster Keaton y otros (Sánchez Salas 2004:6). Lo principal es por tanto esta posición predominante de la que goza el actor.

En la historia de Lloyd, al principio del capítulo que contiene estas reflexiones, titulado “Su triunfo”, el narrador se pregunta “¿Qué es un tipo?”; y tal cuestión lo que lo lleva a definir el concepto multitud. Estas reflexiones sólo aparecen con profundidad en *Harold Lloyd*, y constituyen el tratamiento del “tipo” de forma científica y objetiva, aunque inmediatamente luego la idea del “tipo” pasa a formar parte del relato literario con la sucesión de muertes y nacimientos de distintos tipos, como Loncsome Luke y otros. El narrador explica:

Desfila una multitud. ¡Ya caben hombres en una multitud! [...] Es una multitud. No hay más que mirar. Los ojos son para eso; los ojos, los mismos ojos que pudrirá la tierra y cuyas cuencas serán los primeros huecos de los gusanos. Pero mientras viven, los ojos son la más bella delicia del cuerpo. Miran, porque en una multitud caben muchos hombres. Y –¡oh, naturaleza!– todos son distintos unos de otros [...] ¡Qué diversidad de hombres, de formas, qué diversidad de naturalezas, de personalidades (Arconada 1974b:329)

El autor relaciona la existencia colectiva con la visión. Ésta misma se transforma en metáfora de lo efímero, de la mortalidad y fragilidad del cuerpo humano, como si lo individual –la mirada– fuera menos que “muchos hombres”. La “diversidad” que se engloba en estos les confiere esta identidad general y múltiple, ambivalente, de la que el “tipo” es representativo (Arconada 1974b:330) y de la que destaca por esto mismo:

⁶⁹³ Acerca de la deliberación exenta de “romanticismo”, cf. Arconada 1974b:333. En el último capítulo, “¡Harold Lloyd: reíd!” (p.337-342), Arconada recudece su crítica al *modus vivendi* burgués, ciego al mundo y embelesado con su risa. Por otro lado, Sánchez Sala interpreta a Charlot como un signo cultural de la España de principios del siglo XX, cuya fama lo supedita a “the different use each sector made of him” (Sánchez Salas 2004:7).

Ya cabe gente en una multitud, y, sin embargo, ésta es indistinta, nivelada, anónima. Pero, de pronto, entre ella, destacándose, señalándose, surge un hombre: he aquí un tipo [...] Tiene una figura especial, un aspecto personal. Es un tipo. Si un cómico de cine observa, seguramente copia su figura, se la apropia, y después dirá en las interviús que la ha creado él mismo. La mayor parte de las veces no se tiene la suerte de encontrar un tipo completo. Generalmente se encuentran trozos de él, sueltos, en distintas personas (Arconada 1974b:330)

De esta forma se constituye un “tipo” cómico como figura, a través de un “tipo” social que destaca de forma representativa de un colectivo anónimo. Para el Arconada político, esto se traduce en que la figura del cómico no es simplemente un personaje, sino este símbolo, esta figura que goza de un estatus universal. El actor simula la realidad, como el cine, en la medida en que copia unos rasgos, pues normalmente el “tipo” se constituye a partir de fragmentos del colectivo, de la masa informe. En dicho concepto se da igualmente una congruencia entre lo particular y lo general, lo material y lo abstracto, como sucede en el mismo medio del cine.

A partir de esta última reflexión, el “tipo” sólo aparece como figura literaria. Abandonando cuestiones como su forma teórica y su proceso de construcción, el narrador se interesa de nuevo únicamente por la historia concreta de Harold y su tipo. El actor mata al primero, Loncsome Luke, en busca de algo más genuino (Arconada 1974b:332), y se decanta por un tipo “vulgar, sencillo. Era, sin embargo, humano” (Arconada 1974b:333). Y, al final de este capítulo, que precede a un epílogo marcado por la crítica a la burguesía, escribe: “por fin, Harold Lloyd encontró quien buscaba afanosamente a través de su vida. Este no era otro que Harold Lloyd” (Arconada 1974b:334). Al final se muestra por tanto que el relato ha sido la historia del actor buscando su “tipo”, o del “tipo” buscándose a sí mismo; pues Arconada confunde a Harold Lloyd el actor con su tipo, y con ello el autor remite al carácter de desdoblamiento, a la relación de *alter ego* entre persona y personaje. Esto resulta especialmente evidente en el último relato, pero se extiende al medio cinematográfico como personaje de la narración. Lloyd es el más representativo de los tipos en la creación de figuras de cine, una pieza clave en la evolución del cine:

Harold, como todos los demás cómicos, ha superado los primeros procedimientos infantiles, directos y ha construido sus películas sobre un armazón más moderno. Fue uno de los primeros que, intentando esa superación, hizo películas cómicas con argumento. En cuanto a los trucos. Harold es quien lo ha creado más sorprendente, puesto que su arte no es otra cosa sino una cadena continua de trucos, como el del saltimbanqui es una cadena de volteretas (Arconada 1974b:334)

Este último apunte responde a las predilecciones estrictas de Arconada, aquéllas que hacen a Chaplin su favorito y a Lloyd, su más digno sucesor. Con ello el autor refleja la historia y génesis del cine mudo cómico a través de una determinada fórmula que nace en lo artístico y se desplaza hacia lo social.

4.4. Funcionalización de la literatura: desintegración, aporía, “poética negativa”

Para concluir el análisis trataré un tema capital para el discurso de los medios en ambos autores que resulta esencial en Einstein y que, a tenor de las similitudes con Arconada, aventuro que también será relevante en este último. Para ello me remito a otro texto del autor español, escrito entre las dos “novelas cinematográficas”, que supone un retorno a la esfera popular provinciana: *La turbina*. Hemos observado cómo la crítica al lenguaje en el relato protoexpresionista se traduce en la construcción de ilusiones visuales, de figuras metamorfoicas que escapan a cualquier racionalización y que poseen un sentido dinámico. Esta idea casa con la radicalización de Einstein en los años veinte. En el caso de Arconada, tal crítica es poco visible en las “novelas cinematográficas”, pues el autor conjuga ambos lenguajes, el verbal y el cinematográfico, en una síntesis ecléctica. Sin embargo, en *La turbina* Arconada muestra otra cara: sin abandonar las ambivalencias, plantea una crítica de la modernidad según las aporías de un espíritu racionalista que sucumbe ante la naturaleza romántica. Es a causa de este cambio de paradigma, que a su vez se encuentra absolutamente determinado por la obra anterior, que se la considera “crossroads” en la obra del autor (Dennis 2000b). Si bien los medios casi no aparecen, sí lo hacen el producto de la modernidad que constituye parcialmente la base referencial de estos medios: la luz y la fuerza dinámica. Arconada examina tales elementos en el seno de una sociedad de provincias primitiva, vinculándolos a un tipo de pensamiento mítico antirracional, algo que el autor también observa en el cine a causa de su esencia romántica.

La funcionalización del arte en comunión con la teoría de los medios conlleva una crítica radical a la literatura y al medio discursivo, que en los textos literarios encuentran su forma a través de las aporías de la razón. Si Einstein hace fracasar a Bebuquin, enfermo y mudo, Arconada escenifica la muerte simbólica de un técnico urbano a manos de un primitivo capataz de molino. Se trata de dos formas que ilustran el mismo fracaso en la construcción de una nueva literatura basada en valores modernos. Por ello el *Bebuquin* es considerado una muestra de “negative Dichtung”, ya

que deriva en un proceso intermedial imposible, a la vez que desintegra la forma literaria. Y por ello, aun con su carácter ecléctico, Arconada señala con esta novela el paso de la *Vida de Greta Garbo* a los *Tres cómicos* que está marcado por el cambio de la vanguardia al pragmatismo social. El discurso de Arconada varía en los años posteriores a 1930 de forma sustancial, desplazándose de un discurso estético a uno político. Mientras que la crítica cultural gana peso en la obra de Einstein, en el caso del autor español la crítica social y la exaltación de valores políticos reemplaza progresivamente la teoría de los medios; se trata de un escarceo significativo, pues dota al discurso anterior de nuevas dimensiones.⁶⁹⁴

La turbina, una “novela para todos” según Antonio de Obregón,⁶⁹⁵ es importante por su ubicación dentro de la obra literaria del autor, en la que el año 1930 constituye una cesura en la temática literaria.⁶⁹⁶ Para la teoría del autor, asimismo, es esencial la transformación que sufren los elementos –luz, naturaleza– bajo los que en otro contexto Arconada representa el discurso de los medios.⁶⁹⁷ Con *La turbina* reaparece el mundo rural, sus relaciones de poder y su forma específica de cultura, que apunta a una estructura cerrada que tiende a la regresión,⁶⁹⁸ aunque en esta novela la lucha entre clases y la conquista del poder político por las armas no se encuentran entre los temas tratados. En el relato, el cine es objeto de una transformación metonímica, reducido a sus elementos básicos, pues a lo largo del texto se alinean panoramas e imágenes de lo

⁶⁹⁴ En este sentido Ara Torralba señala, en su lectura orteguiana de la obra, una suerte de aporía política de la “turbina-república”, que se funda en la interpretación del texto como defensa de un proceso de civilización y renovación de la provincia (Ara Torralba 1991:155).

⁶⁹⁵ Tal comentario se incluye en una reseña publicada en *Nueva España* del 26 de diciembre de 1930. Cf. al respecto Ara Torralba 1991:149.

⁶⁹⁶ Aunque el verdadero giro político se observa, según Ara Torralba, en su contribución a *Las siete virtudes* de Jarnés (1931) con el texto *La humildad* (Ara Torralba 1991:152-153). En este texto, a través de la figura del protagonista, un bolsista venido a menos por el *crack* del 29, se produce la escisión y evolución que describe en *Quince años de literatura española* con estas palabras: “La crisis universal de 1929 escindió de hecho el proceso artístico-político de la vanguardia europea y abocó en la década de los treinta a militancias políticas de singular equivocidad (...): comunistas o fascistas” (citado por Ara Torralba 1991:155). Volviendo a la obra de Jarnés en cuestión, ésta “debía preponderar inversamente [al original francés] la gravedad y el testimonio o, lo que es lo mismo, la mostración y denuncia de la estructura social de poder” (Ródenas de Moya 1993:138). Ródenas de Moya subraya asimismo los rasgos del “discurso novelístico de vanguardia” vinculados a la prosa ramoniana”, y en referencia a la obra completa afirma que representa “dos concepciones del hecho literario: la de los narradores convictos de su misión social y la de los cultores del arte formal” (Ródenas de Moya 1993:140,150). Acerca de los autores de la literatura social en la España de los años veinte y treinta, cf. Santonja/Esteban 1977.

⁶⁹⁷ Ara Torralba afirma que la obra sufre con *La turbina* un proceso de reescritura que afecta tanto el componente artístico como político de su pensamiento (Ara Torralba 1991:149,151). Asimismo, remite al hecho de que algunos temas, como “la obsesión por el progreso, por el control humano sobre la naturaleza”, ya se encuentran presentes en las novelas cinematográficas como en *Vida de Greta Garbo* (Ara Torralba 1991:150).

⁶⁹⁸ En 1934 Arconada hace alusión a la “función primitiva” del poeta (Arconada 1986:272); y ya en 1927 habrá afirmado que éste no hace sino “soñar la realidad” (citado por Cobb 1993:129).

rural, progresivamente invadido por el progreso, así como pasajes en los que se representa la relación entre pueblo y naturaleza, y la perspectiva que éste adopta ante elementos como la electricidad, la fuerza dinámica, etc. En este contexto aparece la idea de una percepción colectiva irracional,⁶⁹⁹ que Arconada desarrolla posteriormente en los artículos publicados en *Mundo Obrero*, *Octubre* y otras revistas comunistas con las cuales el autor colaboraba mediante críticas literarias y de cine (Cruz 1993:165).⁷⁰⁰ La modernidad tecnológica aparece en el texto como signo epistemológico y cultural, y por ello *La turbina* es el último relato de Arconada que, aunque de una manera particular en su carácter de “universo de sentido” (Ara Torralba 1991:153), se refiere a los medios.

4.4.1. La antidiscursividad y el discurso de los medios

Al examinar los procesos visuales en el texto –la luz⁷⁰¹ y el cuerpo visualizados– aparece la cuestión de su funcionalidad en el medio discursivo, la cual apunta hacia aporías inherentes al mismo medio discursivo. Por ello los investigadores aciertan a señalar que en Carl Einstein el proceso intermedial se desarrolla como influencia *ex negativo* entre medios. Ello se hace aún más visible si se compara con Arconada, quien se muestra menos radical en su planteamiento. En Einstein, a la crítica del lenguaje le sigue una sublimación de una serie de procesos y elementos visuales, los cuales adquieren a priori la capacidad de representar lo que para el medio discursivo se revela como imposible.⁷⁰² En el *Bebuquin* se da una conjunción entre la corrección de procesos narrativos en nuevos procesos codificados en lo visual, de manera que lo representado por un medio y otro entran en conflicto y uno se sitúa por encima del otro: razón, comunicación, representabilidad y ficción se convierten en fragmentación comunicativa e imaginación, los distintos aspectos de la “alógica”. La naturaleza de la relación entre lo discursivo y lo visual se encuentra en consecuencia fundamentada en la

⁶⁹⁹ Asimismo, Gil Casado ve indicios de una identidad colectiva en *Río Tajo*, la novela social más importante del autor, en consonancia con las directrices novorrománticas y el género de la épica social (Gil Casado 1993:208-209).

⁷⁰⁰ Se ha relacionado dicha obra con la aproximación de Arconada a los escritores soviéticos y a temáticas del realismo soviético (Ara Torralba 1991:149-150).

⁷⁰¹ Cf. Osterkamp 1995:560.

⁷⁰² Al respecto de otros textos, Hillach escribe: “Stagnation wäre die Raum-Zeit-Komplexion der Satire [*Der Kritiker und die Diva*], die den Sprachgestus bestimmt. Einsteins polemischer Impuls, der immer in Satiren einfließen will und oft lawinenhaft eine Flucht von Bildern und Invektiven lostritt, hat sich als geronnene Wut ganz in die Darstellung, die verdichtende Organisation der Sprachzeichen hineinbegeben und erwirkt ein Diagramm der Verdinglichung. Man betrachte diese Abfolge von Sprache, Blick und Geste, die zum ‘Simultané’ der situativen Erstarrung zusammenschießen” (Hillach 1988:147).

idea de la “poética negativa” (Heisserer 1992). La contraposición del lenguaje literario y de estilos pictóricos como el expresionismo, pues “der Geist des wackeren Fontane beherrscht etwa diese Malerei” (Einstein 1988:196-198),⁷⁰³ con el lenguaje visual indican la sustitución de la rigidez de la realidad escrita por la dinámica imaginaria de lo visual. Einstein pretende retornar así al “act of the primal imagination of the senses” (Rumold 2000:53) que caracteriza lo primitivo.

Los estudios en torno al relato sugieren la presencia de una resolución de la *Sprachkrise*: un discurso que se libera de su forma concreta y busca su propia expresividad (Kleinschmidt 2001:265), una muestra del mundo como lenguaje, no desde el lenguaje (Sorg/Rumold 1985:269) o la pérdida de claridad y evidencia en las palabras (Kyora 2001:91). Ello vendría en parte fundamentado por la sublimación de elementos pertenecientes a las patologías mentales, como la locura. Así, la alucinación y la metamorfosis son conceptos que Einstein incorpora a su teoría del arte en el capítulo que dedica a los surrealistas en *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, y que posteriormente desarrolla en su colaboración con *Documents* y en distintos textos no publicados en los que trata lo que él denomina “transvisual”.⁷⁰⁴ Sin embargo, ya en el *Bebuquin* se puede apreciar cómo la alucinación juega un papel fundamental en la concepción literaria del autor.⁷⁰⁵ En lugar de novelas psicológicas y anécdotas arbitrarias, Einstein busca crear tramas e historias determinadas por “fateful forces” (Pan 2001a:157), una concepción mítica-primitiva del arte.

La proximidad del *Bebuquin* a relatos cuya temática supone una regresión desde la modernidad⁷⁰⁶ ha sido objeto de numerosos estudios: no en vano se ha analizado en comparación con *Der Garten der Erkenntnis* (1913) de Leopold Andrian (Sorg 1996),⁷⁰⁷ *Tenderenda der Phantast* (1967) de Hugo Ball (Fuß 2001), *Paludes* (1895) de André Gide (Heisserer 1992), o con *Tropen. Der Mito der Reise* (1915) de Robert

⁷⁰³ Cf. Osterkamp 1995:556.

⁷⁰⁴ Cf. CEW4:368-386.

⁷⁰⁵ Al respecto Ihekweazu observa en el *Bebuquin* “die Figur des Wahnsinnigen oder Irren, worin allerdings eine noch rationale Erklärung einer intendierten a-logischen und antirationalen Schreibweise zu sehen ist” (Ihekweazu 1982b:181). Según Kröger, la locura posibilita el acceso al mito (Kröger 2006:206).

⁷⁰⁶ En referencia concreta a la historia del arte como disciplina científica, Oscar Wilde afirma que “wer die Kunst mit dem historischen Maßstab mißt, bedient sich eines Maßstabes, von dessen Verwerfung gerade der Fortschritt der Kunst abhängig ist” (Wilde citado por Kultermann 1987:213). Asimismo, el rechazo de procesos racionales y progresivos contrasta con la idea de historia hegeliana idealista reflejada en la “fortlaufende Perfektionierung des sich selbst bewusst werdenden Geistes” (Fuß 2001:53). Sobre el progreso en general, Fuß añade que “[d]er Fortschritt ist ein seltsamer Krebsgang, der einen Schritt nach vorne macht, indem er einen Schritt zurückgeht” (Fuß 2001:350).

⁷⁰⁷ Lo que une ambas obras, según Sorg, es la reflexividad y pasividad de las figuras principales (Sorg 1996:248).

Müller (Allerkamp 1993).⁷⁰⁸ La relación de Einstein con la leyenda y lo primitivo aparece en su obra con el ensayo sobre *Vathek* de William Beckford.⁷⁰⁹ La creación, basándose en dicho texto, de la pantomima *Nuronihar*, es una prueba de este acercamiento a lo oriental y exótico; Benn incluso le dedica el poema *Meer- und Wandersagen*,⁷¹⁰ al que Einstein responde con otra dedicatoria literaria, el texto *Studie. Die Uhr. Für Gottfried Benn. Dem Freunde gewidmet* (CEW4; cf. al respecto Siemon 1996). Por otro lado, el teórico completa el estudio de la *Negerplastik*⁷¹¹ con un texto sobre los pueblos, tribus y culturas africanas, la *Afrikanische Plastik* (1923). Posteriormente edita un volumen de leyendas africanas titulado *Der Gaukler der Ebene und andere afrikanische Legenden*, que aparece en 1925 en el Rowohlt Verlag (cf. Schultz 1995).

Lo mitológico y primitivo, que Einstein investiga posteriormente,⁷¹² es una base fundamental de sus ideas sobre literatura y sus aproximaciones a la teoría del arte: la presencia del concepto “alucinación” así lo demuestra.⁷¹³ En el capítulo “Die romantische Generation” de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, desarrolla dicho concepto en relación con pintores como Miró –en detrimento de Dalí–, o Klee –en el caso del concepto metamorfosis (Einstein 1988:298,313)–. Se trata de manifestaciones visuales que construyen un proceso de identificación basado en la transformación de la visión del sujeto y, por lo tanto, del mundo percibido. Einstein desarrolla esta teoría en los estudios sobre plástica africana referentes a la función de las máscaras y tatuajes, como

⁷⁰⁸ Igualmente el *Bebuquin* ha sido comparado con *Ubu roi* (1896) de Alfred Jarry.

⁷⁰⁹ Acerca de la relación de *Vathek* con la serie *Carceri* de Giovanni Batista Piranesi, cf. Holländer 1995:164.

⁷¹⁰ Cf. Bassler 2007.

⁷¹¹ Se ha subrayado la problemática de dicho texto, esto es, que se construye a partir de conceptos teóricos que tienen como producto la imagen de una cultura opuesta a la europea sin hacer referencia explícita a obras de arte concretas. Ésta es la opinión de Peter Stepan, estudioso de Einstein y relevante etnólogo, que explicó en un simposio celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en enero de 2009. Sobre este tema versaba su conferencia “La construcción del arte africano en la primera modernidad”.

⁷¹² Cf. Pan: “Yet at the same time as Einstein develops this connection between aesthetic and religious forms, but also recognizes that this conception of aesthetic form threatens to devalue experience in favour of art, making art into the continual repetition of eternal structures. He attempts to avoid this result by connecting the creation of structure in works of art to the creation of structure inherent to all perception of reality. Here, Einstein distinguishes between a mythic religious art and a dogmatic religious art” (Pan 2001a:157). Rumold habla de “mythographic metamorphosis” (Rumold 2000:60) en relación con la obra teórica del Carl Einstein y su crítica literaria. La pantomima basada en *Vathek*, la obra de Beckford, sería un ejemplo claro de este proceso de metamorfosis que también se encuentra en el *Bebuquin* y en las *Verwandlungen*.

⁷¹³ Dichas ilusiones manifiestan lo invisible; como dice Bebuquin, “viele Dinge geschehen, die nicht einzuordnen sind, verworfen oder nicht gesehen werden, verdeckt von der tödlichen Vernunft” (CEW1:122). Las alucinaciones evocan por tanto elementos ocultos que una aproximación empírica y racional hacia la realidad no puede representar, pues “die materielle Welt und unsere Vorstellungen decken sich nie” (CEW1:122).

ritos en los que el cuerpo del ser primitivo se transforma en naturaleza (CEW1:250-252). Sin embargo, estas observaciones sirven para interpretar el *Bebuquin*.⁷¹⁴ En el relato, una alucinación visual concreta es el “Schmerzkakadu”, figura que se revela como esencial en la representación visual en el texto; parece una primera codificación de lo que en el “BEB II”, continuación del relato, se convierte en la “naturaleza” como el espacio de evasión y regeneración (Kröger 2006:204).⁷¹⁵ Finalmente, la cuestión del lenguaje en relación con la cultura y formas primitivas, que un contemporáneo de Einstein desarrolla en la década de los años veinte, adquiere una importancia específica para el análisis del *Bebuquin* como referencialidad del discurso de los medios. Se trata del filósofo Ernst Cassirer y su obra *Die Philosophie der symbolischen Formen*, cuyos estudios sobre culturas primitivas posteriores al relato podrían, a mi parecer, erigirse como llave interpretativa de la literatura einsteiniana.

4.4.1.1. El “Schmerzkakadu” y la alucinación primitiva

La figura del “Schmerzkakadu” aparece en el capítulo 8, en la serie de sucesos que se enmarcan dentro de la “Animierkneipe Essay”. Su aparición tiene lugar en la sucesión de acontecimientos marcados por la presencia de Heinrich Lippenknabe, Emil, y la historia “Der Abschied von der Symmetrie”; asimismo, comparte protagonismo en el octavo capítulo con la actriz Fredegonde Perlenblick. Precisamente ella se convierte en la razón de su irrupción, pues es ante su presencia que Böhm conjura al animal con la fórmula: “jetzt bist du in die Träume gezogen. Schmerzkakadu los!” (CEW1:109). Esta sentencia asocia la figura del animal a la esfera del sueño y la imaginación, que se manifiesta especialmente en el ambiente extasiado y alcoholizado de la “Animierkneipe”. Como sugiere Böhm unas páginas más atrás, “es gibt so viele Welten, die gar nichts miteinander zu tun haben, so wenig, wie grüne Chartreuse mit den Visionen, in die sie sich umsetzen” (CEW1:104).

La relación entre el alcohol y el efecto que éste evoca se presenta como una relación de transformación –“Umsetzung”–, la sustitución de un proceso lógico-analítico por una relación de las cosas basada en la capacidad de transformación de éstas. Siguiendo este principio, la aparición del “Schmerzkakadu”, que bien podría

⁷¹⁴ En la escena del “Kloster” se narra cómo “die Verwandlung tritt vielleicht mit dem Tode ein”, de manera que, así como sucede con la figura de Böhm, aquí se vuelven a unir los conceptos “vernichtet und verwandelt [werden]” (CEW1:121).

⁷¹⁵ En este fragmento la naturaleza aparece como “Gegenpol zur menschlich geformten Kultur” y como lugar imaginario (Kröger 2006:204-205).

interpretarse como una “Umsetzung” del alcohol, igual que sucede con la irrupción del “Chamäleon serpentina alcoholica” (CEW1:106),⁷¹⁶ provoca una serie de cambios en el espacio interior del bar:

Der Giebel des Buffets färbte sich bunt. Vogelaugen starrten, die Wände der Bar überzogen sich mit Vogelfedern, und man hörte ein Gerattel von Flügeln, man spürte, es wird geflogen, höher, wilder in den Wahnsinn.

Die Schauspielerin schrie:

“Drehbühne! Shakespeare bei Reinhardt!” und hielt krampfhaft ihre Handtasche.

Die Flügel des Kakadus wurden mit Menschen angefüllt. (CEW1:109)

En esta secuencia se encuentra una serie de elementos que se repiten constantemente en el relato, y que se interrelacionan de una manera singular en los pasajes específicos de la “Animierkneipe”. La parte frontal (“Giebel”) de la mesa se percibe de repente como multicolor, a la vez que las paredes de la estancia quedan cubiertas por las plumas del pájaro, elemento recurrente que ya aparece en el sombrero de Euphemia como objeto dinamizado; el motivo se convierte, a causa de dicho proceso, en una “räumliche Gleichzeitigkeit der Motive”, que para Einstein es inherente al arte moderno (Heisserer 1992:222). La metáfora de los ojos aparece parcialmente disociada de la figura del animal (“Vogelaugen starrten”), en una presentación metonímica de éste. Las impresiones sensoriales se aglomeran y comprimen en estas pocas frases, pues a las transformaciones visuales de la estancia, que parece convertida ella misma en el “Schmerzkakadu”, se añade el “Gerattel von Flügeln” salvaje, que precede a la sensación de vuelo. Dicha sensación no parece tanto un vuelo físico, sino psíquico, pues tiene la “locura” como destino.⁷¹⁷

Se podría interpretar la figura del pájaro como alucinación visual, como proyección interior⁷¹⁸ de los reunidos en el bar, a través de cuya presencia el mundo exterior sufre una metamorfosis. En dicho proceso la locura es sublimada y se ofrece como alternativa a la concepción racional del mundo: como afirma la criatura, “ich bin ein Beweis, es kann auch anders zugehen” (CEW1:109). En la última imagen, las alas

⁷¹⁶ Esta figura puede ser tomada como referencia al romanticismo, concretamente a la obra *El caldero de oro* de E.T.A. Hoffmann, en el que aparece un “lirio dorado de serpentina” (Siguan/Roetzer 1990). Cf. Sorg: “Der Vergleich des Motivs bei Hoffmann und Einstein ergibt, daß Einstein das figurale Prinzip, das Hoffmann im Rückgriff auf die *figura serpentinata* romantisiert, entromantisiert. Was bei Hoffmann wundersame Rätselhaftigkeit versinnbildlichte und als poetisches Prinzip eines Textes diente, bedeutet bei Einstein bloße Verwirrung [d.h. Rausch und Sinnenverwirrung infolge Alkoholgenusses]” (Sorg 1998:245).

⁷¹⁷ Cf. Elias: “Una de las características de la forma de pensamiento que llamamos mítica es la atribución de propiedades de los seres vivos a objetos que ahora sabemos que son inanimados” (Elias 1989:46).

⁷¹⁸ Dicha proyección interior es una vía usual en la construcción de un espacio pictórico imaginado: “ein ‘inneres’, semantisches Konstrukt wird zu einem bestimmten ‘äußeren’, visuellen, optischen Konstrukt auf einer Fläche” (Renner 2005:146-147).

del animal aparecen llenas de personas, visión grotesca que confunde lo bestial con lo humano; estos ocupan ahora el lugar de las plumas, lo que parece el último paso de la metamorfosis y la integración en la alucinación visual y locura del pasaje. La relación de ésta con el alcohol se pone de manifiesto cuando en el capítulo siguiente uno de los presentes, que no se especifica, dice a los tres obreros: “Sie kennen nicht den Schmerzkakadu. Es ist nicht ratsam, sich zu betrinken” (CEW1:110). Por otro lado, como sucede con las plumas en el sombrero de Euphemia, el alcohol supone la “Belebung” de los objetos a través de su transformación.

En el capítulo 11, Euphemia realiza una descripción de Böhm para la cual se sirve del “Schmerzkakadu”. Este pasaje pone de relieve la relación entre dos figuras que representan la metamorfosis en distintos momentos del texto. Según la mujer,

Er nimmt mir alle Kräften aus den Gliedern. Ich hocke tagelang und sehe ihn [Böhm] in dem Schatten des Abends, bald grünt er im Morgen, wie ein endloser Kakadu, bald liegt er draußen im Meer, und ich reise tagelang der Welle nach, der grünen Flasche, die ihn umschließt (CEW1:113)

Las palabras de Euphemia sitúan la alucinación muy próxima a la tradición romántica y, al mismo tiempo, al pensamiento primitivo animista que vincula distintas formas de existencia (CEW1:250). El “grüner Drache” que aparece al final del capítulo 13, en el camino de Bebuquin y Böhm hacia el “Kloster des kostenlosen Blutwunders”, es una retransformación de la figura del “Schmerzkakadu”, que junto a Böhm escoltan a la figura principal en la búsqueda del milagro:

Grüne Drachen mit Schwänzen, die an metallische Sterne dröhnten, fuhren über den Himmel. Staub rieselte gegen den Himmel von der Wüste auf, über die sich Bebuquin schleppte.
Am Horizont stand der Kloster; um es war die unfruchtbare, die stilisierende, dröhnende, vogelüberflogene Wüste gelagert, die Ebene, wo der Blick in rundem Kreis in sich selbst zurückkehrte, um in dem Sand zu versiegen; und die Sonne schlug auf das braune Fell mit den schmetternden Lichtschlägen über die steilen Fanfaren der Felstrümmer hinweg (CEW1:119-120)

Los dragones verdes aparecen encima del desierto que rodea el “Kloster”. Dicho desierto se encuentra, siguiendo una recurrencia simbólica del relato, “vogelüberflogen”, imagen que asocia la escena directamente a la fantasía de la figura, que en este momento realiza una “Luftreise” (CEW1:119) siguiendo a Böhm. El color de los dragones, que añaden a la percepción visual de su forma un elemento auditivo al chocar sus colas contra estrellas descritas como “metálicas”, remite directamente al alcohol, concretamente al *chartreuse* (CEW1:102); con ello se hace patente la relación de lo alucinatorio e imaginario en esta escena. Los “schmetternden Lichtschlägen” del

sol apoyan una vez más la función de la luz con reorganización, como dinámica que implica destrucción y creación de lo visualmente perceptible. Dicha visión retorna hacia sí misma, como un movimiento concéntrico e interiorizado que sugiere una percepción subjetiva de la realidad.

El nombre del animal, “cacatúa del dolor”, sigue el patrón de la nomenclatura de las distintas figuras, que se caracteriza por su carácter hermético e indescifrable, y por sus múltiples interpretaciones. Su especie indica el carácter exótico y primitivo del animal pues, en su primera aparición, se encarna a partir de la fórmula conjurativa de Böhm y, a través de dicho conjuro, la realidad objetiva visual que rodea a los personajes cambia radicalmente. La cuestión del dolor no resulta tan evidente, aunque ya en otro pasaje Einstein se sirva del sufrimiento (“Leiden”) para ejemplificar la incapacidad de percibir y concebir una sensación determinada,⁷¹⁹ una circunstancia asociable a la figura del animal que aparece posteriormente. Por otro lado, el mismo concepto del “Wunder”, representado como cambio y como necesidad de autoinmolación de la existencia individual –identidad, “yo”, memoria–, contiene esta noción de sufrimiento.

4.4.1.2. La alucinación visual y la destrucción de la ficción discursiva

La concepción funcional y ontológica del arte (CEW4:213) se perfila como el rasgo diferencial que distingue los medios de la literatura y la pintura, según Einstein. El crítico de arte localiza lo vanguardista, la búsqueda de lo nuevo y la renovación del milagro en el lenguaje visual, mientras que el medio discursivo es calificado como opresivo.⁷²⁰ El medio discursivo y la literatura, que Einstein critica en sus textos de juventud e, indirectamente, en sus ensayos de crítica cultural durante los años veinte, así como en sus contribuciones al *Dictionnaire absolu de Documents*, derivan en la “ficción”. El autor adopta dicho concepto en su fase antivanguardista y política para el texto *Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen* (1973).⁷²¹ El término “ficción” designa una determinada focalización cultural que contribuye a mantener un “status quo” que priva al ser de la liberación a través del arte, atributo que

⁷¹⁹ Martini, en relación con el expresionismo, habla de “Nicht-Erkennen-Können, ein Sein und Sprechen im Ungewißen” (Martini 1970:31).

⁷²⁰ Los estudios al respecto interpretan la tematización de lo filosófico en el *Bebuquin* como forma de superar esta aporía: “so wie Einstein darauf besteht, daß Literatur und Erkenntnis aufeinander bezogen werden sollen, so nutzt er auch das Vokabular wissenschaftlicher, vor allem philosophischer Diskurse” (Kyora 2001:89).

⁷²¹ Cf. al respecto Kleinschmidt 1996 y Kröger 1988, 1996.

establece al cubismo como “freie Gestaltungsakt” (Einstein 1988:76).⁷²² Los intelectuales y literatos son representados como los instigadores de la ficción,⁷²³ y el carácter de dicho término lo sitúa en oposición con la imaginación. El autor rechaza la “bürgerliche Sprache [...] so unwirklich und sinnentleert, weil das bürgerliche Leben ohne Gemeinsamkeiten ist” (Rosenhaupt 1981:74).⁷²⁴ Así, el propósito de Einstein apunta a la destrucción de los “established linguistic and institutional boundaries in bourgeois society” (Schulte-Sasse 1989:43). Esto puede interpretarse como producto de la etapa vanguardista que se radicaliza en el sentimiento antivanguardista, pues los ismos se definen en oposición a esta determinada forma de sociedad; como afirma Adorno, “Richtungen wie der Expressionismus und der Surrealismus, deren Irrationalitäten befremdeten, gingen an gegen Gewalt, Autorität, Obskurantismus” (Adorno 1973:88).

La incorporación de elementos visuales fundamenta la defragmentación del relato literario hasta el punto de convertirse en un “Anti-Roman” Así, la existencia de un narrador dinámico que aparece y desaparece dota al *Bebuquin* de una estructura abierta y alógica. Éste incluso aparece como signo de una deficcionalización al situarse entre el texto y la realidad, produciendo la “Defokalisierung des Erzählens” (Kramer 1990:21). En algunos pasajes se censura a sí mismo (“davon soll man nicht reden”, CEW1:120s.); y en otros hace referencia al carácter textual –irreal– de la historia, interrumpiendo su narración para afirmar: “jetzt mag D’Annunzio weiterschreiben” (CEW1:110).⁷²⁵ Es través de dichos procesos que, siguiendo la tónica de la prosa moderna, “der Roman kulminiert und erfüllt sich in seiner Unerzählbarkeit” (Petersen 1991:287). Evitando una perspectiva determinada y su función inherente de representar, el narrador contribuye a

⁷²² Einstein afirma del arte moderno –cubismo– que “das Subjektive und damit die menschliche Freiheit wird verstärkt” (Einstein 1988:91). Picasso también consideraba la alucinación tectónica como signo de la libertad (Didi-Huberman 2006:274). Culler realiza dos análisis del concepto “cultura”, que comprenden ambas ideas: “culture as an expresión of the people and culture as an imposition on the people” (Culler 1997:45).

⁷²³ Cf. Einstein: “Intellektuellen eskamotierten ihre geschichtliche wie milieuhafte Bedingtheit”; o, más adelante, “eine besondere Literatur- und Bildersprache war geschaffen, womit man sich von der Masse und der naiven Erfahrung distanzierte und behauptete, eine persönliche Bildformel, eine eigene Sprache zu besitzen” (Einstein 1973:15).

⁷²⁴ Cf. Rosenhaupt: “drückt sich in der Wendung des Bürgers zur Dichtkunst als lebensformender Macht nicht nur die geistige Säkularisation aus, sondern das Bestreben, notwendige Umstellungen dadurch zu erledigen, daß man sie im Reich der Kunst vornimmt, das für die Wirklichkeit nicht verbindlich ist. Indem der Bürger die Kunst für eine neue Weltordnung verantwortlich macht, verlegt er alle Kämpfe in ein politisches einflußloses Gebiet und sichert dadurch den status quo” (Rosenhaupt 1981:63). Para Einstein la visualidad moderna funda una alternativa a dicho “statu quo” (Michel 1997:736).

⁷²⁵ No existen más referencias en la obra de Einstein del poeta italiano del cambio de siglo que, entre otras cosas, colaboró con el compositor Claude Debussy.

esta abstracción del lenguaje;⁷²⁶ pues, como afirma Adorno, “zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet” (Adorno 1976:33). La evolución del texto implica por tanto la desaparición de dicha instancia de control, algo que se puede observar perfectamente en el *Bebuquin* (Krämer 1991:161). Kiefer relaciona dichos procesos con la teoría sobre el pensamiento primitivo del autor, afirmando que “der schöpferisch Halluzinierende aktiviert pathogene, infantile, jedenfalls hinter das (bürgerlich-bewußte oder gar Über-) Ich regredierende Persönlichkeitsschichten” (Kiefer 1986:292).⁷²⁷ La desaparición del narrador responde a la desactivación del concepto de individuo en el texto.

A causa de la falta de una posición clara del narrador, la transmisión del texto no aparece mediada por un vínculo entre objeto y sujeto, de forma que en cuantiosos pasajes es imposible determinar con exactitud quién hace las numerosas referencias o reflexiones. Esta falta de narrador, figura que Adorno califica como “Lüge der Darstellung” (Adorno 1976:35), permite una desestructuración del texto completa, en la que al principio de algunos capítulos, tras una breve introducción, las reflexiones se suceden sin ningún principio argumentativo coherente. La presencia de “Strophe” y “Antiphone” en el capítulo 14, introducidas como en una obra de teatro, es una prueba al respecto (CEW1:122).⁷²⁸ Asimismo, en múltiples secuencias del capítulo 2 donde aparece Böhm, las comillas y signos de exclamación no desempeñan su función de ordenar el discurso, sino que sirven para solapar unos pensamientos e ideas con otros, sin que se especifique el autor o destinatario. Aunque se le presupone a Böhm el discurso, el uso de las comillas se vuelve confuso, determinando diferencias dentro del mismo discurso, como distinguiendo entre lo hablado y lo pensado, el lenguaje escrito y el lenguaje del pensamiento, los cuales se complementan y, en ocasiones, se recorren mutuamente. La forma material del medio discursivo es, por tanto, problematizada y complicada y, a la vez, funcionalizada a través del extrañamiento del texto.

La forma del relato abierta afecta la construcción del lenguaje literario, fundamentado en la “dinámica” de las relaciones semánticas entre las palabras. Por una

⁷²⁶ Para Kramer el concepto clave del narrador es la “Dynamisierung der Sätze” y las “Mehrdeutigkeiten” que se producen (Kramer 1990:26).

⁷²⁷ En este sentido, el concepto de experiencia de Einstein se asemeja al de Edmund Husserl, según Pan: “Einstein’s description of experience is similar to that of Edmund Husserl’s in that for Einstein the basic starting point for a conception of time is naive human experience. Human experience according to Husserl has in itself no periodicity that could be related to a quantitative sequence of time” (Pan 2001a:126).

⁷²⁸ Ihekweazu reconoce una influencia de la “Stationentechnik” en la construcción del relato (Ihekweazu 1982a:117).

parte, Einstein apoya la construcción del lenguaje literario en un discurso que gira alrededor de conceptos abstractos recurrentes, y por la otra refuerza la falta de linealidad en dicho discurso. Al no sustentarse en una progresión de episodios, las palabras se conectan entre sí en la “unoptische Verknüpfbarkeit der Worte”; se trata de un proceso a través del cual su sentido no lo determina el objeto al que se refieren, sino el mismo texto. Kyora escribe al respecto que “innerhalb dieser Bewegung, der Verschiebung der semantischen Implikationen, ergibt sich keine Identität” (Kyora 2001:90), de manera que no es posible reconocer el significado que evoca el significante. La construcción textual se debe al efecto de lo visual en el relato: por un lado a través de los conceptos abstractos –“Gott”, “Wunder”, “Vernunft”, “Form” o “Tod”– que remiten indirectamente a nuevas formas de creación estética fundamentadas en lo sensible y, por otro lado, a causa de los sucesos, que se enfocan hacia descripciones de formas visuales. El autor subraya la “Verselbständigung der Teile” (Einstein citado por Schultz 1995:5), que como veremos se corresponde con las formas simbólicas del pensamiento primitivo.

Una construcción inorgánica (Bürger 1974) en lo que todo se funde reemplaza la descripción física de los lugares y las figuras en el *Bebuquin*. El relato presenta una realidad heterogénea y dinámica, en la que las partes se confunden: personajes, momentos,⁷²⁹ espacios, diálogos, reflexiones, etc. Con ello Einstein construye una “Literatur [...] frei von der sprachlichen Konvention überlieferter Symbole und Metaphern” (Rumold 1985:260). Dentro de esta funcionalidad productiva en cuanto a nuevos significados, el texto se convierte en “textura”, en el sentido que Moritz Baßler atribuye a la prosa expresionista (Bassler 1994): el relato se presenta como conjunto de capas en el que distintos elementos se sobreponen; es el producto de la búsqueda de formas más allá de las “Tatsachen”, de la realidad empírica (CEW1:122). La simultaneidad de dichos elementos se resume perfectamente a través de la figura de la sinestesia,⁷³⁰ concepto clave para la interpretación del *Bebuquin* que se perfila como “universelle Form der Wahrnehmung” (Sello 1970:245). Y, como afirma Kramer, este proceso se traduce en la nueva forma del lenguaje poético: “wichtigste sprachliche Technik hierbei ist das Herstellen semantischer Inkompatibilitäten; miteinander

⁷²⁹ En este sentido la estructura del relato se asemeja a la “Augenblick-Technik” de Proust (Fischer 1986:311).

⁷³⁰ Dicha figura tiene un papel trascendental en la época y se vincula a la “Ichlosigkeit der Décadence”, pues “hatten die Décadents bei ihren permanenten verfeinerten Introspektionen das Gefühl der Bodenlosigkeit, weil sie kein konsistentes Ich fanden, sondern nur eine grenzenlose Subjektivität, die um so ‘moderner’ war, je mehr verschiedenen ‘Sensationen’ sie sich nacheinander oder auch gleichzeitig öffnen und hingeben konnte” (Fische 1978:72).

kollidierende lexikalische Elemente dringen wohl in die syntaktische Struktur ein” (Kramer 1990:54).

Finalmente, conceptos como la simetría y el orden tienen directa relación con la “Rationalismuskritik” que Einstein desarrolla a través de sus figuras equiparándola a lo aburrido. Se trata de una posición que se revela constante de la época y define la teoría expresionista, la ciencia y la estética desde 1900.⁷³¹ La necesidad de una “neue Logik” (CEW1:94) que resuelva la fractura entre ser y mundo,⁷³² una lógica definida como “das Phantastische” y “Alogische” (CEW1:95,99),⁷³³ está ligada a la idea de que “die Vernunft macht zu viel Großes, Erhabenes zum Grotesken, Unmöglichem” (CEW1:104).⁷³⁴ La crítica radica en que:

Man hat bis jetzt die Vernunft benutzt, die Sinne zu vergrößern, die Wahrnehmung zu reduzieren, zu vereinfachen. Im ganzen, die Vernunft verarmte; die Vernunft verarmte Gott bis zur Indifferenz; töten wir die Vernunft; die Vernunft hat den gestaltlosen Tod produziert, wo es nichts mehr zu sehen gibt (CEW1:105)⁷³⁵

La “tödliche Vernunft” se revela como equivalente de la idea según la cual “die Logik fixiert” (CEW1:122), esto es, “Gedanken [...] fixieren, sie nageln zu sehr fest [...] die Logik will immer eines und bedenkt nicht, daß es viele Logiken gibt” (CEW1:119).⁷³⁶ Einstein critica este concepto, pues fija una concepción de la realidad en base a su misma naturaleza, como sistema de sentido y pensamiento al margen de lo fenomenológico, ya que “rational critique is an imperfect tool for organizing cultural

⁷³¹ Cf. Hart: “Unsere Vernunftwelt ist die Einheitswelt. Unsere Einheitswelt ist die Vernunftwelt [...] Jene nie beantworteten und beantwortbaren Fragen, die unlösbaren Probleme, welche den Grundbesitz unserer Wissenschaften ausmachen, sind erst ein Ergebnis, eine notwendige Folge der irrigen Voraussetzung, mit der das Kind der Vernunft an die Welt herantritt, schließlich ein Beweis, daß von vornherein falsche und unstatthafte Fragen und Behauptungen von ihm aufgestellt wurden” (Hart 1909:16). Julius Hart, de la tradición naturalista y que, como Bahr, se desplaza hacia posturas críticas, señala el cambio de paradigma finisecular. Asimismo, ya Novalis afirma que “die Vernunft versteht die Natur nur, insofern diese vernünftig ist –und mithin mit ihr übereinstimmt” (citado por Renner 1999a:19).

⁷³² Cf. Einstein: “Erkenntnisse gehen zum Wahnsinn. Ich bin geschaffen zu erkennen und zu schauen, aber Deine [Gottes] Welt ist hierzu nicht gemacht; sie entzieht sich uns” (CEW1:125).

⁷³³ Broch se expresa de forma parecida unos años después en el contexto de la guerra: “Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit? hat diese hypertrophische Wirklichkeit noch Leben? die pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft endet in einem Achselzucken, –sie wissen nicht, warum sie sterben; wirklichkeitslos fallen sie ins Leere, dennoch umgeben und getötet von einer Wirklichkeit, die die ihre ist, da sie deren Kausalität begreifen. Das Unwirkliche ist das Unlogische. Und diese Zeit scheint die Klimax des Unlogischen, des Antilogischen nicht mehr übersteigen zu können: es ist, als ob die ungeheure Realität des Krieges die Realität der Welt aufgehoben hätte” (Broch 1955:5).

⁷³⁴ Cf. Einstein: “Ich gebe zu, die Vernunft macht alles bequem, sie konzentriert, aber sie zerstört zu viel [...] Man muß das Unmögliche so lange anschauen, bis es eine leichte Angelegenheit ist” (CEW1:105).

⁷³⁵ Max Weber habla igualmente de una “Entzauberung” del mundo como producto de una “Rationalisierung aller Lebensbereiche” (citado por Kaesler 2004:42s.).

⁷³⁶ De ello se deriva un aspecto común que Einstein comparte con la vanguardia, y más concretamente con el expresionismo, esto es la crítica al concepto: “Der Begriff ist so ein Nonsens, wie die Sache. Man wird nie die Kombination los. Der Begriff führt zu den Dingen, aber gerade das Umgekehrte will ich” (CEW1:98); por ello sitúa asimismo el concepto como subordinado a la forma (CEW1:102).

life” (Pan 2001c:48); se trata de una idea desarrollada por los expresionistas (Vietta / Kemper 1975:165) que, al igual que Einstein, persiguen la “unmittelbare Wiedergabe der funktionellen Semiose” (Kiefer 1987:287-288). Como consecuencia se funcionaliza lo artístico contra lo racional, pues “gegen eine instrumentelle Vernunft wird die Kunst als ein Mittel angeführt, welches die Verarmung der Sinne aufzuheben und die reinen Empfindungen aufzubewahren versucht” (Schmidt-Bergmann 1991:265). El relato tematiza la función reductiva y simplificante del racionalismo, lo que para Einstein constituye una aporía del lenguaje que intenta superar constantemente en sus ensayos y relatos como, por ejemplo, en su colaboración con *Documents* (Rumold 2000:47,54).

4.4.1.3. Abstracción del lenguaje, mito y primitivismo

Vista la importancia del arte primitivo en la obra posterior de Carl Einstein, y teniendo en cuenta el contacto de *Bebuquin* con las formas cubistas, no parece desatinado relacionar su texto con el tema de las formas simbólicas y primitivas. El autor lo aborda en *L'enfance néolithique* (CW3), donde habla de la relación de la parte o fragmento con el todo sin subordinación; esto significa que dicho fragmento es igual o más importante que el conjunto. Asimismo, existen concordancias y coincidencias entre las formas narrativas del relato protoexpresionista y posteriores investigaciones sobre la epistemología y la construcción de lenguaje en los pueblos primitivos. No pretendo decir que, dadas las diferencias cronológicas, el *Bebuquin* pueda interpretarse según patrones etnológicos, especialmente los desarrollados por Cassirer.⁷³⁷ Sin embargo, la concepción del lenguaje parece acercar dicha obra a formas estéticas o de comunicación preracionales. Así, la misma cuestión de la “Abbildlichkeit” en el *Bebuquin* parece ceñirse al análisis del arte africano. Einstein escribe en su *Negerplastik* que el hombre primitivo no distingue entre el objeto y la representación del mismo: la obra de arte, en este sentido, no es asumida como copia o reflejo, sino que goza de existencia autónoma y es signo de una realidad trascendental (CEW1:240-241). En el acto de percepción del ser primitivo no existe mediación de la razón que determine al artefacto estético como objeto, sino que éste se construye en la visión del sujeto, de forma que en la percepción se transforman observador y objeto observado; asimismo, es “von sich aus orientiert, und von der Masse empfunden” (Kiefer 1986:288). De esta manera, la percepción del

⁷³⁷ En el punto 2 ya he tratado el tema de la etnología en referencia al arte expresionista, que juega un papel en el cine (Oksiloff 2001) y la teoría de los medios (McLuhan 1994). Estas relaciones entre medios y formas culturales primitivas invitan a ir un poco más allá aventurando relaciones entre el *Bebuquin* y las formas comunicativas verbales primitivas.

sujeto contemplador se fusiona con las leyes constructivas de la espacialidad tridimensional del arte primitivo (Pan 2001b:35).

La relación de dicho artefacto con lo mítico se fundamenta en su existencia metafísica y en su calidad de objeto religioso, encerrando en su forma elementos no perceptibles empíricamente, abstractos, como la muerte o la enfermedad. En las formas tectónicas, las representaciones de estos acontecimientos encuentran su forma física, de manera que lo “invisible” se convierte en aprehensible. Asimismo, la percepción de tales elementos intangibles se realiza de forma “ritual”, en comunidad, de manera que el sujeto individual desaparece y es reemplazado por una identidad colectiva y tribal.⁷³⁸ Estas observaciones son para Einstein el reverso de la cultura europea (CEW1:234-235) y constituyen procesos que se ajustan al “Abstraktionsdrang” que autores como Worringer reconocen en el arte oriental y africano (Worringer 1959:50), y que contienen la noción de una nueva relación entre sujeto y objeto en la experiencia estética. La contemplación y experiencia o vivencia del mito sitúa al sujeto delante de otra relación con la realidad, fundamentada en lo dionisiaco o, como han demostrado otros investigadores, en lo grotesco (Huber 1979) entendido como “Medium des kulturellen Wandels” (Fuß 2001).⁷³⁹ Einstein sitúa, en su particular visión de la pintura, “mythical thought against reductive function of rationalism” (Rumold 2000:47).

El filósofo neokantiano Ernst Cassirer impartió en los años veinte y treinta una serie de conferencias relacionadas con su mayor trabajo, la elaboración de una *Philosophie der symbolischen Formen*. En dichas conferencias el autor parte de una premisa capital que sirve para entender la teoría de Einstein, esto es que

[Bei den primitiven Völkern] waren die Kunstgeschichte, die Religions- und Mythengeschichte, die Sprach- und Kulturgeschichte offenbar nicht nur nebeneinandergestellt, sondern sie waren aufeinander und auf einen gemeinsamen ideellen Mittelpunkt bezogen (Cassirer 2009:63)

Cassirer examina la existencia de la forma simbólica en el arte, el mito y el lenguaje, que él considera las tres formas simbólicas particulares: en esta idea relaciona religión, mito e historia como constituyentes de la comprensión primitiva del mundo. Dicha

⁷³⁸ Se trata del enfrentamiento entre la visión colectiva y la mirada individual, que también tematizan los surrealistas sublimando la primera (Rumold 2000:55). Al respecto Pan apunta que “eine solche kollektive Konstruktion der Realität ist allerdings keine gegebene, sondern sie muß selber in den geschlossenen Formen der Kunst ständig neu geschaffen und belebt werden” (Pan 2001b:48).

⁷³⁹ Al respecto Fuß habla de la “ontogenetische Marginalisierung des Grotesken zur primitiven Kunst archaischer, ‘vorkultureller’ Menschen [...] Das Groteske wird als Wildwuchs auf der Grenze zwischen Natur und Kultur verortet und als Medium des Übergangs zwischen diesen Sphären definiert” (Fuß 2001:48s.).

comprensión se encuentra relacionada, en el aspecto filológico de la idea, con la capacidad comunicativa y evocativa del lenguaje, si éste es, por ejemplo, capaz de transmitir nociones de tiempo como pasado o futuro, y si un sujeto de una determinada cultura vive y entiende dichas nociones (Luhmann 2002:207-208).

Para la elaboración de este trabajo, y en referencia a Einstein, interesa este tratamiento del mito, que más adelante servirá de fundamento para el estudio del ser primitivo, sus capacidades comunicativas y su idea particular de la representación. Por otro lado, la misma interrelación de formas simbólicas que arroja la idea de un arte con funciones sociales y ontológicas se corresponde perfectamente con las tesis de Einstein. El tema de lo primitivo está muy arraigado en la modernidad como forma regresiva, de ahí que el autor lo tome como metáfora de lo antidiscursivo e irracional. De una forma parecida se expresa el escritor Hermann Broch al señalar la relación entre concepto y signo sensible en dichas culturas:

Die Kosmogonie der Primitiven zum Beispiel ist von äußerster Kompliziertheit: jedes Ding der Welt führt sein Eigenleben, ist gewissermaßen causa sui, jeder Baum wird von seinem eigenen Gott bewohnt, jedes Ding von seinem eigenen Dämon; es ist eine Welt von unendlich vielen Axiomen (Broch 1955:16)

El interés de Cassirer se centra en la relación entre el signo/imagen y la impresión que éste designa, relación que en la cultura primitiva se encuentra de forma mucho más intensa que en la cultura europea (Cassirer 2009:71); en la primera incluso cabe hablar de una mímica del lenguaje en referencia al objeto designado, en la que:

Verschiedene Grade der Entfernung sowie sonstige anschauliche Verhältnisse der Stellung und Lage des Gegenstandes, von dem die Rede ist, werden durch verschiedene Vokale, unter Umständen auch nur durch den verschiedenen Ton, die verschiedene lautliche Färbung desselben Vokals bezeichnet (Cassirer 2009:72)⁷⁴⁰

Siguiendo esta idea extraída de material lingüístico, el autor caracteriza la llamada “etapa del mito” como una conciencia que se fundamenta en la convergencia de una fuerza mítico-mágica con una forma física existente (Cassirer 2009:83-84). La conexión de la manifestación estética con la realidad, que presupone una existencia de la primera no fundamentada en la representación, sino en la presentación, se basa en un proceso

⁷⁴⁰ Algo parecido comenta Cassirer al respecto de la poesía: “in der Sprache der Dichtung ist nichts mehr bloß abstrakter Begriffsausdruck, sondern jedes Wort hat hier zugleich seinen eigenen Klang und Gefühlswert. Es geht nicht nur in der allgemeinen Leistung der Repräsentation eines bestimmten Bedeutungsgehalts auf, sondern besitzt daneben, als Klang und Ton, ein selbständiges Leben, ein eigenes Sein und einen eigenen Sinn. Mitten in der höchsten Bestimmtheit objektiver Darstellung bewahrt jetzt der Laut diese seine innere Bedeutsamkeit. [...] Alles Starre des bloßen Zeichens löst sich; jedes Wort ist wieder erfüllt mit einem ihm eigentümlichen individuellen Gehalt und wird damit zum Ausdruck der inneren Bewegtheit, der reinen Dynamik des Gefühls” (Cassirer 2009:83)

que es al mismo tiempo indiferenciación y oposición (Cassirer 2009:84). El pensamiento mítico, “complejo”, adolece de la concepción analítica que caracteriza al pensamiento lógico-científico, y posee leyes propias como la causalidad,⁷⁴¹ que Cassirer reconoce en la “Ableitung und ‘Erklärung’ der Welt” (Cassirer 2009:85,84). Sin embargo, no se trata de una causalidad determinada por la relación entre objetos, pues

Gerade dies ist für die mythische Auffassung bezeichnend, daß sie dort, wo wir eine bloße “Analogie”, eine blosser Beziehung der Ähnlichkeit erblicken, die zwischen zwei verschiedenen und selbständigen Elementen stattfindet, in Wahrheit nur ein einziges Ding vor sich sieht. Sie trennt nicht das verschiedenartige Besondere nach generischen Ähnlichkeiten ab; sondern jede Ähnlichkeit ist ihr der unmittelbare Ausdruck einer Identität des Wesens. Und das gleiche wie für die Relation der Ähnlichkeit gilt auch für die des räumlichen Beieinander und der zeitlichen Gemeinschaft (Cassirer 2009:85)⁷⁴²

Se aprecia claramente cómo el pensamiento de Cassirer y su concepción de las formas simbólicas se ajusta en múltiples aspectos a la teoría del arte de Einstein y su recepción de la cultura primitiva a través de la plástica africana. Esta identidad entre objeto y realidad también la aprecia Read como sentido animista de la obra primitiva, como una forma de correspondencia entre arte y vida (Read 1974:69,71). Cassirer añade, sin embargo, un aspecto trascendental en su análisis del pensamiento primitivo, a saber el lenguaje, que “[verknüpft] in sich die Momente des Mythos mit denen des Logos” (Cassirer 2009:87).

Aunque es difícil demostrar un interés tan profundo por África en los años que Carl Einstein pasó en el París de las vanguardias pictóricas, es cierto que la recepción de lo africano por parte del crítico de arte resulta de su búsqueda de una imagen opuesta,

⁷⁴¹ Cf. Cassirer: “Es ist die begriffliche Kraft der Analyse, die das wissenschaftliche Kausalurteil erst ermöglicht und die ihm seinen festen Halt gibt. Wenn der Mythos ein Ding als komplexe Gesamtheit aus einem anderen Ding hervorgehen lässt, so kennt das wissenschaftliche Kausalurteil strenggenommen die Beziehung von Ursache und Wirkung überhaupt nicht mehr als ein solches unmittelbares Dingverhältnis. Nicht Dinge, als komplexe sinnlich gegebene Gesamtheiten, sondern Veränderungen sind es, die zueinander in das Verhältnis von Ursache und Wirkung treten. Jeder kausale Ablauf erscheint als das Ganze eines Prozesses, der immer genauer und schärfer in seine Teilphasen und seine Teilbedingungen zerlegt wird” (Cassirer 2009:85-86). También Donahue argumenta que “Einstein notes, as did Worringer, that perspective, by reproducing a natural and familiar scene, represents the temporal relativity of objects in space rather than the spatiality of the art work as objective form [...] Art is, for the primitive, the reification of that realm and of his own (private, but communal) religious sense, since the amimetic, formal fixity of primitive abstraction eliminates the temporal relativity of open space, and corresponds to some unnatural and timeless essence [...] rather than descriptive art that imitates nature, the dominant irrational side of primitive man gives rise to a ‘Realismus der transzendenten Form’” (Donahue 1988:422-423). Asimismo, Quast describe la equiparación de religión y atemporalidad en Einstein (Quast 1994:172).

⁷⁴² Heisserer argumenta algo parecido, pues afirma que “Einstein sieht demnächst im Kubismus eine parallele Entwicklung zu eigenen dissoziativen literarischen Plänen [...] er [kommt] auf die Sprache als das ‘Zäheste’ zu sprechen, die nicht mehr zeitlich konsekutiv, sondern räumlich gleichzeitig zu nutzen sei” (Heisserer 1992:222).

“extraña”, a lo europeo. Y si bien no es posible trazar una relación entre la obra de Cassirer y la de Einstein,⁷⁴³ pues el concepto “forma simbólica” aparece unos años después del relato *Bebuquin*, la aproximación del filósofo a las lenguas africanas constituye una valiosa clave para entender el *Bebuquin* en el contexto de su obra etnológica. Asimismo, tal vía es sumamente interesante y, a mi modo de ver, productiva para investigar el análisis del medio discursivo que Einstein realiza. En referencia a las lenguas africanas, Cassirer recurre al término “polysynthetisch” (Cassirer 2009:87), afirmando que en ellas

[besteht nicht] eine scharfe Grenze zwischen Wort und Satz, daß die Einheit des Satzes sich nicht in relativ selbstständige Worteinheiten gliedert, sondern daß die Tendenz besteht, den sprachlichen Ausdruck für einen Gesamtvorgang oder für das Ganze einer konkreten Situation in ein einziges Wort von außerordentlich komplexem Bau zusammenziehen (Cassirer 2009:87-88)

Dicha forma de construcción lingüística supone una traslación del concepto de totalidad a un lenguaje verbal, pues estipula la interrelación de las partes en un todo. Se trata de una estructura no analítica, sino sintética, y se asemeja a la “unoptische Verknüpfbarkeit” que Einstein localiza en las palabras, pues adopta una forma simultánea y no progresiva, y no posee diferenciaciones ni gradaciones o relaciones verticales. Por otro lado, dicha “Verknüpfbarkeit” sigue la fórmula esencial del arte primitivo, el principio del “conjunto integral, no reunión de partes individuales” (Read 1974:67). Cassirer, basando su propio análisis en el texto *Introduction to the study of indian languages* (Powell 1880), sostiene que

In dem “polysynthetischen” Verfahren der Sprache ist die Worteinheit nicht in diesem Sinne die Zusammenfassung klar geschiedener Bedeutungselemente zu einem sprachlichen Bedeutungsganzen, sondern sie ist im Ganzen nur ein Konglomerat, in dem die einzelnen Bestimmungen unterschiedslos nebeneinander liegen und ineinander verfließen (Cassirer 2009:88)

Cassirer subraya esta relación de interconexión entre palabras y significados, que convergen unas en otras dentro de esta estructura absoluta, algo que se aprecia en el complejo lenguaje abstracto del *Bebuquin*, donde los conceptos se retroalimentan y se recodifican. En este sentido, cita a Powell: “war es einmal in Millionen Fällen die Absicht, dies alles mit auszudrücken, und in diesem Fall hat die Sprache den ganzen Ausdruck in einem kompakten Wort” (Cassirer 2009:88-89). La concentración de

⁷⁴³ En las obras completas de Einstein (CEW 1994-1996) no aparece ninguna referencia a Cassirer. Una posible recepción de la teoría de las formas simbólicas en Einstein no ha suscitado al parecer demasiado interés, por lo que en la bibliografía sobre el autor no existe ninguna referencia importante al respecto. Uno de los pocos artículos (Lammert 2005) no proporciona información relevante a esta investigación.

sentido en la palabra, así como la concepción de la frase no entendida como suma de partes separadas, sino como totalidad expresiva, se retoma en las nuevas formas del lenguaje expresionista, en el que prima la intensidad y la necesidad de romper con un discurso descriptivo-analítico. La teoría de Cassirer, englobable dentro de una tendencia regresiva de la modernidad, contrapone el lenguaje mítico-primitivo al discurso lógico-científico, como Einstein realiza en su oposición de los medios visuales y lo mítico con el lenguaje literario.⁷⁴⁴

El estudio de Cassirer inaugura otra hipótesis, a saber la proximidad del lenguaje literario del *Bebuquin* a una forma de lenguaje oral y primitiva. Las leyendas africanas que Einstein edita en 1925 son una prueba de un interés posterior del autor por formas de comunicación primitivas opuestas a la concepción epistemológica-analítica.⁷⁴⁵ Este lenguaje supone un nuevo vínculo entre el relato de Einstein y las artes visuales como el cubismo y la escultura africana, de las que el escritor extrae los fundamentos de una nueva función del arte. El *Bebuquin* se puede interpretar como intento de crear una intensidad semiótica⁷⁴⁶ (concentración de sentido, polifonía, estructura cerrada, evocación) que desemboca en una obra trascendental estética. Esto sucede evidentemente siguiendo el modelo primitivo del arte mítico. El relato se construye a partir de signos cuyo significado se concentra y dinamiza a través de las percepciones que aglutina. El mito como principio de construcción del sentido, cuya naturaleza excluye la mediación de la razón y la existencia de un mundo objetivo “fijado”, constituiría una posible interpretación a tenor de las investigaciones del autor sobre el surrealismo.

4.4.2. Los medios en la aporía de la modernidad: *La Turbina*

En la obra de Arconada, la temática del lenguaje primitivo aparece asociada a la idea de cultura primitiva y desintelectualizada, como el autor la plasma en esta novela publicada entre las dos obras intermediales. En *La turbina* apenas se reconocen

⁷⁴⁴ Cf. Hillach: “Die sprachliche Darstellbarkeit von vorsprachlichen Erlebniskomplexen ist nicht umstandslos theoriefähig. Nur die Erfahrungsdimensionen konnten in zeitlich-räumlichen Termini umschrieben werden” (Hillach 1988:141).

⁷⁴⁵ Para Einstein éste es comparable al “cinematographical thought that stabilized the modern subject as a subject of knowledge” (Zeidler 2004:11).

⁷⁴⁶ Cf. Fischer: “das Merkmal der Dichte [vermag] in kurzen Texten die Zentrierung von Elementen und ihre Gruppierung um einen Nukleus zu bewirken” (Fischer 1986:309).

elementos de una revolución social,⁷⁴⁷ pues esta “novela difícil de catalogar” (Ara Torralba 1991:141)⁷⁴⁸ se trata más bien de la escenificación del choque cultural entre la ciudad y la provincia, las dos grandes esferas vitales y de experiencia del escritor hasta los años treinta.⁷⁴⁹ Arconada representa la irrupción en el mundo estático rural de elementos pertenecientes a la industrialización y el progreso, una fórmula que se adscribe a una “tradición ideológica y narrativa española” (Navajas 1993:96).⁷⁵⁰ Mediante estos elementos, el escritor narra el conflicto entre dos modos de entender el mundo y dos maneras de percibir la realidad; por ello Gonzalo Navajas afirma que “ese conflicto es, más que abiertamente político e ideológico, teórico y filosófico” (Navajas 1993:96). Ara Torralba establece una estructura simétrica de correspondencias: “oposición Campo/Ciudad – oposición geminada en Oscuridad/Luz, Primitivismo/Progreso, Naturaleza/Cultura-Civilización – Hombre” (Ara Torralba 1991:144).⁷⁵¹ Se trata de polaridades que se ajustan a la “binäre Trennung der Moderne” que describe Latour (Latour 1995), una forma que se repite en varios ámbitos de la vanguardia. La dicotomía naturaleza-civilización, por ejemplo, también se encuentra en *El paseo de Buster Keaton*, de Federico García Lorca (Rodríguez Fischer 1999:327).

Asimismo, en *La turbina* se representan las aporías de las formas de percepción, a través del desenlace, pues “siempre el problema general se manifiesta por medio de conflictos particulares que inevitablemente concluyen de manera desastrosa para los representantes del futuro” (Santonja 1975:12). Las correspondencias con las novelas cinematográficas son plausibles, pues Arconada desarrolla en *La turbina* lo que en las novelas cinematográficas, haciendo referencia al proletariado, llama “virginidades primitivas” (Arconada 1975:49). Es en otro texto, concretamente en una reseña a *Viaje*

⁷⁴⁷ Rafael Cruz las llama indistintamente sociales, revolucionarias (Cruz 1993:160) y republicanas (p.161). Ara Torralba se refiere a *La turbina* como de “avanzadilla” aludiendo precisamente a las diferencias sustanciales con el género en cuestión (Ara Torralba 1991).

⁷⁴⁸ Navajas aduce las razones por las que textos de esta época son olvidados, en la medida en que quedan descontextualizados fuera de su tiempo (Navajas 1993:95).

⁷⁴⁹ Ara Torralba polemiza al respecto de tratar *La turbina* como novela de transición, como antes lo hicieran otros investigadores (Magnien 1973, Gil Casado 1975). De igual modo, se muestra en desacuerdo con la etiqueta de “novela social” que adopta Santonja para la reedición de 1975 (Ara Torralba 1991:142). Ródenas de Moya afirma muy acertadamente que la obra de Arconada se encuentra en una encrucijada en la que convergen la novela vanguardista y la realista, lo que él denomina una “zona de intersección” (Ródenas de Moya 1993:137).

⁷⁵⁰ Asimismo afirma que si la forma es genuinamente española, “sus temas son transnacionales” (Navajas 1993:96).

⁷⁵¹ Ara Torralba vincula este esquema a la obra de Ortega y Gasset *La redención de las provincias*. Su aproximación toma este enfoque, de manera que no profundiza en cuestiones importantes referentes a la obra anterior de Arconada, sino que asume para el autor palentino la crítica a lo provinciano del filósofo; incluso formula hipótesis sobre el concepto “turbina” como programático tanto en uno como otro autor (Ara Torralba 1991:145-146).

por las escuelas de España de Luis Bello, donde Arconada habla de “la España sustancial, racial, primitiva” (citado por Ara Torralba 1991:141). El choque con la ciudad motiva precisamente el conflicto que surge cuando el “progreso de los pueblos cultos”, la luz eléctrica (Arconada 1975:51), entra en contacto con el “mundo secularmente atrasado del campesino” (Santonja 1975:12). Como apunta Magnien, “en realidad no hay conflicto social” (Magnien 1973:341), sino que más bien se trata de una recodificación de elementos ya presentes en su obra anterior, como lo cinematográfico o símbolos culturales que representan un determinado pensamiento. Por esta razón es lícito incluir a dicha novela en el primitivismo popular de la vanguardia española (Crispin 1997:18-22).

La Turbina se inicia con una conversación entre Rosendo, un terrateniente del pueblo, y el mozo del molino, Cachán. Hablan sobre la instalación de la turbina, de la que ambos desconfían, pero mientras el primero habla de la fortuna que la innovación le aporta, el segundo lo encuentra algo desgraciado y desafortunado. Rosendo está, por otro lado, obsesionado por sacar agua de la tierra, por lo que amasa acres y acres de campo. El desmontaje del molino por los operarios venidos de la ciudad propicia el progresivo enloquecimiento de Cachán. El siguiente capítulo empieza con la historia de los hermanos Rosendo y Arturo, dos caracteres opuestos y completamente irreconciliables, el primero contra la luz eléctrica, el segundo a favor. A ello le siguen unas escenas de la vida rural en la noche, una procesión religiosa que apunta hacia una relación mística con la naturaleza y, finalmente, entra en escena Flora, hija de Cachán, que traba amistad con los operarios. Se suceden los enfrentamientos entre estos y Cachán sobre la técnica, los cálculos y la voluntad urbana de dominar los fenómenos de la naturaleza. El siguiente capítulo narra la ruina de Rosendo en su intento por sacar agua de sus acres de tierra, y la división de opiniones que la luz eléctrica ha creado en el pueblo. Más adelante tiene lugar la boda de Blasi, amiga de Flora, tras la cual los operarios, recogidos en una fábrica, hablan sobre las mujeres del campo. Después de esta conversación, el operario Antonio hace “balance de recuerdos”, escribe a su madre y se abandona a los recuerdos de su vida antes de la turbina. Viene el otoño, que trae el escándalo de Antonio y Flora, pues ésta ha quedado encinta. Un domingo antes de la fiesta de “Todos los Santos” se anuncia la luz, que llega una semana después ante el escepticismo que producen los cálculos de los operarios. El encendido de la primera bombilla viene acompañado de un terrible suceso: la muerte de una niña. La ira de Cachán lo lleva a asesinar a Antonio por haber deshonrado a su hija, ahogándolo en los

pasos del agua de la turbina. El relato concluye con su mirada, absorta, hacia la luz eléctrica.

La novela se desarrolla alrededor de la instalación de la turbina. Lejos de actuar de mero trasfondo, esta idea se convierte en el eje del relato, canalizando los demás sucesos y estableciendo simetrías en la constelación de personajes y en la disposición de la naturaleza. La constelación se forma a través de antagonismos y enfrentamientos en distintos modos de proceder y de pensar. Este planteamiento se desarrolla igualmente en la representación de los espacios naturales, que se presentan igualmente como espacios culturales. Asimismo, la sustitución del molino por la turbina parece remitir a la sustitución de medios en la evolución del pensamiento y el proceso de civilización, de ahí que se pueda interpretar este texto de acuerdo con la teoría de los medios que Arconada desarrolla en las novelas del cine.

Algunos autores han interpretado el final de la novela como un hecho fortuito.⁷⁵² Se trata de una interpretación positiva, pues hablan de “la victoria final del progreso” (Santonja 1975:12) que se refleja a lo largo del argumento.⁷⁵³ Sin embargo, esta lectura es problemática, pues resuelve un conflicto que durante los distintos episodios se presenta como absolutamente ambivalente: el cambio de la industrialización que conlleva la oposición entre ambas esferas culturales. Es un conflicto de signos que se anulan, pues confieren al progreso, presentado como proceso de uniformización (Arconada 1975:22), un carácter de destrucción y autodestrucción. La trama sucede en 1910,⁷⁵⁴ en un pueblo llamado Hinestrillas, que Arconada describe como un lugar aislado en el tiempo, sumido en una especie de naturaleza poblada de “gente salvaje que no cre[e] en la luz eléctrica” (Arconada 1975:65):

Un pueblo diluido, desvaído en una superficie infinita, como un banco de arena en el mar. ¿Quién podría detener su huida, su inmersión en el oleaje cespado de los collados? [...] El pueblo, a pesar del reloj, estaba como empapado de tierra, de sustancia vegetal. Había un silencio infinito, laminado sobre extensiones inmensas (Arconada 1975:39)⁷⁵⁵

Cabe añadir, antes de pasar al análisis de la obra, que Arconada realiza una “distopía” o utopía negativa de la técnica y el progreso como algunos de los poetas expresionistas

⁷⁵² Éste se ajusta a la “noción mitificada y utópica de un ser humano original puro” (Navajas 1993:103).

⁷⁵³ Navajas sitúa la postura del narrador muy cercana a la de los aldeanos (Navajas 1993:97).

⁷⁵⁴ Curiosamente, la acción se emplaza en un año marcado por el inicio de la vanguardia europea. Ara Torralba lo vincula a la “época del programa de ‘descuaje’, ‘ciudadanía’ y movilización mauristas” (Ara Torralba 1991:146).

⁷⁵⁵ Al respecto, Navajas habla de la dialéctica del progreso y del *Urzeit* estático que caracteriza la provincia (Navajas 1993:98).

más importantes, entre otros Heym o Trakl. Especialmente en el primero, la remitificación como tema del poema juega un papel importante, lo mismo que sucede con *La turbina*, que tematiza una forma de cultura animista y arcaica. Estas similitudes justifican aún más la inclusión de dicha obra en esta investigación, como posible punto de contacto entre la vanguardia española y la alemana.

4.4.2.1. Las esferas culturales en oposición

La interpretación de un discurso de los medios en el texto se fundamenta en la estructura bipolar del mismo, en el enfrentamiento de dos modos de pensamientos. La novela sigue un esquema de antagonismos y contraposiciones,⁷⁵⁶ que determina tanto la trama principal –la instalación de la turbina–, como diversas historias que tienen lugar simultáneamente. El argumento radica en el conflicto entre el mundo industrial urbano y el mundo rural:⁷⁵⁷ ambos se concentran simbólicamente en dos aparatos, uno perteneciente a un momento histórico anterior –molino–;⁷⁵⁸ y otro que se perfila como símbolo de la modernidad tecnológica capaz de generar electricidad –dinamo–.⁷⁵⁹ Ésta aparece como un elemento invisible asociado a lo demoníaco y a la instrumentalización del poder político (Arconada 1975:44,95). Ambos aparatos constituyen la primera oposición; entre ellos, uno de mecánica simple y próximo a lo natural (Navajas 1993:97-98),⁷⁶⁰ y el otro de mecánica industrial y extraño, se encuentra su nexo, los elementos físicos naturales, que poseen “atributos extraordinarios y casi sobrenaturales” (Navajas 1993:105).⁷⁶¹ La relación con dichos elementos marca las diferencias entre los

⁷⁵⁶ Ara Torralba lo divide en distintos esquemas semióticos: “la incomunicación Campo/Ciudad [...] la no-vertebración, el primitivismo, la Naturaleza-Cachán [...] la antipatía al ‘Otro’ urbano, al régimen madrileño, al progreso” (Ara Torralba 1991:148). En dicha estructura se aprecian correlaciones con la contribución de Arconada a *Las siete virtudes*, en cuyo texto predomina un esquema maniqueísta de la realidad (Ródenas de Moya 1993:139-140).

⁷⁵⁷ Esta estructura de la historia concuerda con lo que Arconada escribe sobre la película *La tempestad*, que para él es una “historia de un mundo rudimentario, de comerciantes y negociantes que eran el ‘progreso’, sobre un mundo más rudimentario todavía, de aldea, de campesinos, de miseria y supersticiones” (Arconada 1974b:99).

⁷⁵⁸ Cf. Arconada: “Con qué mecánica de péndulo subía o bajaba el agua del río, salía el sol o las nubes cerraban el cielo. Pasaban las noches, los días, los crepúsculos, todo como una rueda que gira, que da vueltas. Y el molino seguía moliendo, moliendo...” (Arconada 1975:23); la identidad de dicho icono permite “la identificación elemental con un segmento mítico de la historia” (Navajas 1993:98).

⁷⁵⁹ Cf. Arconada: “Era como una gran caracola de hierro puesta hacia abajo. Tenía unas líneas elegantes, unas curvas sobrias, exactas. Era un caparazón duro y negro, donde los reflejos de la luz se quebraban en un mate oscuro. En el fondo tenía unas simétricas entrañas de bobinas larguísimas, unas entrañas de alambres, un espíritu de larguras encogidas, disimuladas en devanado veloz” (Arconada 1975:107).

⁷⁶⁰ El molino constituye la “simbiosis de la naturaleza y medio”, para la que la turbina significa su “ruptura” (Navajas 1993:98).

⁷⁶¹ Cf. Arconada: “Pero los hombres parados, los envidiosos hombres parados que la civilización ha detenido definitivamente en una vega, en una ciudad, en un pueblo, en unas casas, en una familia, en el

lugareños y los operarios que deben instalar la dinamo. Los primeros dudan de los artilugios de la modernidad y avisan del carácter indómito del río, de los caprichos de la naturaleza⁷⁶² que se oponen a la “industrialización de su libre albedrío” (Arconada 1975:67); con ello, los provincianos apelan a una experiencia empírica y a una intuición hacia lo inexplicable basada en una “comunidad íntima” (Navajas 1993:100).⁷⁶³ En los operarios, Arconada representa el pensamiento técnico-materialista, el convencimiento de las posibilidades de la razón y la planificación, la capacidad de dominar los elementos naturales a través del conocimiento y de la ciencia, que rompen la “amistad entre el agua y el hombre” (Arconada 1975:76).⁷⁶⁴

La historia de Rosendo y Arturo es otro ejemplo:⁷⁶⁵ se trata de dos “hermanos irreconciliables” (Arconada 1975:29) a causa de los distintos modos de proceder para aumentar económicamente su patrimonio.⁷⁶⁶ Su historia está íntimamente ligada a la historia principal, pues uno de los dos hermanos, Rosendo, dedica todos sus esfuerzos a amasar tierras y buscar agua, lo que se convierte en una obsesión frustrada por la mala suerte, que lo lleva a la ruina (Arconada 1975:37,79-87).⁷⁶⁷ Se trata de otro ejemplo del intento de dominar la naturaleza con medios humanos, que sucumben al capricho irracional de ésta. La inescrutabilidad de lo natural se hace patente en esta subhistoria dentro del relato, que pone de manifiesto el fracaso del optimismo científico industrial en esferas que escapan al proceso del conocimiento y de la racionalización de fenómenos. El conocimiento de lo natural de los lugareños (Arconada 1975:166-167),

recodo de una obligación, bajo el peso de una responsabilidad, estos hombres sin alas, sin libertades, odian las actitudes primitivas y salvajes de vivir andando, de andar por andar, de la trashumancia, del vagabundeo” (Arconada 1975:66-67).

⁷⁶² Cf. Arconada 1975:84.

⁷⁶³ De la misma forma se expresa Gil Casado en referencia a *Río Tajo*: “los pastores y campesinos castellanos se presentan como gentes ignorantes, si bien dotadas de una antigua sabiduría intuitiva”. Por otro lado, a lo largo de esta novela social “la evolución sociopolítica se traduce en el afán colectivo por aprender, por saber, por mejorar personal e intelectualmente” (Gil Casado 1993:210).

⁷⁶⁴ Rafael Cruz reconoce la aparición y similar disposición de los mismos elementos en el trasfondo –no la trama– de *Los pobres contra los ricos*, cuyo esquema se repetirá en *Reparto de tierras* (Cruz 1993:160,163). En estas novelas aparece igualmente la “sociedad partida en dos e irreconciliable”, así como la “rebeldía primitiva” de la provincia (Cruz 1993:164).

⁷⁶⁵ Navajas habla, acerca de dichos hermanos y del proceso de mitificación, bíblica en este caso, que predomina en el texto (Navajas 1993:105).

⁷⁶⁶ Cf. Arconada: “Rosendo era dos años mayor que Arturo. Rosendo tenía astucia, testarudez. Arturo, en cambio, tenía fuerza, brutalidad” (Arconada 1975:34). Para Rosendo la máxima es “ser progresista” (p. 35), mientras que Arturo denomina el progreso “ideas fantásticas” (p. 36). Sin embargo, en el tema de la turbina, “Rosendo era enemigo de la luz eléctrica, y Arturo, en cambio, partidario de ella” (p. 36).

⁷⁶⁷ En este sentido se problematiza el pensamiento industrial, pues se presenta como absurdo el “¡Empeñarse en sacar de la tierra algo que no sea tierra!... Es como si nos empeñásemos en sacar del agua otra cosa que no fuese agua” (Arconada 1975:129). Se trata de la “obviedad animista” provinciana, una percepción irracional de los fenómenos, que tienen su razón de ser en algo incomprensible.

por el contrario, se fundamenta en una experiencia basada en la intuición, de ahí el enfrentamiento.⁷⁶⁸

El tercer ejemplo es la historia central de amor entre Antonio, un joven operario llegado de la ciudad que se hospeda en casa de Cachán, encargado del molino, y la hija de éste. Dicha relación representa la oposición entre el racionalismo del mundo industrial y la naturaleza irracional del mundo rural. No por casualidad Arconada eligió la palabra “Flora” para el nombre de la mujer,⁷⁶⁹ que se convierte en la pieza angular de un desenlace terrible,⁷⁷⁰ pues la muerte de su novio a manos del padre pone fin a la instalación de la dinamo. Los jóvenes amantes⁷⁷¹ llevan sus amores en secreto por temor a Cachán, cuyo carácter se radicaliza a medida que el molino, su lugar de trabajo, es reemplazado por la turbina; al inicio del texto se observa su reacción ante la situación del cambio, que insinúa un vínculo familiar con el molino:

Alzó los brazos peludos, remangados hasta los codos. No pudo contenerse. Fue una descarga, una ruptura de tensores de nervios. Fue un acto inevitable, que desahogaba a las fuerzas ocultas, poderosas, a las contrariedades detenidas. Cogió la tolva, aún intacta, y la arrojó contra el suelo, ferozmente, como podría arrojar un loco el cuerpo de su propio hijo después de asesinarlo (Arconada 1975:21).

Este personaje está íntimamente ligado a la técnica arcaica que representa el pueblo y lo natural (Arconada 1975:165,173). Mientras que su hija personifica la naturaleza, Cachán, una figura bestial y natural, va sumiéndose progresivamente en una pasión destructiva contra lo nuevo que irrumpe como “invasión” en la vida del pueblo. El personaje se enfrenta a la turbina y a los operarios que se hospedan en su casa;⁷⁷² la irrupción de lo nuevo supone en su persona un cambio radical, pues “su vida tenía cuarenta años, y durante ellos el ritmo había sido igual, continuo, como un péndulo. De pronto, este movimiento se paraliza” (Arconada 1975:46).

⁷⁶⁸ Cf. Arconada: “Yo sé que el agua puede mucho. Ustedes saben que la turbina resiste mucho” (Arconada 1975:141). Tal es la dialéctica simple de Cachán.

⁷⁶⁹ La descripción de la joven la relaciona con su padre y con el mundo de donde proviene, pues “Flora era una mujer un poco basta, fuerte, de grandes caderas y de pecho robusto. Flora era la mujer que se desea en el campo; para el campo” (Arconada 1975:73). Arconada plantea el amor de la joven por Antonio como “un ideal real, posible, al alcance”, e igualmente marcado por un tono romántico, de huídas, imaginaciones novelescas y “prodigiosa fantasía” (Arconada 1975:60,61). Flora se llama asimismo la protagonista de *Río Tajo* (1937); acerca del renombre, galardones, traducciones e historia de la publicación de dicha novela, cf. Gil Casado 1993:207-209.

⁷⁷⁰ Navajas interpreta en la unión de Flora y Antonio “una renovada posibilidad de reconciliación de las fuerzas en conflicto”, que a la postre se revela como imposible (Navajas 1993:99).

⁷⁷¹ Una escena entre ellos es motivo de reflexiones sobre el lenguaje, donde las ideas “obstinadas” se oponen a las palabras “irresistibles” (Arconada 1975:100); se trata de un concepto claramente romántico del lenguaje poético.

⁷⁷² La figura manifiesta que “vería con gusto una catástrofe fatal, una destrucción completa de todo, incluso de los hombres que trabajaban en las obras” (Arconada 1975:71).

Las pasiones culminan en el asesinato de Antonio, que es arrojado por Cachán a las aguas que discurren por la dinamo, ahogado por la misma naturaleza a la que se ha opuesto. La razón principal de dicho acto es que Flora espera un niño, fruto de sus amores con el operario, los cuales a su vez sumen a Antonio en un mar de dudas y contradicciones.⁷⁷³ Éste, llevado por su mentalidad urbana que lo impulsa a retornar hacia la ciudad, planifica el momento de dar a conocer la noticia: una vez se haya terminado la construcción de la turbina llegará el momento de plantearse cuestiones sentimentales. Sin embargo, este afán de racionalización y este pensamiento pragmático retrasan una decisión irremediamente. A causa de ello, Cachán venga el deshonor de Flora y Antonio sucumbe ante la pasión iracunda que su pasión planificada ha despertado. Sobre la cuestión de lo racional en el operario, Navajas alude a la “neurosis civilizadora”, así como a la influencia de dicha tradición, del marxismo primitivo decimonónico y de Nietzsche, en Arconada (Navajas 1993:101).

Las dos esferas culturales identificadas en ambos aparatos se reflejan en un signo ambiguo, en la misma naturaleza representada en un primer momento por el agua, a la que posteriormente se suman la luz y el movimiento. Sólo la contemplación de la luz eléctrica parece eliminar el conflicto que se muestra en el relato, dando estabilidad y conciliando las posturas enfrentadas.⁷⁷⁴ Así, el éxtasis producido por la luminosidad artificial no parece diferir en ningún momento de la veneración que pudiera rendírsele a la luz natural como signo de lo divino.⁷⁷⁵ La magia y trascendentalidad que rodean dicha contemplación prueban el cambio de significado de dicha luz “milagrosa” (Arconada 1975:164), de producto técnico a elemento natural inexplicable: la contemplación de la luz aparece ritualizada, como espectáculo colectivo.⁷⁷⁶ Aunque

⁷⁷³ A diferencia de la figura extranjera de Antonio, que aquí desencadena el conflicto inevitable, en las *novelas sociales* la figura del advenedizo tiene un valor positivo. Así, en *Reparto de tierras*, el advenedizo es el que introduce la doctrina comunista y la revolución: el médico Pedro, quien une a los individuos de la provincia en un colectivo revolucionario (Cruz 1993:164). De manera parecida se representa a Chaparreo en *Río Tajo*, erigido en héroe revolucionario (cf. Gil Casado 1993:212-213).

⁷⁷⁴ Gil Casado aprecia en *Río Tajo* el paso de las sombras a la luz como un tránsito de cariz político y social (Gil Casado 1993:211).

⁷⁷⁵ El carácter romántico de tales pensamientos es plasmado constantemente en el texto en referencias a la luz o la oscuridad, como por ejemplo: “como somos unos niños tímidos ante el pavor cósmico del mundo, y como seríamos capaces de llorar, de gritar, de adorar a la naturaleza, Dios colgó en la noche el pequeño farol de luz de la luna y agujereó el cielo con estrellas para hacer más benignas las sombras y menos tenebrosas las noches. Pero esto era cuando la humanidad vivía en la superficie, y se subía a los árboles, y se arrastraba por la tierra, y tenía un contacto directo y temible con la tenebrosidad y el misterio del mundo” (Arconada 1975:47). Cf., al respecto, Navajas: “la visión de lo natural como un espacio de la libertad se confirma con la emergencia del amor de Antonio y Flora que se desarrolla al exterior, en un entorno no afectado por la acción humana” (Navajas 1993:101).

⁷⁷⁶ Ródenas de Moya aprecia algo parecido en *Las siete virtudes*, donde el autor cambia constantemente el punto de vista del narrador, constituyéndose éste en narrador múltiple, a la par que trata a distintos

dadas las circunstancias en las cuales se desarrolla el proceso, no parece lícito hablar, como interpreta Gonzalo Santonja, de un triunfo del progreso.

Es la resolución del conflicto lo que revela con mayor claridad la aporía de la modernidad. El aviso de Cachán habla del peligro de los que “no tienen ni pueblo, ni padre, ni Dios, ni nada” (Arconada 1975:62), del fracaso y de la venganza que pronuncia con “ya me llegará mi día” (Arconada 1975:63). Estas palabras anticipan el hundimiento de lo urbano en la naturaleza; y aunque la turbina permanece, ésta no rige la interpretación de dicho signo. A través de estos elementos, Arconada representa el conflicto, y éste a su vez define la perspectiva con la que son descritos los hombres de las ciudades, los cuales:

han inventado una luz más fuerte, más rápida, más cómoda, más victoriosa. Han inventado la luz eléctrica [...] para burlarse de la naturaleza, para contradecirla, para afirmar lo que ella niega y para realizar lo que parece imposible que se realice. La naturaleza ha hecho una noche, y ellos hacen un día artificial de luz. La naturaleza ha hecho barrancos y simas inabordables, y ellos construyen puentes y transbordadores. La naturaleza tiene días duros de calor o de frío, y ellos construyen aparatos para evitar el calor o el frío. La naturaleza ha hecho que la tierra sea extensa y grande, y ellos han inventado máquinas para cruzarla, para trasladarse rápidamente de un lado a otro. Todos los diablos se reúnen en las ciudades para hacer juntos esas diabluras (Arconada 1975:48-49)

Y a diferencia de esta opinión escribe sobre los pueblos: “viven la noche como lo ordenó Dios: bajo las sombras; no contra ellas” (Arconada 1975:50), que Navajas interpreta como “las sombras primordiales de la pre-civilización” (Navajas 1993:99).⁷⁷⁷ Al final, incluso Cachán, el más acérrimo defensor de los elementos (Arconada 1975:165), se muestra, como todo el pueblo, hipnotizado por la luz en la escena que concluye el relato, en la que: “[Cachán] le zambulló [a Antonio] por la trampa. Se oyó un ruido blando, al caer en el agua. Cerró con furia. Se puso de pie encima de ella como un lobo sobre su víctima, y se quedó absorto mirando la luz, silbando...” (Arconada 1975:174-175). En este pasaje la violencia y la luz quedan enlazadas en lo que se revela motivo recurrente en el relato, pues la conexión entre electricidad y muerte (Arconada 1975:153) aparece en varias ocasiones a lo largo del texto.⁷⁷⁸

individuos como grupos colectivos (Ródenas de Moya 1993:140-141). Gil Casado, en alusión a las novelas sociales, alude igualmente a la representación de la “multitud anónima” derivada de la “colectividad campesina” (Gil Casado 1993:213), lo que en el texto desencadena “un paradigma de pronombres con una amplia resonancia unitiva” (Gil Casado 1993:215).

⁷⁷⁷ Navajas añade: “ante la imposibilidad de preservación simultánea de las sombras y la luz, el narrador declara su opción por el progreso, pero al mismo tiempo revela que no se ha desvinculado del pasado pre-técnico” (Navajas 1993:99). Existe por tanto una suerte de ambivalencia entre el progreso y el pasado, una posición que oscila entre ambos.

⁷⁷⁸ El texto contiene numerosas referencias a “incendios” o al peligro de “electrocutarse”.

4.4.2.2. La percepción espacial: tensión entre naturaleza y racionalidad

Mi hipótesis para tratar la novela como una recodificación del discurso de los medios se basa en posibles referencias al medio cinematográfico. Se trata de recodificaciones a través de una poética cercana al romanticismo y de la asunción de elementos naturales paralelos a los elementos técnicos en los que se basa el cine: la luz, el movimiento, o la percepción del espacio, entre otros. Además, el discurso presenta una desintegración de los medios como la que se aprecia en la obra de Einstein. Sin embargo, sólo existe una pequeña referencia al cine en todo el relato, cuando el narrador compara a los operarios con los “criminales de las películas” (Arconada 1975:165); se trata de una comparación que muestra cómo el lenguaje literario se nutre metafóricamente de éste. La representación y descripción de lo visual en el texto coincide a menudo con distintas formas de escritura utilizadas en la primera novela cinematográfica, de ahí la idea de una posible influencia de la perspectiva cinematográfica en *La turbina*. Asimismo, asumo que la disposición de la naturaleza y el efecto de lo industrial en el paisaje suponen igualmente una tematización de la percepción visual.

Los dos pensamientos culturales –primitivismo y progreso– se reflejan en los distintos pasajes conformados por extensas descripciones del narrador, que realiza profundas reflexiones ante los cambios en el mundo de provincias. El conflicto se representa visualmente, a través de las descripciones del espacio rural. Las imágenes de la modernidad urbana y técnica irrumpiendo en la naturaleza se alternan con momentos en los que la naturaleza es sublimada de forma casi panteísta, dotada de un carácter animista y religioso, pues se trata de “la lucha entre el agua, que es la naturaleza, que es Dios, y la turbina, que es la inteligencia, los hombres” (Arconada 1975:140).⁷⁷⁹ Campo y ciudad entran en conflicto a través de las reflexiones del narrador, que se sirve de

⁷⁷⁹ Navajas alude a la identidad de la turbina como “ser superior” (Arconada 1975:139) y determina su carácter dialéctico, en la línea de Adorno: si bien por un lado libera, por otro lado, dicho aparato subyuga igualmente al hombre con su técnica (Navajas 1993:101). Cf. Navajas en su reflexión sobre la oscilación de la obra “entre la ambivalencia antinómica y el imperativo absoluto [...] desde la perspectiva del mito, la preservación de lo natural es imperativa. Desde la lógica de la razón histórica, el orden primitivo es un impedimento y, por consiguiente, debe ser eliminado [...] el impulso absolutizador se revela sobre todo en la tendencia a presentar los hechos humanos como consecuencia de leyes generales incontestables. A partir de esa visión, los actos individuales y las situaciones específicas derivan de principios absolutos [...] hay una orientación hacia la asimilación de lo concreto en lo universal suprimiendo así la particularidad individual, los elementos que no se ajustan a la norma inclusiva [...] un universalismo absoluto se establece para todos los hechos y datos de la realidad tanto la humana como la natural” (Navajas 1993:102-104).

metáforas y referencias a uno y otro espacio, situándose entre ambas esferas culturales. Mientras que los habitantes del pueblo se presentan como ejemplos de un “vivir geoméricamente [...] según los hábitos” (Arconada 1975:41), los obreros son descritos como “gente desnaturalizada” que pertenecen a la “desolación de la fábrica” (Arconada 1975:102).⁷⁸⁰

Antonio es el jefe de dichos operarios y, en algunas cartas a su madre, se puede leer cómo el personaje tematiza la problemática de la identidad moderna a través de la crítica de la razón: se encuentra en un momento en el que “se descentra la razón, se nublan los ojos”, y siente que “no se pertenecía” (Arconada 1975:110-111). La entrada en la empresa de electricidad se revela como un “sentar la cabeza”, aunque luego se hace referencia al “destino de veleidad [...] incansable agitación” (Arconada 1975:116,118) de la vida urbana. Su “cortejo sin pasión” hacia Flora se complementa con su necesidad de “ir por orden” (Arconada 1975:121,123), los dos signos, pasión y orden, en los que se fundamentan las esferas culturales. Estos se extrapolan al mundo objetivo, al espacio, en el que la “defensa de la pura naturalidad del mundo” entra en conflicto con la “máquina de combate”, la turbina, cuyo cometido pasa por la “ordenación rigurosa de la corriente” (Arconada 1975:138,139), y que es definida como la “palabra enarbolada por el enemigo” (Arconada 1975:153).

La naturaleza se presenta como opuesta al pensamiento y la técnica en un lugar donde la velocidad de los automóviles todavía no ha hecho acto de presencia (Arconada 1975:59). Del mismo modo, este espacio constituye un “orden natural” que se opone a lo artificial (Arconada 1975:130) en el que aparecen sistemas de comunicación basados en “ondas”.⁷⁸¹ Dichos elementos tematizan la percepción moderna en el relato, en la medida en que hacen referencia a sus cualidades –simultaneidad, velocidad– en contraposición a la pausada existencia rural, donde todo se encuentra determinado. La

⁷⁸⁰ En contraposición a ello, los elementos técnicos se convierten en objetos de personificaciones y asociaciones metonímicas que las acercan a lo humano. Así, el cuadro de distribución de la turbina tiene “un vientre confuso de alambres, miles de caminos eléctricos por donde irían, sin equivocarse, las corrientes” que, a su vez, se presentan como “las venas, los cauces vitales de aquel cuerpo de mármol. Por el exterior asomaban las cabezas: los voltímetros, los amperímetros, las palancas, las resistencias” (Arconada 1975:119). Asimismo, en esta imagen la mecánica se convierte en reflejo de vida (Arconada 1975:120); Arconada adopta una estrategia parecida (prosopopeya) en *Río Tajo*, al tiempo que otras figuras retóricas –pleonismo, epanadiplosis, reduplicación, epanortosis, etc.– construyen un discurso basado en la “protagonización colectiva [...] una estrecha relación entre materia e idiosincrasia, de modo que el sustrato cultural de los personajes se reconozca como el suyo propio, es decir el de las gentes a que pertenece (Gil Casado 1993:216-217).

⁷⁸¹ Arconada personifica los árboles como seres comunicantes y las aguas como medio radiofónico en el que tiene lugar esta misma comunicación (Arconada 1975:122). Al respecto Navajas comenta que “la frecuente humanización de los objetos inanimados es consecuencia de la adhesión de la narración a una visión comunitaria de la naturaleza y los seres humanos” (Navajas 1993:100).

cuestión de las ondas sugiere una fusión de ambas esferas, una subordinación de lo natural ante lo artificial; lo mismo podría decirse de la imagen en la que el paisaje es conquistado por los obreros “irrespetuosos con la vida de la naturaleza”, cuyo “afán era dominar, vencer” (Arconada 1975:137):

Numerosas brigadas de obreros habían alzado postes de madera a lo largo de los caminos, a través de los campos, en los desmontes mismos de las carreteras. Los postes eran como lanzas de un ejército en línea. Rectos, firmes, altos. Dividían el paisaje haciéndole enemigo, como ambos lados de una trinchera alambrada. Unidades inmovibles, sujetas a la tierra, parecía que iban a tirar, como una reata de mulas, de algún peso enorme. Parecía que iban a arrastrar al mismo río, cambiándole de posición, llevándole hacia otro lado. Los alambres pasaban por sus hombros, bien sujetos para tirar con más fuerza. Y así, kilómetros y kilómetros de disciplina en la libertad gozosa del paisaje (Arconada 1975:137)

Los postes, que equivalen a lo que en otro pasaje se describe como “el progreso en forma de alambres” (Arconada 1975:147), dibujan un nuevo espacio natural hostilizado, en el que sus formas rectas y artificiales rompen la libertad y unidad de la naturaleza,⁷⁸² caracterizada como “salvaje” (Arconada 1975:125). Sin embargo, a lo largo del relato otros elementos de la naturaleza se presentan como fuerzas que dominan la percepción y la realidad: se trata de elementos que, como el agua, están asociados a la muerte (Arconada 1975:77,153), a la violencia o a lo desconocido, y que se oponen claramente a la razón y al orden. Así, el narrador describe cómo “el agua se burla tantas veces de los cálculos” (Arconada 1975:142).

La percepción visual de la noche se contrapone a la electricidad y ambos conceptos se enlazan en la percepción visual. La noche y la oscuridad se encuentran ligados a lo que el autor llama “la ceguera virginal del mundo” (Arconada 1975:154), idea con la que caracteriza al pueblo y que insinúa una crítica a la razón. La noche se presenta como la imagen de la serenidad y la quietud, aunque posee igualmente un carácter de amenaza que suscita el miedo a lo desconocido (Arconada 1975:99); se trata de las “cosas oscuras, sin defensa” (Arconada 1975:173),⁷⁸³ contra las que se posiciona la luz eléctrica. Al principio de la novela se hace patente la visualidad de la oscuridad, en la que entre los “vellones de sombras [...] unos pájaros de vuelo rápido y firme [que] dibujaban elipsis negras sobre un cielo azul lechoso” (Arconada 1975:61). Igualmente se presenta como espacio para la reflexión, para la interiorización de las personas en sí mismas, algo que bebe directamente de la tradición romántica. Antonio es objeto de

⁷⁸² Cf. Navajas: “la naturaleza se caracteriza como un medio de libertad, en el que no existen las restricciones que el código civilizador impone” (Navajas 1993:100).

⁷⁸³ La referencia a “fantasmas” hecha por los operarios vincula el mundo rural a la esfera de lo irracional e irreal (Arconada 1975:65).

dicho proceso dos veces: la primera, cuando antes de escribir a su madre hace un “balance de recuerdos” (Arconada 1975:108); y la segunda, tras despedirse de Flora:

Antonio subió hacia la casa. Ya era de noche. Había alrededor una oscuridad cerrada. El cielo estaba velado por nubes negras, de carbón. Se paró un momento y contempló la negrura del campo como un enorme prado de humo. Entonces se sintió a sí mismo, reconociéndose. Y le dio tristeza. ¿Qué era él allí, hombre de lejos, transitorio, provisional, que ya casi había cumplido su misión? Miró la noche como se mira el porvenir en una bola de cristal, y le dio miedo. Todo era oscuro, oscuro. Y vio que él había perdido ya el alegre y deseoso camino del regreso (Arconada 1975:145)

En esta cita se describe un proceso esencial del texto, que está relacionado con el discurso de los medios: la transformación y el reconocimiento de uno mismo como procesos inherentes al pensamiento primitivo. Se trata de un tema romántico que Arconada asocia a la oscuridad como parte de una concepción primitiva y natural: el individuo se reconoce a merced de elementos que no gobierna, asaltándole el miedo en dicho proceso. Sueño, imaginación y fantasía (Arconada 1975:132) están asociados al momento de la noche, que a su vez tienen un peso específico en la teoría de los medios española sobre el cine en la época de la vanguardia. Arconada los recodifica en su novela “humanizada”, y los convierte en puente entre la tradición romántica y la nueva fórmula literaria del 27.

4.4.2.3. Mitificación de la luz

La naturaleza adopta distintas formas en la novela y todas refieren de alguna forma al cine y al arte moderno: la fuerza dinámica, la identidad primitiva, el signo de lo salvaje opuesto al progreso, la autonomía, la personificación, etc. Y, entre estos conceptos, la luz es, por su evidente importancia en la proyección cinematográfica, el más importante, aunando multitud de interpretaciones y características: técnica, natural, religiosa y simbólica. La luz se revela en el relato como signo ambivalente, codificado de múltiples formas y distinto de “las costumbres arraigadas” (Arconada 1975:136), es decir, moderno: aparece como producto de la técnica y de la razón, en directa oposición con el mundo primitivo del campo. A la vez, el final del texto se encuentra estrechamente ligado a una forma de contemplación vinculada a dicho mundo primitivo. Por otro lado, a causa de su naturaleza técnica, la luz suscita “razones divinas y económicas contra la electricidad” (Arconada 1975:148): no en vano la iglesia, que en

este texto no es caracterizada como una de las “fuerzas muertas”,⁷⁸⁴ se opone firmemente a la luz eléctrica en representación de un pensamiento cultural arcaico.

Lo religioso aparece en *La turbina* íntimamente ligado a lo natural: así, las procesiones sirven de ritual para conjurar la lluvia (Arconada 1975:130), mientras que para los pobres la luz eléctrica se entiende como cosa “para las personas ilustradas” (Arconada 1975:149). Sin embargo, constantemente el conflicto se aparta y el signo se vuelve profundamente ambivalente: en ocasiones la luz natural, como sucede en un domingo a la salida de la iglesia, aparece como “mate y uniforme que daba a la mañana del domingo un aspecto explanado y agrio” (Arconada 1975:89), reflejando una suerte de existencia monótona. En otras, sin embargo, adquiere una vitalidad intensa en su aproximación a lo técnico; entonces se narra cómo “la luz del día es tan potente que empapa todos los secantes, que desborda todas las pantallas, que rompe todas las contenciones y sale inundando la tierra de electricidad natural y viva” (Arconada 1975:155). En este pasaje la electricidad confluye en la naturaleza, es integrada por ésta como elemento dinamizador y constituye un signo ambivalente dentro de una modernidad que tiende hacia lo primitivo.

En una de las escenas finales, cuando los lugareños se encuentran “revoloteando como mariposas alrededor de una llama imaginada y esperada” (Arconada 1975:151), Arconada describe el carácter trascendental de la luz. Recibidas al grito de “¡A lu! ¡E la lu!” (Arconada 1975:135,160) por Ani, la niña enferma hija de Rosendo, las bombillas se revelan como objetos fascinantes para los lugareños y, así, la contemplación que se describe al final del texto muestra una suerte de sublimación de la luz artificial. El sentido de la visión recibe una gran importancia en una de las dos escenas de muerte. En la primera, la figura principal es la misma Ani, y sus ojos y párpados metaforizan el tránsito hacia la muerte (Arconada 1975:159). La metáfora de los ojos refuerza la presencia de la visión y la luz antes de la muerte de la pequeña, que se extingue al caer ella, y adquiere una recurrencia significativa en las últimas páginas.

Precisamente, la luz no eléctrica, producida por los candiles y las lámparas de aceite, se convierte en imagen de la vida consumiéndose; lo arcaico reaparece en un momento de la irrupción de la muerte en la oscuridad de la noche: “una luz débil, con angustias trémulas. Es una luz para sentirse morir, para morir” (Arconada 1975:161). Estas palabras, que preceden las visiones de la muerte en la agonía (Arconada

⁷⁸⁴ Lo mismo sucede en las novelas sociales (Arconada 1932, 1934, 1938). Cf. al respecto la reseña de Eusebio García Luengo en *Nueva Cultura*, 6 (1935).

1975:161), dan a la escena el carácter visual, pues las sensaciones copan gran parte del lenguaje literario y centran la atención del texto en las impresiones sensibles. Cuando esta luz se apaga con una corriente de aire, es sustituida por la luz eléctrica: “la bombilla se iluminó como un gusano, con una luz rojiza, incandescente, amortiguada” (Arconada 1975:162). La primera impresión de la luz industrial se asemeja a un animal y su color rojo se presenta a la vez incandescente, en referencia a un elemento natural, como el fuego, aprisionado en la bombilla. En dicho momento coincide la aparición de la luz y la muerte de Ani; el texto incluso afirma su muerte como producto de los conflictos y luchas alrededor de tal elemento, como punto intermedio entre lo arcaico y lo moderno; su muerte se perfila como frontera (“cruce de caminos”) entre las sombras y la misma luz:

Se murió así. Cuando llegaba la luz y nacía un nuevo momento claro, y las sombras huirían y todo se iluminaba de promesas futuras, la niña murió en el cruce de los caminos, fatalmente, como empujada por esa muchedumbre de sombras que se replegaban para dejar paso a la luz. Ella parecía una víctima, la víctima inocente de una lucha, en el fondo de los misterios del mundo, entre elementos contrarios, entre enemigos, entre la luz, instrumento de los hombres y las sombras, instrumento de Dios (Arconada 1975:162)

La muerte de Ani otorga a la irrupción de la luz el significado de nuevo comienzo producido por la lucha entre elementos contrarios, de cambio en el mundo rural cerrado de Hinestrillas. Sin embargo, Ani desaparece al igual que las sombras ante esta luz que no se puede separar de la muerte. La niña es el punto de unión de la luz producida eléctricamente con la naturaleza, que no aparece como sustitución de lo arcaico, sino como integración en la dinámica natural de la vida y la muerte. Igualmente las fuerzas opuestas se presentan como problemáticas: la luz se describe como “instrumento”, como artefacto; sin embargo dicho instrumento es doble, pues pertenece tanto a los seres humanos (técnica) como a las sombras (naturaleza); y en dicha síntesis se fundamenta su carácter divino.

La segunda escena de muerte es la escena final, con Cachán y Antonio, que viene a refrendar esta hipótesis. Antes de ella el texto hace hincapié en esta recepción singular de la luz por parte de los lugareños, los cuales la asocian a una imagen de fantasía, un elemento sobrenatural; se narra cómo “la poca gente que transitaba por las calles se quedaba, debajo de las luces, absorta, como viendo un milagro. Pero las bombillas apenas alumbraban. Los hilos estaban mortecinos, débiles, con una incandescencia roja” (Arconada 1975:163). Precisamente Cachán, preso de ira en el último pasaje del relato,

tiene una reacción parecida al quedarse “absorto mirando la luz, silbando...”; el texto continúa:

La luz era viva, intensa, dorada como un copo de sol recogido en cada bombilla. Seguía lloviendo. Hacía una noche negra, profunda, como una sima misteriosa. Pero al fondo del campo, en los pueblos, parpadeaban, por primera vez desde el comienzo del mundo, enjambres unidos de luces eléctricas, que mataban las sombras, que las apuñalaban. Luces y luces, que a pesar del viento y la lluvia y el ímpetu desbordado de la naturaleza rompían la unidad de la noche y la antigua virginidad oscura de aquella parte del mundo. Esto empezaba hoy, y duraría siempre... (Arconada 1975:175)

En esta imagen, la intensidad de la luz que absorba a Cachán se convierte en una multitud de luces rompiendo la “unidad” de la oscuridad. Como en el caso de Ani, se narra cómo las sombras se retiran en una suerte de despertar, de nuevo comienzo en el mundo: de ahí el carácter mítico, trascendental y de anunciación de la luz en el texto. Esta misma luz constituye el inicio de un nuevo comienzo en el mundo rural que no cambia su carácter primitivo, ya que la naturaleza sigue siendo el escenario de dicha representación, marcada por una luz que se convierte en un nuevo signo en el que confluyen tiempo arcano y modernidad. Resulta llamativo el carácter ambiguo con el que Arconada nos presenta el nuevo comienzo, pero lo interpreto como parte de su voluntad ecléctica con la modernidad; se trata de aquella voluntad que, como he venido diciendo, hace fusionar los elementos de los medios, del arte, sociales y políticos en sí dentro de un discurso intermedial y referencial. Lo mismo sucede en el caso de Einstein, aunque en su obra esto se produce *ex negativo*, con una desintegración de las formas y los sentidos a través de un sistema de referencias no sometido a instancia de control alguna. Éste no pretende cohesionar un sistema artístico, sino subvertir otros sistemas a través de la nueva percepción y el nuevo planteamiento cubista influenciado por las tendencias del ser primitivo.

5. Conclusiones

En la introducción a este trabajo he recogido la opinión de Fokkema acerca de que los estudios de comparatística no deben limitarse a las relaciones de contacto (Fokkema 1998:111). El comentario de Fokkema valida la idea de comparar a dos autores como Carl Einstein y César Arconada, que a primera vista no comparten otra cosa que el hecho de haber impulsado la vanguardia, una de las épocas artísticas más internacionales y efervescentes. La referencia al teórico no es en absoluto gratuita, pues Fokkema representa una concepción de la literatura comparada más abierta y tolerante con las relaciones entre fenómenos literarios. En la misma línea se expresa Weißstein en 1975 cuando afirma que, en la literatura comparada, se trata de tomar la “tendencia que valora las relaciones y busca analogías”, la que se dirige hacia el “courant commun” (Weißstein 1975:31-32). Aplicada a esta investigación, dicho “courant commun” se manifiesta, en la época de la vanguardia, en la implementación de formas y referencias mediales en la literatura. Para estudiarlo, he optado por situar a dos autores a primera vista muy diferentes bajo el foco de un mismo fenómeno, una perspectiva que, según mi opinión, constituye la novedad que esta investigación aporta a los estudios literarios.

Las analogías que resultan de la argumentación de este trabajo, y que expondré a continuación como conclusiones del análisis, forman parte de todo estudio de literatura comparada. Dejando de lado cuestiones como la recepción, resulta lícito centrarse en un esquema que haga aflorar los reflejos y coincidencias entre uno y otro autor, cuyos matices serán atribuibles y localizables en el entorno respectivo. Así, según Remak, “la literatura comparada requiere que una obra, un autor, una corriente, un tema, se compare con una obra, un autor, una corriente, un tema de otro país o de otro ámbito” (Remak 1998:96). A lo largo de las páginas anteriores se ha podido observar cómo, aunque con desigual intensidad, los mismos elementos han aparecido en contextos muy parecidos. Existen, pues, analogías manifiestas dentro de la concepción de la intermedialidad, del valor cultural y epistemológico de los medios, y de la poética narrativa de la vanguardia influenciada por estas cuestiones. Cabría atribuir la intensidad desigual, así como las diferencias temporales, cronológicas y de corpus, a la disyuntiva de la literatura comparada en cuanto a los dos modelos, de “continuidad” y “discontinuidad” (Guillén 2005:337-338). Como ya he señalado, estas dos vías trazan relaciones distintas entre los objetos y, en el caso que nos ocupa, tiene lugar una evidente “discontinuidad” contextual que a su vez se engloba dentro de una “continuidad” conceptual en el desarrollo del fenómeno de la intermedialidad.

Al exponer los datos y resultados obtenidos en la comparación entre ambos autores, me referiré primero de forma breve a las consideraciones que figuran en la introducción. Es a tenor de las conclusiones extraídas del análisis que las ideas tomadas de Wassily Kandinsky, concretamente de su obra *Über das geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, y también de Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, adquieren una nueva perspectiva. Tanto Kandinsky como De Torre plantean los paradigmas de la modernidad en los que se fundamenta este trabajo, y sus obras no sólo son importantes por cómo han a al desarrollo de la modernidad, sino también por cómo han ayudado a comprenderla. La hipótesis según la cual existe un discurso de los medios que permite una investigación de literatura comparada entre diferentes vanguardias nacionales, como es este caso, del fenómeno de la intermedialidad, se basa en estas ideas fundamentales. Asimismo, es a raíz de esta nueva perspectiva, que las respectivas interpretaciones de cada uno de los autores dotan al presente estudio de actualidad y novedad.

Las ideas que Kandinsky desarrolla en *Über das Geistige in der Kunst* explican perfectamente el fenómeno que he desarrollado mediante los ejemplos de Einstein y Arconada. El pintor ruso miembro del *Blaue Reiter* establece una relación ideológica o, mejor dicho, una voluntad cultural, estética y epistemológica en cada una de las distintas artes, y determina que una de ellas, la música, constituye el espejo en el que se deben reflejar las demás. En este sentido, Kandinsky habla de una fusión de las intenciones artísticas de los medios, lo que he llamado en alguna ocasión, en referencia a Ernst Cassirer, formas culturales o formas simbólicas. Según Kandinsky, sin embargo, las voluntades artísticas o formas simbólicas reposan en formas y materiales específicos que no pueden trasladarse de un arte a otro. Esto significa que lo que está unido por la forma espiritual se encuentra separado por la forma física. El problema está en que es esta misma forma física la que debe representar esta voluntad, que es la misma en todas las manifestaciones artísticas. Para resolver este problema, Kandinsky habla de la reflexión de las artes entre ellas como principio que deben asumir, con lo que se mantiene la disparidad de formas y materiales.

La influencia de los medios visuales en la literatura persigue, según se ha podido seguir en el análisis, la misma idea, pues la reflexión como principio es la base de lo que he bautizado como referencialidad monomedial. Se trata de un proceso de referencia en el que un medio representa a otro medio únicamente dentro de la forma material del medio primario. La idea de Kandinsky explica perfectamente los procesos narrativos

que se desarrollan en la obra de Carl Einstein y César Arconada, autores que llevan a cabo una renovación del lenguaje literario desde la voluntad artística de la pintura y el cine. El texto de Kandinsky, así, no es solamente importante como documento de la época, como reflexión de ideas que tienen que ver con la pintura, los medios y su forma abstracta y trascendental en la modernidad: *Über das Geistige in der Kunst* plantea asimismo procesos artísticos que se fundamentan en la búsqueda de identidad dentro de un sistema complejo donde toda manifestación artística se encuentra relacionada.

Como se ha mostrado en el trabajo, resulta posible entender esta reflexión como principio en la literatura –el medio que se analiza en esta investigación– comparando su exposición ante dos manifestaciones de una misma forma de influencia, en este caso los medios visuales. Para dotar de mayor profundidad a este trabajo como estudio sobre la teoría de los medios y no limitarlo a la exploración de la obra de Carl Einstein, el análisis se ha concebido como un ejercicio de comparación entre dos formas de vanguardia. Tal comparación, como ya he dicho, añadía una cierta complejidad y dificultades al trabajo, pero el abanico de posibles analogías y la variedad de procesos de reflexión y referencialidad también aumentaban, otorgando al fenómeno una dimensión más profunda. La lectura de Arconada, así como el estudio del contexto en el que se desarrolla su obra, ayudan a comprender la obra de Einstein bajo una perspectiva distinta, y viceversa.

El concepto de intermedialidad y referencialidad está muy influido en este trabajo por la investigación de Irina Rajewsky, quien lo trata primero en su libro *Intermedialität* (2002) y años más tarde en un estudio titulado “Intermediality, Intertextuality, and Remediation; A literary perspective on Intermediality” (2005). Si en 2002 Rajewsky introduce ya conceptos como “Systemreferenz” y “Textreferenz” en el análisis semiótico de los lenguajes mediales, en 2005 desarrolla el concepto clave “referentiality” y profundiza en el fenómeno de la “remediation” en el lenguaje verbal.⁷⁸⁵ En sus múltiples publicaciones, la doctora Rajewsky se ha hecho eco de distintos problemas que afectan el estudio de la intermedialidad en el texto, como la “bloÙe Thematisierung” (Rajewsky 2004). Sus estudios van enfocados a determinar una frontera entre la referencia medial y la referencia meramente literaria.

En mi exposición he adoptado el concepto de Rajewsky orientado hacia el discurso de los medios, contrastándolo con otro tipo de intermedialidad, la

⁷⁸⁵ Cf., al respecto, Bolter/Grusin 2000.

“transformative Intermedialität” (Paech 1998), que a mi modo de ver constituye una aproximación compleja y excesivamente ambigua para la literatura. A causa de las cuestiones que afecta la materialidad del medio se restringe su propia medialidad, esto es, el texto sólo puede (re)producir texto, de manera que se limitan sus posibilidades transformativas. Para resolver esta cuestión que afecta fundamentalmente a la teoría del concepto y a su aplicación al texto literario, he contrapuesto ambos procesos, como dos formas de relación medial. La legitimación de la primera supone una cierta deslegitimación de la segunda, a causa de la fuerza predominante de la forma ante el contenido, cuya relevancia es menor. Se trata de una cuestión que he corregido al centrarme en las posibilidades referenciales globales del texto.

Este trabajo investiga dos elementos que se relacionan como teoría y práctica de un mismo fenómeno con el objetivo de sintetizar los distintos aspectos abordados en la comparación entre obras literarias. Por un lado, he desarrollado la delimitación y contraposición de las dos formas del discurso de los medios, la que se da en Alemania entre 1910 y 1930, y la que aparece en España en 1920 y se prolonga hasta 1930. La evolución del discurso y su relación con la obra de Carl Einstein y César Arconada constituye la primera parte de la argumentación y engloba los puntos 1 a 3. Los resultados muestran la consolidación de un discurso que afecta a las manifestaciones estéticas vanguardistas y que organiza la teoría de los medios, en el caso de la literatura, en la representación de la discursividad medial y de la visualidad como componente antidiscursivo. Por otro lado, a través de la argumentación he vinculado dicho discurso, así como las teorías estéticas que de él se derivan, con las nuevas formas poéticas y narrativas. El análisis concreto de dichas formas en la obra de los autores Einstein y Arconada ha permitido localizar, sistematizar y clasificar las analogías en una tipología que representa fielmente el fenómeno de la intermedialidad en la literatura y que, asimismo, proporciona argumentos y solidez a la idea del discurso de los medios.

Discurso de los medios en la vanguardia: discursividad y visualidad

El inicio de la concepción de esta tipología se encuentra en el estudio de la época. En la vanguardia existe un discurso que se articula en los distintos manifiestos, publicaciones, almanaques y debates dentro de las diferentes corrientes vanguardistas. Aunque adopta distintas formas, básicamente se fundamenta en la relación entre discursividad y antidiscursividad. La concepción de dicha antidiscursividad se basa mayormente en los medios visuales y la música, como indica el resumen de la época y

en sintonía con los medios que Einstein y Arconada tratan. El discurso de los medios se articula alrededor de los siguientes aspectos: en Alemania, a través de la crisis de la percepción y de la nueva forma estética simultánea, así como de la crítica a la discursividad desde la pintura y, posteriormente, el cine; y, en España, a través de los ismos y la superación de un concepto estético del arte por el arte, así como a través del cine, su factor de influencia principal. El discurso, por tanto, representa la integración de visualidad y discursividad en la reflexión estética y epistemológica de la modernidad, una integración que se presenta como disyuntiva, pues lleva a cabo una reescritura de dicha discursividad al implantar factores de otras artes y medios. Su importancia para los estudios literarios radica en que permite el estudio de formas supranacionales de fenómenos relacionados con los medios.

En la introducción he sintetizado la hipótesis como “un discurso de los medios que permite realizar un estudio del fenómeno de la intermedialidad a través de una serie de analogías que se manifiestan en distintas tradiciones nacionales”. Se puede observar en la parte referente al contexto de la vanguardia cómo las distintas manifestaciones del fenómeno se articulan en un discurso que se desarrolla de forma desigual en los diferentes países. Sin embargo, el papel que tienen la pintura abstracta al inicio de la vanguardia alemana y el cine en la fase de experimentalización y transición de la novela vanguardista española es muy similar, hasta el punto de coincidir en su relación con la literatura y en los impulsos que confieren al medio discursivo. Ejemplo de estos impulsos son la subjetividad, la simultaneidad y la imaginación, elementos paradigmáticos en los autores y en las dos vanguardias.

A través de los escritos del expresionismo y de los manifiestos del Ultraísmo se puede observar una comunión de ideas fundamentada en la inclusión de artes en la literatura que culmina, en el caso de España, en la forma narrativa cinematográfica. Por otro lado, los escritos de las figuras del *Blaue Reiter* y de teóricos del movimiento expresionista como Kurt Pinthus y Herwarth Walden plantean una situación de enfrentamiento entre el medio discursivo, asociado al pensamiento racional, y los medios visuales, relacionados con la corporeidad, la sensación física, la forma espontánea e inconsciente, el primitivismo y un lenguaje mágico irracional. Dicho planteamiento también se encuentra en la vanguardia española, aunque algo atenuado y, como hemos podido ver, sin una perspectiva tan determinada por la etnología. Asimismo, el cine evoca en el texto literario pensamientos referentes a la memoria, la psicología de la visión y la perspectiva subjetiva, elementos que ya se encuentran en el

expresionismo literario alemán y que se desarrollan parcialmente a partir de los movimientos pictóricos. El discurso de los medios se plantea como un sistema de relaciones complejo en el que se organizan los elementos de la vanguardia, como he mencionado. En este sistema se construye una relación de oposiciones epistemológicas, estéticas y ontológicas englobada en dos polos: la discursividad y una visualidad que se presenta como antidiscursiva.

Se trata de una polarización de la vanguardia, en la que medios como el cine, la pintura y la música aportan su “reflexión como principio”, como diría Kandinsky, a la literatura. Investigar esta polarización desde el punto de vista de la literatura ha significado analizar la teoría poética de los autores escogidos, para determinar el origen y razón del discurso y de dicha polarización, así como los fundamentos de su forma y el propósito de su aparición. De acuerdo con esto, aparecen las siguientes analogías entre las ideas de Carl Einstein y las de Arconada: primero, el origen se encuentra en la crisis del lenguaje del cambio de siglo, y el primer referente en lo que se concierne a una tradición literaria positiva es el romanticismo. La fractura epistemológica entre realidad y ser se hace patente en el medio discursivo, lastrado por una herencia conceptual y funcional del cientifismo del siglo XIX. Aparece la idea del lenguaje como “*Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit*”, tal como Walter Benjamin formula en su ensayo *Über das mimetische Vermögen* (1932). En este sentido, se reescribe el propósito del arte, que apunta hacia la representación de lo moderno, la funcionalidad y la trascendencia. Y segundo, la construcción del discurso tiene lugar con la integración de los medios no discursivos como perspectivas estéticas diferentes. En Carl Einstein, el impulso proviene del arte que tiende a la abstracción. En Arconada, es el medio musical el que sienta las bases de un arte más allá de la realidad empírica. Ambos se igualan en la conceptualización de los autores, constituyendo los medios antidiscursivos. Las obras de Carl Einstein y Arconada, tanto en la teoría como en la práctica, representan perfectamente la polaridad y esquema de antagonismos del discurso, por lo que el análisis de sus obras literarias aporta pruebas fundamentales para el estudio del mismo.

Los fundamentos y las formas de la intermedialidad

El planteamiento de partida de los autores en el desarrollo de una escritura intermedial es distinto, como ya he apuntado. La reflexión y la posesión lírica de Arconada integran el cine en la literatura de forma ecléctica y equilibrada, algo que caracteriza su propio estilo narrativo. A través de elementos plenamente localizados, su

narrativa capta y desarrolla distintas cuestiones de los medios en la modernidad, de la literatura y su relación con el cine. Einstein, por el contrario, persigue este cubismo del pensamiento que subvierte radicalmente la forma literaria hacia una construcción textual basada en el dinamismo de significados y la simultaneidad perceptiva y narrativa-temporal. En el caso de Einstein, la destrucción de la literatura da lugar a un texto hibridizado, mientras que Arconada aprovecha las propiedades de la literatura para discursivizar un medio visual y darle una identidad a través de la escritura. Sin embargo, ambos relatos se presentan como cruces de referencias a distintos medios y proporcionan el material sobre el que la referencialidad monomedial permite clasificar los fenómenos intermediales y localizarlos dentro del texto narrativo.

Las diferencias que contienen los relatos entre sí se integran en el mismo sistema de referencias, dentro de los “ítems” comparativos que arrojan ideas análogas. Es necesaria una comparación asimétrica, ya que cada elemento tiene su importancia en cada obra. Aun así, la recurrencia, localización y presentación similar indica su carácter análogo y su correspondencia dentro del discurso de los medios. Estos ítems son: el concepto de realidad, la construcción de espacio y tiempo, y la subjetividad e imaginación. Acerca del concepto de realidad, cabe decir que habría sido difícil encontrar una forma absolutamente análoga a la prosa absoluta del expresionismo, uno de los gestos más radicales de la vanguardia. En el caso de Einstein, sin embargo, dicha forma se basa en parte en la fragmentación de la percepción y en la construcción de una realidad absoluta a través de la imaginación que extrae del romanticismo. Arconada, a su vez, remite en sus textos a la capacidad del cine de construir lo imaginario, hasta el punto de anular lo real, un planteamiento que coincide con el de Einstein. Se produce, así, una equivalencia en la representación de la realidad producida por concordancias de perspectiva, según el principio tomado de los medios visuales que los autores aplican al texto.

La construcción de espacio y tiempo es un tema complejo, de gran importancia para el discurso y la teoría de los medios. Arconada se centra más en la representación material del cine, en el espacio, mientras que Einstein experimenta con la forma narrativa, esto es el tiempo. Sin embargo, el autor alemán concibe una forma simultánea en el relato, de acuerdo con las ideas de la modernidad, y Arconada desarrolla una perspectiva subjetiva basada en la fusión de presente y pasado, de vivencia y recuerdo, especialmente en la figura de Greta Garbo. A su vez, el espacio se encuentra vinculado a la cuestión de la imaginación y la subjetividad. Einstein desintegra el espacio, lo anula

completamente, convirtiéndolo en parte de una proyección imaginaria colectiva, y el autor español lo explota como parte integral del cine en la figura del Hollywood americano. A causa de esto, su concepción del espacio queda ligada a lo imaginario y a lo simultáneo.

El tratamiento de realidad, tiempo y espacio es uno de los puntos en los que los relatos insisten al referirse a los medios visuales. Estos elementos, que forman parte de la forma narrativa, son unas veces tratados de forma reflexiva, otras veces aparecen en boca de las figuras o incluso como elementos del relato, y en algunas ocasiones desaparecen o se deforman. Tanto en el *Bebuquin* como en las novelas cinematográficas, dicho tratamiento indica la voluntad de crear un nuevo lenguaje poético y una nueva estructura narrativa gracias a factores temporales y espaciales extraídos de los medios visuales que crean un nuevo concepto de realidad vanguardista en el medio discursivo. A nivel de forma, por tanto, los elementos recodificados son los mismos y los distintos elementos textuales remiten a sus formas análogas tanto del cine como de la pintura. El tratamiento de ambos medios visuales, como hemos visto, adquiere una identidad común ante el medio discursivo.

La constelación de personajes

Como ya he indicado, el relato de Einstein presenta tantas similitudes con el género dramático, que los estudios al respecto consideran el *Bebuquin* una obra a caballo entre la prosa y el teatro. Esto evidentemente hace coincidir la forma de los personajes y su interacción con el planteamiento de Arconada, pues éste presenta a los actores y las figuras del cine como epicentro del relato. En ambos casos se trata de concepciones que sitúan un elemento narrativo en el terreno de lo dramático y lo cinematográfico, lo que constituye una codificación de las figuras que problematiza su forma narrativa. A esta analogía se suma el hecho de que la constelación constituya, en ambos casos, un complejo sistema de referencias mediales. Los distintos elementos de dicha constelación hacen constantemente alusión a algo fuera del medio discursivo, a la visión, a la alucinación, así como a medios o artes visuales. Este proceso persigue como objetivo la reescritura del medio discursivo a través de dichos elementos, que a su vez colisionan con la escritura.

Los elementos analizados en la constelación de personajes son: la figura principal como núcleo y como perspectiva central; los personajes como vía de reflexión estética, cultural y social; y, por último, la construcción de la forma visual en el texto. La figura

principal como perspectiva hace referencia a la forma en la que todo el texto, como forma narrativa y como reflexión medial, se estructura alrededor de una figura que a su vez nace de una interconexión entre medios. En el caso de Einstein se trata de la figura del *Doppelgänger*, una figura literaria que en el *Bebuquin* se construye según procesos referentes al cubismo y al arte abstracto. En Arconada se trata del *tipo*, un concepto desarrollado en el mismo relato y que tematiza, entre otras cosas, la construcción de un personaje en el cine y la integración de ficción y realidad en el cine y, dentro del proceso de referencialidad, a la literatura. Tanto el *Doppelgänger* como el *tipo* son formas visuales que se identifican con el medio en relación con el cual se conciben. Mediante su articulación en el texto se desarrollan como idea y como personaje en sí. Dichas concepciones actúan asimismo de núcleo en la medida en que en ellas se relacionan entre sí todos los elementos del texto, y así organizan los sucesos y formas de percepción, lo que construye la subjetividad dentro de la narración literaria. Se da, en este sentido, una analogía estructural, en la medida en que ambas obras literarias siguen un patrón de organización muy parecido. Ello se debe, como he analizado, al tratamiento de la perspectiva, que en ambos autores, por referir a propiedades paralelas de lo visual, tiene un comportamiento análogo en el desarrollo del texto.

Alrededor de este núcleo se constituye el sistema de reflexión, y lo significativo aquí es que dicho sistema se localice en el mismo lugar, la constelación de personajes. No obstante, Einstein tematiza cuestiones que afectan la concepción de la forma estética, mientras que Arconada, especialmente en su segunda novela sobre el cine, hace más hincapié en cuestiones que afectan el carácter más pragmático y social del cine. La reflexión, en el caso del autor español, se encuentra en las figuras de los tres cómicos, los cuales se presentan con una identidad social y política, como crítica a la burguesía y a un arte desligado de la realidad. Einstein más bien desarrolla una serie de ideas críticas con formas de arte tradicionales y también con un sistema artístico racional y que tiende ideológicamente hacia la burguesía. De acuerdo con esta organización interna análoga de los relatos, el principio de construcción de sentido se sitúa en el mismo lugar, y la forma de representación se ve en ambos casos influenciada por los medios visuales. Cabe decir que en ambos autores, como ya he dicho, la medialidad y materialidad del medio, su parte estética-epistemológica y su aspecto funcional y pragmático, son inseparables. Asimismo, en la interpretación del *Bebuquin* he tratado cuestiones referentes a la recepción del arte que equivalen a la perspectiva social de Arconada, de manera que en los textos se reconoce un perfil muy similar.

Aunque anteriormente he hecho referencia al carácter visual de Garbo, no he comparado a la actriz directamente con los diletantes del milagro, contruidos en parte por su referencia a distintas artes o medios, en parte por su aspecto visual o de alucinación. En el análisis de las obras de Arconada he subrayado el carácter cultural de Chaplin y de Lloyd como su emulador, pues estas figuras se desarrollan siguiendo un sistema de referencias cultural. Las figuras de Einstein se conciben desde una visualidad ligada a su existencia fragmentaria e imaginaria, algo que no se materializa de forma tan radical en Arconada, si acaso solamente en la figura de Greta Garbo. Y en su caso, esta visualidad está profundamente ligada a la forma imaginaria de Hollywood y la descripción del cine como fusión de técnica y luz. Garbo, como los diletantes, se construye a partir de esta luz, pero no de una forma fragmentaria, sino como parte del mundo del cine.

Es por esto que, al referirme a su forma física, he remitido a aspectos generales del cine como referencia, no como destrucción de una forma visual a través de la alucinación, como sucede en el relato de Einstein. Se podría decir que en el *Bebuquin* dicho proceso es negativo, constituyendo una fusión de elementos sinestésica que recodifica el lenguaje literario, mientras que en las novelas cinematográficas tiene lugar un proceso de diferenciación a través del carácter lumínico de la figura principal, que la distingue de la realidad como elemento sobrenatural del cine. Aunque se trata de una técnica narrativa asumida por ambos autores, en Einstein es mucho más radical y responde a razones particulares que difícilmente se pueden extrapolar a otros autores. Compararlo con Arconada es posible hasta cierto punto, ya que lo visual está ligado en ambos casos a elementos de naturaleza diferente en concordancia con los medios visuales tratados: antirracionalismo por armonía, fragmentación por unidad, o simultaneidad por diferenciación. Aun así, es importante entender que la presencia de lo visual en el texto también se lleva a cabo en ambos casos a través de su sublimación, como exaltación poética de la visión y de la forma física sensible, dinámica y simultánea de los objetos.

La función desintegrativa y aporética

Una de las analogías más claras es la finalidad de la implantación de procesos de referencia mediales en el texto narrativo. Aunque a primera vista, como he mencionado, se trata de dos voluntades contrapuestas, el resultado manifiesto, a tenor de la interpretación de *La turbina* en el caso de Arconada, es muy similar. Mientras que

Einstein mantiene una voluntad radical y desintegradora, Arconada se muestra en un principio más integrador, mediante un sistema de referencias que no rebate la forma literaria, sino que consume una renovación ecléctica. Sin embargo, la ambivalencia del texto que se publica entre las dos novelas cinematográficas, así como el giro pragmático y materialista entre una y otra, obligan a replantearse esta interpretación. Con él, Arconada señala, en su reflexión sobre los medios, las aporías culturales y epistemológicas de la modernidad. Salvando las diferencias formales y de intensidad entre uno y otro autor, la voluntad crítica para con el medio discursivo se hace patente en el sustrato antirracionalista y antidiscursivo de los textos. En este apartado resulta evidente la influencia de un autor en la interpretación del otro, algo posible gracias a las analogías manifiestas y que se apoya en el sentido comparativo del trabajo.

Las coincidencias en la finalidad del proceso intermedial no son exactas, pues en el caso de Arconada no es posible referirse a los estudios de Cassirer. El suyo no es un intento de emular un lenguaje alejado de la razón y que busca una inmediatez animista creando una comunión entre sujeto y mundo objetivo. A diferencia de Einstein, la provincia española es el retorno recurrente a un escenario establecido en la tradición del siglo XIX. Pero la voluntad artística y cultural, la influencia de principio se manifiesta aquí, en ambos casos, como la crítica a la razón y la aporía de la modernidad tecnológica y estética. Y esto está directamente vinculado a la crítica del lenguaje y la sublimación de lo visual que por otro lado remite a la naturaleza como realidad subjetiva romántica. El proceso de intermedialidad conlleva, tanto en Einstein como en Arconada, un pensamiento regresivo y de crítica cultural que muestra la voluntad renovadora de los autores, no solamente en la forma estética y la epistemología, sino en el pensamiento y las estructuras sociales de principios del siglo XX.

A estas analogías sistémicas, gestadas en condiciones diferentes y por impulsos dispares, se debía referir igualmente De Torre al concebir la vanguardia como cúmulo de “diversidad” y “unidad”, esto es disparidad dentro de una misma línea, y a esto responde la motivación a la hora de comparar ambos autores. Ha sido necesario un equilibrio constante entre elementos análogos pero que mantienen una importancia y relevancia asimétricas entre ellos, un equilibrio que diera estabilidad a la argumentación. A este planteamiento de la vanguardia como difícil relación entre diversidad y armonía no se refiere específicamente De Torre en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, aunque su argumentación, que ordena los movimientos europeos de vanguardia como progresión de una idea, parece su propuesta particular

para explicar dicha relación. En el caso de esta investigación, ambos conceptos se sitúan alrededor de un fenómeno concreto, estableciendo el lugar donde éste presenta diversidades y donde se producen las armonías o analogías. Al discernir unas de otras, se manifiesta la identidad de dicho fenómeno dentro de la vanguardia, como parte de la reflexión como principio. Las diversidades y analogías se reorganizan en distintos ámbitos, presentando recurrencias significativas que, por razones de contexto o particulares de los mismos autores, suelen diferir en puntos específicos. Esta relación compleja caracteriza el “aire del tiempo”, expresión con la que De Torre se refiere a los distintos fenómenos que se suceden en las vanguardias.

En este trabajo he desarrollado un tema a mi juicio novedoso sin dejar de lado las interpretaciones específicas sobre cada uno de los autores, y organizándolo de acuerdo con la idea de la referencialidad. La comparación ha permitido que las figuras de ambos autores se complementen mutuamente y den lugar a nuevas vías de interpretación. De esta forma, el análisis aporta nuevas respuestas a cuestiones no resueltas o aún sin resolver de forma concluyente. Un ejemplo de ello es la forma que, a la luz de Arconada y sus novelas, adopta la constelación de personajes en el *Bebuquin*. En este cambio de paradigma, la obra de Arconada ha supuesto una ayuda imprescindible, un hallazgo atribuible sin duda a la comparatística como vía de análisis. No es su complejidad o profundidad, que permiten analizar el texto einsteiniano desde una perspectiva original, sino el medio que el autor español trata: el cine. En su caso, las figuras literarias fusionan en sí distintas identidades: persona real, persona biografiada, actor o actriz, personaje de esta u otra película, *tipo*, etc. Se trata de un complejo tratamiento de la figura literaria que evoca distintas ideas y hace referencia a elementos dispares u opuestos, pues combina lo real con lo ficticio. Un ejemplo análogo en el caso de Arconada sería la interpretación de lo primitivo en el provincianismo de la vanguardia española.

Ambas cuestiones aparecen en la obra literaria, según mi hipótesis, fundamentada en el discurso de los medios, que sublima los medios visuales y los iguala en sus capacidades mediales, esto es como principio. Así, el cubismo como percepción activa e inmediata, como fusión del sujeto con una realidad trascendental, y el cine y su sublimación de lo corporal y la imaginación en la proyección de la pantalla, se complementan e igualan como partes de un mismo fenómeno. Por consiguiente, el sentido del cine ayuda a entender mejor la inferencia de los principios cubistas en la literatura, mientras que el arte abstracto hace lo propio con los procesos implementados

en la forma narrativa. Los medios se reducen a formas y perspectivas culturales que transmiten un determinado sentido, y en la reflexión de los textos se escenifica la colisión de dichas perspectivas. Para examinar este proceso en su total complejidad, sin embargo, ha sido necesario abstraer los medios visuales y trasladarlos al discurso de los medios, esto es en su relación con la polaridad discursividad-antidiscursividad. Por esta razón, definiendo que la comparación ayuda a comprender mejor estos fenómenos, pues los descontextualiza de sus evoluciones peculiares y los recontextualiza en el discurso de los medios.

Cabe hablar de una asimetría comparativa, como explicación de las distintas divergencias que aparecen al desarrollar las analogías. Responsable de este fenómeno, que es necesario integrar en la metodología como sistematización de las diferencias y matices puntuales, es el mismo contexto. Sin embargo, lejos de ser una limitación, dicha asimetría es incluso productiva, pues las diferencias de intensidad responden a distintos matices que de esta forma quedan integrados en el sistema de comparación. Éste, se podría decir, crece y se amplía con las divergencias y, en la integración de éstas, ofrece una visión completa de la cuestión. Así, los textos se constituyen en objetos con distintos niveles de interpretación sumamente peculiares, que a la vez se integran en un sistema de referencias amplio y complejo. Esto responde a la misma naturaleza del discurso de los medios, el cual se construye dentro de la complejidad de una época que hierve con la implantación de nuevas formas de percepción y manifestación. Los distintos niveles de interpretación se han integrado en el análisis en la medida de lo posible, como parte de la argumentación, en los casos en que ello era razonable.

Como conclusión de este trabajo y con el objeto de impulsar que se continúe con estas vías de investigación sobre Einstein y Arconada, enumeraré algunas de las nuevas interpretaciones que han surgido alrededor del estudio del discurso de los medios y las formas narrativas derivadas de la referencialidad intermedial. En el caso de Arconada, el planteamiento de la intermedialidad en las novelas de cine es un tema que poco a poco se ha ido tratando, pero que no se ha terminado de explotar. Acaso Nigel Dennis ha realizado los estudios más determinantes sobre el tema, a los que se suman algunos artículos de Sánchez Salas. Se trata, no obstante, de un ámbito de estudio que, a diferencia de Einstein, está todavía por explorar en profundidad. La perspectiva del discurso de los medios, sin embargo, es un nuevo enfoque para ambos autores que puede extenderse a otros textos o enfocarse desde otros elementos concretos de su literatura.

El verdadero impulso innovador desde la literatura comparada se encuentra, no obstante, en la constelación de personajes, una constelación que he interpretado como sistema en comunión con otros estudios sobre Einstein y sus diletantes del milagro, integrando a la vez la concepción de la figura literaria cinematográfica de las biografías de Arconada. Es el ejemplo perfecto de una estructura concebida a partir de la interpretación paralela de dos formas literarias, y en relación con un discurso de los medios con efecto análogo en el texto. Los resultados alrededor de la constelación en el *Bebuquin* dan una nueva perspectiva, influida por el género biográfico de ficción español y la predilección por el medio cinematográfico en el contexto de los años veinte. Por medio de este planteamiento, la peculiaridad de Einstein se acerca a otros fenómenos vanguardistas, ajustándose a un contexto presidido por la presencia del discurso de los medios. Lo mismo sucede con la influencia entre medios *ex negativo* del autor alemán, la poética negativa o lo que he llamado desintegración de los medios, refiriéndome específicamente al medio discursivo. En ambos autores se trata de la prolongación de una lectura epistemológica y estética de la modernidad hacia una esfera social y pragmática, y en el caso de Arconada dicha lectura también se apoya en el contexto al que pertenece. El estudio y comparación del autor español a la luz del caso einsteiniano inaugura nuevas e interesantes cuestiones para la vanguardia española.

Desde mi punto de vista, las analogías enumeradas y clasificadas en esta investigación son prueba suficiente de que esta forma de estudio alcanza las metas planteadas y responde a las hipótesis formuladas. Desde la comparación de dos autores, una época común basada en la “diversidad” y la “unidad”, según la descripción de De Torre, adquiere mayor sentido y profundidad. Asimismo, un fenómeno central en ella, como la intermedialidad, planteado, como se ha hecho en estas páginas, de una forma original, cobra nueva importancia para los estudios literarios. A su alrededor se constituye una vía de análisis que se desmarca parcialmente de las ideas predominantes en los estudios sobre este tema y desarrolla una nueva metodología y una nueva comprensión del fenómeno. La configuración del discurso de los medios, sin embargo, es amplia y dinámica, de manera que el estudio de otros autores, obras o fenómenos enmarcados en éste contribuirán a esclarecer su manifestación y presencia en la literatura del siglo XX. Asimismo, el análisis de los procesos referenciales se puede localizar en otros elementos, objetos o ideas de la época. Así, este trabajo no ha hecho más que comenzar lo que podría ser una investigación intensa y fructífera en este

ámbito, por lo que se trata de un tema que con este trabajo no ha hecho sino profundizar un poco más de la mano de dos autores representativos.

La influencia medial como principio, para referirme una última vez a Kandinsky, es un tema vigente, pues aparece en cada época de crisis como una posible alternativa, frente a la radicalidad de las formas. Esta influencia, que plantea un diálogo y una reflexión, es a su vez la manera de entender cada época, una propuesta estética y epistemológica en la concepción de una realidad en el texto literario. Gracias a ella, en parte, éste se eleva por encima de su mera existencia como elemento de consumo y se convierte en una herramienta cultural que contiene una determinada forma de representación del mundo. La integración de experiencias e ideas ajenas a la literatura se dirige a su perfección, a ampliar sus principios más allá de sus propias fronteras que, dependiendo del contexto, a menudo se rigen por voluntades estéticas y sociales inamovibles. El principio del texto, como el de las otras artes, es en algunos casos el de la subversión, y así creo haberlo mostrado con la obra de Carl Einstein y César Arconada. Se trata de dos figuras que, marginadas por sus peculiaridades, no han gozado nunca del reconocimiento que sus obras exigen, en parte seguramente a causa de su subversión, y no creo que otro homenaje a sus ideas hubiera sido más claro que el estudio de esta misma subversión como forma de pensamiento y escritura.

6. Bibliografía

6.1. Bibliografía primaria:

Carl Einstein:

- Carl Einsteins Werke*. Werke in 5 Bänden, Edición de Hermann Haarmann y Klaus Siebenhaar. Berlin: Fanny Walz Verlag, 1994-1996
- Die Kunst des XX. Jahrhunderts*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Tanja Frank. Leipzig: Reclam, 1988
- Die Fabrikation der Fiktionen*. Ed. de Sibylle Penkert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973
- Toni* (con Jean Renoir). En: *L'Avant-scène Cinéma* 251/252 (1980), 21-101
- Der Gaukler der Ebene und andere afrikanische Märchen und Legenden*. Hrsg. von Carl Einstein. Frankfurt: Fischer, 1983
- Correspondance 1921 – 1939*. Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler. Edición de Liliane Meffre. Marseille: Dimanche, 1993.
- Bebuquin*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Stuttgart: Reclam, 1985. Ver también la edición revisada y ampliada de 1995 (Stuttgart: Reclam, 2000)
- Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*. Herausgeber: Carl Einstein, Paul Westheim. Potsdam: Kiepenheuer, 1924
- La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- El Arte como Revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Edición a cargo de Uwe Fleckner. Madrid: Lampreave y Millán, 2009
- La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española*. Edición de Uwe Fleckner. Barcelona: Mudito & Co., 2006
- La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) del 12.11.2008 al 16.2.2009

Añado las publicaciones de la Carl-Einstein Gesellschaft, que desde 1980 organiza eventos y congresos para la difusión de la obra del autor:

Carl-Einstein-Kolloquium. 1986. Editado por Klaus H. Kiefer. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988.

Bibliografía

Carl-Einstein-Kolloquium. 1994. Editado por Klaus H. Kiefer. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996.

Carl-Einstein-Kolloquium. 1998. Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen. Editado por Roland Baumann y Hubert Roland. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 2001

César M. Arconada:

-*De Astudillo a Moscú: obra periodística.* Estudio preliminar de Christopher H. Cobb. Valladolid: Ambito, 1986

-*Vida de Greta Garbo y otros escritos.* Prólogo de Javier Maqua. Madrid: Castellote, 1974a

-*Tres cómicos del cine.* Prólogo de David y Carlos Pérez Merinero. Madrid: Miguel Castellote, 1974b

-*Tres farsas para títeres.* Madrid: Publicaciones Izquierda, 1936

-*La turbina.* Prólogo de G. Santonja. Ediciones Turner, Madrid 1975

-*En Torno a Debussy.* Madrid: Espasa-Calpe, 1926

-*Los pobres contra los ricos.* Obras escogidas: novelas, 2 vols. Moscú: Progreso, 1977

-*Reparto de tierras.* Obras escogidas: novelas, 2 vols. Moscú: Progreso, 1977

-*Río Tajo.* Obras escogidas: novelas, 2 vols. Moscú: Progreso, 1977

-*Las siete virtudes.* Madrid, Barcelona: Espasa-Calpe, 1931

-*Urbe. Poemas (1928).* Ed. De Gonzalo Santonja. Palencia: Ediciones Cálamo, 2002

-*Gran baile de la concordia.* En: Assaig de teatre revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral Barcelona 44 (2004), 139-150

-*La Guerra en Asturias: crónicas y romances.* Edición a cargo de Gonzalo Santonja. Madrid: Ayuso, 1979

-*El rigodón bajo las tres arañas.* En: Rodríguez Fischer, Ana. Prosa española de vanguardia. Madrid: Editorial Castalia, 1999, 143-150

6.2 Bibliografía Secundaria:

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer, 1971

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Band VII. Frankfurt: Suhrkamp, 1973

Adorno, Theodor W. "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman". En: Brauneck, Manfred (ed.), *Der Deutsche Roman im 20 Jahrhundert, Band I. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1976, 33-37

Albersmeier, Franz-Josef. "Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten. Textsystematik". En: Zima, Peter V. (ed.), *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 235-269

Albert, Mechthild. *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzähl- prosa 1925-1940*. Tübingen: Niemeyer, 1996

Albert, Mechthild. "La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político". En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Nuevos caminos de la investigación de los años veinte en España*. Beihefte zur Iberoromania 14. Tübingen: Niemeyer, 1998, 115-126.

Allen, Roy. *Literary life in German Expressionism and the Berlin Circles*. Göppingen: Alfred Kummerle, 1974

Allerkamp, Andrea. "Tropen de Robert Müller et Bebuquin de Carl Einstein - Un dialogue entre avant-gardistes". En: Cahiers d'études germaniques 24 (1993), 17-27

Bibliografía

- Amelunxen, Hubertus von. "Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie". En: Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 209-235
- Andrés Álvarez, Valentín. "Telarañas en el cielo" (fragmento). En: *Revista de Occidente*, X, 30 (1925), 265-289. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología de La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 81-100
- Antliff, Mark / Leighten, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames and Hudson, 2001
- Anz, Heinrich. "'Artistischer Revolteur' und 'verlorener Chiliast'. Bemerkungen zu Carl Einstein". En: *Text und Kontext* 13.1 (1985), 66-79
- Anz, Thomas / Stark, Michael. *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920: Expressionismus*. Stuttgart: Metzler, 1982
- Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler, 2002
- Ara Torralba, Juan Carlos. "¿Avanzada o 'avanzadilla'?; La España Irredenta y 'la Turbina' de César Muñoz Arconada". En: *Cuadernos de investigación filológica* 17 (1991), 141-155
- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998
- Aumont, Jacques. *Théorie du film*. Paris: Albatros, 1980
- Aumont, Jacques. *L'histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Publ. de la Sorbonne, 1989

- Ayala, Francisco. *El boxeador y un ángel*. Madrid: Cuadernos Literarios, 1929
- Ayala, Francisco. “Erika ante el invierno” (fragmento). En: *Revista de Occidente* 88 (1930). También publicado en: Buckley, R. / Crispín, J., *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 86-91
- Ayala, Francisco. “La hora muerta”. En: *ibid*, *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos, 1965, 63-71. También publicado en: Buckley, R. / Crispín, J., *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid: Alianza, 1973, 255-262
- Ayala, Francisco. *El escritor y el cine*. Madrid: Ediciones del Centro, 1975
- Bab, Julius. “Film und Kunst”. En: Kümmerl, Albert, *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, 162-175
- Bacarisse, Mauricio. “Sirena de recambio” (fragmento). En: *Proceder A Sabiendas. Antología de La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 139-150
- Bachtin, Michael. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt.: Suhrkamp, 1979
- Bachtin, Michael. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996
- Bahr, Hermann. *Expressionismus*. München: Delphi, 1916. También publicado en: Harrison, Charles / Wood, Paul / Zeidler, Sebastian (eds.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Stements, Interviews*, 2 vols., primer volumen. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 2003, 152-156
- Balász, Béla. “Der sichtbare Mensch”. En: Helmes, Günter / Köster, Werner (eds.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002, 138-141

Bibliografía

- Ball, Hugo. "Die Kunst unserer Tage". En: Pörtner, Paul (ed.), *Literatur- Revolution 1910- 1925. Dokumente Manifeste - Programme Zur Aesthetik und Poetik*, vol. 1. Darmstadt: Luchterhand Verlag, 1960, 136-139
- Baroja, Pío. "En torno a Zalacaín el aventurero". En: Pérez Merinero, David / Pérez Merinero, Carlos (eds.), *En pos del cine*. Barcelona: Anagrama, 1974, 136-153
- Barrera López, José María. *Hélices: Poemas 1918-1922*. Málaga. Centro Cultural de la Generación del 27, 2000
- Bartels, Klaus. "Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert". En: Bohn, Rainer /Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (eds.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Sigma, 1988, 239-256
- Barthes, Roland. "El rostro de la Garbo". En: *Ibíd., Mitologías*. Madrid, México: Siglo XXI editores, 1999, 42-43
- Bassler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen: Niemeyer, 1994
- Bassler, Moritz. "Ewigkeit der Accent- Benns und Einsteins Widmungsgedichte Meer- und Wandersagen und Die Uhr". En: Martínez, Matias (ed.), *Gottfried Benn: Wechselspiele zwischen Biographie und Werk*. Göttingen: Wallstein, 2007, 71-84
- Baudelaire, Charles. "Le public moderne et la Photographie (Salon de 1859)". En: *Oeuvres complètes*. Edición de Y.G. Le Dantec y Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961, 1031-1036
- Baudelaire, Charles. "Le peintre de la vie moderne". En: *Oeuvres complètes*. Edición de Y.G. Le Dantec y Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961, 1152-1193

- Bazin, André. *Charles Chaplin*. Prólogo de François Truffaut. Epílogo de Eric Rohmer. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2002
- Beckford, William. *Vathek*. Mit einem Vorw. von Jorge Luis Borges. [Aus dem Engl. von Hans Schiebelhuth]. Frankfurt, Wien, Zürich: Büchergilde Gutenberg, 2007
- Beckmann, Max/ Heckel, Erich/ Macke, August/ Schmitt-Rottluf, Karl. "Umfrage: 'Das Neue Programm'. Kunst und Künstler, Berlin, XII. Jahrgang, 1914". En: Schmidt, Dieter, *Manifeste Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Band I. Dresden: Verlag der Künste, 1965, 79-83
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". En: íbid, *Gesammelte Schriften* I.2, Ed. de R. Tiedemann y H. Schewppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1980, 431-509
- Benn, Gottfried. "Brief vom 18.9.1948 an Max Niedermayer". En: Benn., Gottfried, *Ausgewählte Briefe*. Nachwort von Max Rychner. Wiesbaden: Limes, 1957, 124-127
- Benn, Gottfried. *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*. Mit einer Einführung von Bruno Hillebrand. Frankfurt: Fischer, 1984
- Benn, Gottfried. "Epilog und lyrisches Ich". En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, 182-184
- Benn, Gottfried. "Roman des Phänotyp". En: *Gesammelte Werke in 2 Bänden*, vol. 2. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986
- Bergius, Hanne. *Das Lachen DADAS: die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*. Huyesen: Anabas, 1989
- Bermúdez Martínez, María. "Macedonio y Ramón: la prosa vanguardista". En: *América sin nombre* 3 (2002), 22-28

Bibliografía

- Bernal, José Luis. *El Ultraismo ¿historia de un fracaso?* Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988
- Bernal, José Luis. “Poesía Creacionista”. En: Bazo, Javier Pérez (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*. Paris: CRIC & Orphys, 1998, 161-180
- Bernal, José Luis / Schmitz, Sabine. *Poesía Lírica Y Progreso Tecnológico (1868-1939)*. Frankfurt, Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2003
- Birus, Hendrik (ed.). *Germanistik und Komparatistik*. DFG-Symposion 1993. Stuttgart: Metzler, 1995
- Blasco Ibáñez, Vicente. *Obras Completas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1964
- Boehm, Gottfried. “Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne”. En: Neumann, Gerhard / Warning, Rainer (eds.), *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2003, 19-38.
- Boetsch, Laurent. “De la vanguardia al compromiso. El caso de César M. Arconada a través de su obra crítica”. En: *Ojan* 3 (1990), 64-73
- Bogner, Ralf Georg. *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005
- Bollnow, Otto F. *Die Lebensphilosophie*. Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1958
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): MIT Press, 2000
- Bonet, Juan manuel. “Arconada, César M”. En: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 1955, 59-60

- Bonfadelli, Heinz. *Medieninhaltsforschung: Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002
- Borau, José Luís. *Diccionario de cine español*. Madrid: Alianza, 1998
- Borchmeyer, Dieter. *Das Theater Richard Wagners: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982
- Borges, Jorge Luís. “Anatomía de mi Ultra”. En: Fernández Moreno, César (ed.), *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967, 493
- Borsó, Vittoria. “La escritura como teoría: Jorge Luís Borges y el cine – Juan José Arreola y la tecnología”. En: Nitsch, Wolfram / Chihaiia, Matei / Torres, Alejandra (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008, 197-216
- Brandstetter Gabriele. “Körper im Raum – Raum im Körper. Zu Carl Einsteins Pantomime ‘Nuronihar’”. En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1986*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988, 115-137
- Braun, Christoph. *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus. Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*. München: Iudicium Verlag, 1987
- Braun, Christoph. “Carl Einsteins ‘Schlimme Botschaft’ und ihre Leser. Zum Literaturalltag der Weimarer Republik”. En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1986*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988, 175-184
- Brihuega, Jaime. *Las Vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981
- Brihuega, Jaime. *La Vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982a

Bibliografía

- Brihuega, Jaime (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1982b
- Broch, Hermann. *Die Schlafwandler: eine Romantrilogie*. Zürich: Rhein-Verl., 1952
- Broch, Hermann. *Gesammelte Werke*, Bände 6 und 7, Essays I-II, Zürich: Rhein-Verl., 1955
- Brockington, Joseph. *Vier Pole expressionistischer Prosa: Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm*. New York: Verlag Peter Lang, 1987
- Broich, Ulrich. "Formen der Markierung von Intertextualität". En: Pfister, Manfred / Broich, Ulrich (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer 1985, 31-47
- Buckley, R. / Crispín, J. (eds.). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973
- Buñuel, Luis. "Nuestros poetas y el cine", *Gaceta Literaria* 43 (1928). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974a, 54-55
- Buñuel, Luis. "La próxima sesión: lo cómico en el cine", *Gaceta Literaria* 56 (1929). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974b, 56-58
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974
- Butor, Michel. *Die Wörter in der Malerei*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992
- Caduff, Corinna / Fink, Sabine Gebhardt / Keller, Florian / Schmidt, Steffen. "Intermedialität". En: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), 211-237

- Calvo Carilla, José Luis. *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*. Valencia: Pretextos, 1992
- Cassirer, Ernst. *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2009
- Chabás, Juan. *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. La Habana: Cultural, 1952
- Chacel, Rosa. “Vivisección de un ángel” (fragmento), *Gaceta Literaria* 44 (1928). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974, 59-62
- Chacel, Rosa. “Chinina-Mignone” (fragmento), *Revista de Occidente* XXII/55 (1928), 78-89. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 217-225
- Chateau, Dominique. “La puissance ontologique de la peinture. A propos du ‘Georges Braque’ de Carl Einstein”. En: Kröger, Marianne / Hubert, Roland (eds.), *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in der 1930er Jahren*. München: Wilhelm Fink, 2007, 241-248
- Cobb, Christopher H. *Estudio Preliminar*. En: íbid. (ed.), *César M. Arconada, De Astudillo a Moscú: obra periodística*. Valladolid: Ambito, 1986, 5-42
- Cobb, C. H. “César M. Arconada”. En: *Grandes periodistas olvidados*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987, 121-151
- Cobb, Christopher H. “César Arconada: el camino a la literatura comprometida”. En: *Letras peninsulares* 6.1 (1993), 127-136
- Costa, René de. “Dos imágenes de vanguardia en la poesía de Borges, Huidobro, Apollinaire y Guillermo de Torre: El ‘avión’ y la ‘luz eléctrica’”. En: Nigro,

Bibliografía

- Kirsten F. / Ciprés, Sandra M. (eds.), *Essays in honor of Frank Dauster*. Newark: Juan de la Cuesta, 1995, 77-85
- Crary, Jonathan. *L'Art de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle*. Trad. de l'anglais par Frédéric Maurin. Nîmes: éd. J. Chambon, 1994
- Crispin, John. "La estética de las generaciones de 1925: Vanguardia, modernism(o) y primitivismo popular". En: Baena, Enrique (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996. Málaga: Universidad de Málaga / Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, 15-38
- Cruz, Rafael. *El Partido Comunista de España en la II. República*. Madrid: Alianza, 1987
- Cruz, Rafael. "Discurso político y literatura: César Arconada 1930-1936". En: Letras peninsulares 6.1 (1993), 155-168
- Culler, Jonathan. *Literary theory*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997
- Dahm, Johanna. *Der Blick des Hermaphroditen. Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2003
- Dalí, Salvador. "Film – arte antiartístico", *Gaceta Literaria* 24 (1927). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974a, 63-69
- Dalí, Salvador. "Films antiartísticos", *Gaceta Literaria* 29 (1928). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974b, 70-74
- Däubler, Theodor. *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Darmstadt: Luchterhand-Literaturverl., 1988

- Del Pino, José Manuel. "Narrativa cinematográfica o novela cinemática: El montaje como principio constructivo en 'Pájaro Pinto' de Antonio Espina". En: *Letras Peninsulares* 7 (1994), 313-332
- Del Pino, José Manuel. "Novela y vanguardia artística". En: Bazo, Javier Pérez, *La vanguardia en España: Arte y Literatura*. Paris: CRIC & Orphys, 1998, 251-274
- Del Pino, José Manuel. "Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia". En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Con la colaboración de Doris Wansch. Jena, Yale: Vervuert Iberoamericana, 1999, 477-506
- Dennis, Nigel. "De la palabra a la imagen: La crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero". En: Baena, Enrique (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996. Málaga: Universidad de Málaga / Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, 363-378
- Dennis, Nigel. "En torno a la prosa breve en la joven literatura". En: *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 646 (2000a), 15-19
- Dennis, Nigel. "César Arconada at the Crossroads: *La turbina* (1930)". En: Lough, Francis (ed.), *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Oxford, Berlin: Peter Lang, 2000b, 179-198
- Dennis, Nigel. "Cinematic Literature in the Spanish Avant-Garde: César Arconada's Vida de Greta Garbo". En: *Romance Quarterly* 52.1 (2005a), 31-44
- Dennis, Nigel. "César Arconada, Greta Garbo y la 'literatura del cinema'". En: *Letras de Deusto* 108 (2005b), 89-104

Bibliografía

- De Pol, Dirk. “‘Totalität’ - Die Kant-Rezeption in der Ästhetik des frühen Carl Einstein”. En: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 104 (1997), 117-140
- Dethlefs, Hans-Joachim. *Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie*. Frankfurt: Edition Qumran im Campus-Verl., 1985
- De Torre, Guillermo. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965
- Dewey, John. “Kunst als Erfahrung”. En: Helmes, Günter / Köster, Werner (eds.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002, 159-162
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006
- Diego, Gerardo. “Posibilidades creacionistas”. En: *ibid.*, *Obras completas*. Prosa literaria, vol. VI. Madrid: Alfaguara, 2000, 167-170
- Dimic, Collete. *Das Grotteske in der Erzählung des Expressionismus*. Scheerbart, Mynona, Sternheim, Ehrenstein und Heym. Tesis presentada en el departamento de Filología de la Universidad de Freiburg en 1960
- Döblin, Alfred. “An Romanautoren und ihre Kritiker”. En: *ibid.*, *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1963, 15-18
- Döblin, Alfred. “Bemerkungen zum Roman”. En: *ibid.*, *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1963, 19-23
- Döblin, Alfred. “Die Segelfahrt”. En: Best, Otto F. / Schmitt, H. J. (eds.), *Die Deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam, 2003, 128-138

- Donahue, Neil. "Analysis and Construction: The Aesthetics of Carl Einstein". En: *The German Quarterly* 61 (1988), 419-437
- Duenschmann, Hermman. "Kinematograph und Psychologie der Volksmenge". En: Kümmel, Albert (ed.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, 85-99
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. München: Fink, 1988
- Edschmid, Kasimir. "Über den dichterischen Expressionismus". En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, 55-67
- Edschmid, Kasimir. "Der tödliche Mai". En: Best, Otto F. / Schmitt, H. J. (eds.), *Die Deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam, 2003, 86-104
- Eicher, Thomas. "Was heisst (hier) Intermedialität?". En: Eicher, Thomas / Blechmann, Ulf. *Intermedialität: vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994, 11-28
- Elias, Norbert. *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984. Citado de la edición española: *Sobre el tiempo*. México / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989
- Elias, Norbert. *Teoría del símbolo*. Edición e introducción de Richard Kilminster. Barcelona: Península, 1994
- Eming, Jutta / Lehmann, Annette / Maassen, Ingrid. "Vorwort". En: *ibid.*, *Mediale Performanzen*. Freiburg: Rombach Litterae, 2002, 9-17
- Espina, Antonio. "José Bergamín, El cohete y la estrella". En: *Revista de Occidente* 3 (1924), 125-127
- Espina, Antonio. *Pájaro Pinto*. Madrid: Revista de Occidente, 1927

Bibliografía

- Espina, Antonio. "Encuesta a los escritores", *Gaceta Literaria* 43 (1928). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974, 75-76
- Espina, Antonio. *El Genio cómico y otros ensayos*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1965
- Espina, Antonio. "Reflexiones sobre cinematografía". En: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 210-218
- Espina, Antonio. *Ensayos sobre literatura*. Edición al cuidado de Gloria Rey. Madrid: Pre-Textos, 1994
- Falcó, José Luis. *El ultraísmo. Teoría y práctica poética*. Valencia: Ariadna, 1991
- Felten, Uta. *Traum und Körper bei Federico García Lorca: intermediale Inszenierungen*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998
- Felten, Uta (ed.). *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: transcript Verl., 2004
- Felten, Uta / Roloff, Volker. "Einleitung". En: Felten, Uta (ed.), "*Esta locura por los sueños*": *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter, 2005, 5-10
- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967
- Fick, Monika. "Literatur der Dekadenz in Deutschland". En: Mix, York-Gothard (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Band 7: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus, 1890-1918. München: Carl Hanser Verlag, 2000, 219-230.

- Fiedler, Konrad. *Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst*. Leipzig: Hirzel, 1876
- Fiedler, Konrad. *Schriften zur Kunst*. Vol 2. München: Wilhelm Fink, 1971
- Fischer, Jens M. *Fin de siècle. Kommentare zu einer Epoche*. München: Winkler Verlag, 1978
- Fischer, Jens M. "Groteske". En: Borchmeyer, Dieter / Zmegac, Viktor (eds.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994, 185-188
- Fischer, Markus. *Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende*. Frankfurt: Peter Lang, 1986
- Fleckner, Uwe. "Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und 'kubistische' Kunstkritik im Werk von Pierre Réverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein". En: Fleckner, Uwe (ed.), *Prenez garde à la peinture. Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*. Berlin: Akademie Verlag, 1999, 481-536
- Fohrmann, Jürgen. *Literaturwissenschaft*. München: Fink, 1995
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993
- Frank, Peter. *Intermedia. Die Verschmelzung der Künste*. Bern: Benteli, 1987
- Fry, Roger. "An essay in Aesthetics". En: Fry, Roger, *Vision and design*. London: Chatto and Windus, 1920, 16-38. También publicado en: Harrison, Charles / Wood, Paul / Zeidler, Sebastian (eds.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Stements, Interviews*, 2 vols., primer volumen. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 2003, 102-110
- Fuentes, Víctor. "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación". En: *Romanic Review* XLIII (1972), 211-218

Bibliografia

- Füger, Wilhelm. "Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts". En: Helbig, Jörg (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Schmidt, 1998, 41-57
- Furness, Richard S. *Expressionism*. London: Methuen, 1973
- Fuß, Peter. *Das Grotteske: ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2001
- Gaudreault, Andre. *Du Littéraire au filmique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989
- García Luengo, Eusebio. "Reseña de 'La turbina'". En: Nueva Cultura 6 (1935), 12-14
- García Montero, Luís. "El cine y la mirada moderna". En: Bazar 4 (1997), 116-127
- Garrido, Germán. "La *Novelle* en la tradición teórica del siglo XIX". En: Revista de Filología Alemana 16 (2008), 9-30
- Garrido, Germán. *Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009
- Gasch, Sebastià / Dalí, Salvador / Montanyà, Lluís. "El Manifiesto Antiartístico Catalán". En: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 32-42
- Gasch, Sebastià. "Hacia la supresión del arte". En: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 28-31
- Gasch, Sebastià. *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Estudi i selecció de Joan M. Minguet i Batllori. Barcelona: Edicions del Mall, 1987
- Garfias, Pedro. *La voz de otros días. Prosa reunida*. Edición de José María Barrera López. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2001

- Gayley, Ch, M. “¿Qué es la literatura comparada?”. En: *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1999, 26-31
- Gebhard, Walter. “Genies und Geniesser. Carl Einstein über die Kultur des früheren japanischen Holzschnitts”. En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1986*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988, 67-113
- Geerken, Hartmut (ed.). *Märchen des Expressionismus*. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979
- Gehlen, Arnold. *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Edicions 62, 1994
- Gendolla, Peter. “Zur Interaktion von Raum und Zeit”. En: íbid. (ed.), *Formen interaktiver Medienkunst: Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, 19-38
- Gerstner, Jan. “die absolute Negerei”. *Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde*. Marburg: Tectum Verlag, 2007
- Gil Casado, Pablo. “‘Río Tajo’: narración épica y protagonización colectiva”. *Letras peninsulares* 6.1 (1993), 207-222
- Giménez Caballero, Ernesto. “‘Literatura española, 1918-1930’”. En: Buckley, R. y Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 48-54
- Giménez Caballero, Ernesto. “Datos para una solución”. En: *Revista de Occidente* XVII.49 (1927), 23-37. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 313-324

Bibliografía

- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*; versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1983
- Gómez de la Serna, Ramón. *Cinelandia*. Valencia: Sempere, 1923. Fragmento publicado en: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 239-254
- Gómez de la Serna, Ramón. “La nueva épica”, *Gaceta Literaria* 44 (1928). También publicado en: Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.), *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974, 88-93
- Gómez García, Carmen. *El género programático alemán (1900-1914)*. Frankfurt, Berlin, Bernd: Peter Lang, 2007
- González García, Ángel / Calvo Serraller, Francisco / Marchán Fiz, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900-1945*. Madrid: Ediciones Turner, 1979
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral, 1976
- Göttsche, Dirk. *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt: Athenäum, 1987
- Graber, Heinz. “Carl Einstein”. En: Rothe, Wolfgang (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern: Francke Verlag, 1969, 669-680
- Graham, Kenneth W. “Implications of the grotesque: Beckford’s *Vathek* and the boundaries of fictional reality”. En: *Tennessee Studies in Literature* 23 (1978), 61-74
- Greve, Ludwig / Pehle, Margot / Westhoff, Heidi. “*Hätte ich das Kino*” *Die Schriftsteller in dem Stummfilm*. Ausstellung und Katalog zur Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums. Stuttgart: Klett, 1976

- Gubern Román. “Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine)”. En: Baena, Enrique (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996. Málaga: Universidad de Málaga / Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, 39-52
- Gubern, Román. *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso : introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005
- Gumbrecht, Hans Ullrich. “Medium Literatur: Über Fernanwesenheit und Zusicherungsverhältnisse”. En: Fassler, Manfred (ed.), *Geschichte der Medien*. München: Wilhelm Fink, 1998, 83-108
- Günther, Herbert. *Künstlerische Doppelbegabungen : mit 156 meist erstveröffentlichten Abbildungen nach Werken deutschsprachiger Künstler vom 16. - 20. Jh.* München: Heimeran, 1960
- Güttiger, Fritz. *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1984
- Haarmann, Hermann / Siebenhaar, Klaus. “Vorwort”. En: Einstein, Carl. *Werke in vier Bänden*, vol. 1. Berlín: Fanney Walz, 1994, 7-14
- Häfker, Herрман. “Die Kuturbedeutung der Kinematographie”. En: Kümmel, Albert (ed.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, 78-84
- Hansen-Löve, Aage. “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne”. En: Schmid, Wolf

Bibliografía

- / Stempel, Wolf-Dieter (eds.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien, 1983, 291-360
- Harms, Rudolf. "Philosophie des Films". En: Helmes, Günter / Köster, Werner (eds.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002, 142-144
- Haro, Aullón de. "Determinación de la heteromorfia modernismo/vanguardia". En: *Universidad y sociedad I* (1981), 107-119
- Haro, Aullón de. *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1989, 120-152
- Hatvani, Paul. "Versuch über den Expressionismus". En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, 68-72
- Hayward, Philip. "Echoes and Reflections. The Representation of Representations". En: *ibid* (ed.), *Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists*. London, Paris: John Libbey, 1988, 1-25
- Haxthausen, Charles. "Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein". En: *October* 107 (2004), 47-74
- Haxthausen, Charles. "An optics of fragmentation. (essay on Carl Einstein Bebuquin or the dilettants of the miracle)". En: Wellbery, David / Ryan, Judith (eds.), *A new history of german literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, 688-693
- Heidelberger, Michael. "Innen und Aussen in der Wahrnehmung. Zwei Auffassungen des 19. Jahrhunderts (und was daraus wurde)". En: Breidbach, Olaf / Clausberg, Karl, *Video ergo sum. Repräsentationen nach innen und aussen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*. Hamburg: Hans-Bredow-Institut, 1999, 147-157
- Heissenbüttel, Helmut. *Zur Tradition der Moderne. Anmerkungen und Aufsätze 1964-1971*. Neuwied: Luchterhand Verlag, 1972

- Heisserer, Dirk. *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. München: Indicium Verlag GMBH, 1992
- Heisserer, Dirk. Literarische ‘Gotteslästerung’ als politisches Delikt. Der Prozess um Carl Einsteins Drama ‘Die Schlimme Botschaft’ (1921/22). Mit einem bislang unbekanntem Kommentar Einsteins”. En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1994*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996, 63-80
- Helbig, Jörg. *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Schmidt, 1998
- Heym, Georg. “Der Irre”. En: *ibid.*, *Das Werk*. Frankfurt: Zweitausendeins, 2005, 18-28
- Heymann, Jochen. “La imagen literarizada, la vanguardia y el cine: Ramón-Ayala-Jardiel”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, 1998, 91-105
- Helmholtz, Hermann von. “Die Thatsachen in der Wahrnehmung”. En: *ibid.*, *Vorträge und Reden*, 2 vols, volumen 2. Braunschweig: F. Vieweg, 1903
- Helmholtz, Hermann von. “Ueber das Sehen des Menschen”. En: *Vorträge und Reden*. Braunschweig: F. Vieweg, 1884, 367-396
- Hick, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink, 1999
- Hiebel, Hans H. *Große Medienchronik*. München: Fink, 1999
- Hiebler, Heinz. *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003
- Higgins, Dick. *Horizonts. The poetics and theory of the intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984

Bibliografie

- Hildebrand, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Baden-Baden: Verlag Heitz GMBH, 1961
- Hillach, Ansgar. “Man führt Krieg, ob man Formen erfindet oder durch Darstellung ruiniert ...’: Zur sprachlichen Konstitution von Polemik und Satire nach Carl Einsteins Wiederaufnahme der Kubismus-Theorie (1923)”. En: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), 140-150.
- Hiller, Kurt. “Über Kultur”. En: *ibid*, *Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift*, 2 vols. Primer volumen, “Zweiter Zyklus”. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913, 49-71
- Hiller, Kurt. “Die Jüngst-Berliner”. En: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentare*, herausgegeben von Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart: Metzler Verlag, 1982, 33-36
- Hoesterey, Ingeborg. *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt: Athenäum, 1988
- Hoffmann, Michael. “Avantgarde, kulturelle Differenz und europäischer Blick. Carl Einsteins Analyse der afrikanischen Kunst und Döblins Romanpoetik”. En: *International Alfred-Döblin-Kolloquium*. Berlin: Peter Lang Verlag, 2001, 63-76
- Hofmannsthal, Hugo von. “Ersatz für die Träume”. En: Güttiger, Fritz (ed.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1984, 446-451
- Hofmannsthal, Hugo von. *Brief des Lord Chandos: Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche*. Frankfurt: Insel, 2000
- Holländer, Hans. “Literatur, Malerei und Grafik. Wechselwirkung, Funktion und Konkurrenzen”. En: Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 129-170

- Hollier, Dennis (ed.). *Documents 1929-1930*. Réimpression en fac-similé, avec un préface de Dennis Hollier, 2 vols. Paris: Ed. Jean-Michel Place, 1991.
- Hood, Fred. "Die Illusion im kinematographischen Theater". En: Kümmel, Albert (ed.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, 63-66
- Huber, Ottmar. *Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1979
- Huber, Dieter. "Irritationen des Sehens. Farbe bei Karl Schmidt-Rottluff". En: *Ausstellungskatalog Karl Schmidt-Rottluff*. Werke aus den Kunstsammlungen Chemnitz, 54-67
- Hübscher, Arthur. *Von Hegel zu Heidegger: Gestalten und Probleme*. Stuttgart: Reclam, 1963
- Huidobro, Vicente. *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis Navarrete Orta. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989
- Humboldt, Alexander von. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Vol. 1. Tübingen: Klett Cotta, 1845
- Ihekweazu, Edith. "Der unerreichbare Wahnsinn des Philosophen. Carl Einstein: 'Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders'". En: Mannack, Eberhard (ed.), *Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Verzerrte Utopie*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1982a, 109-159
- Ihekweazu, Edith. "Immer ist der Wahnsinn der einzig vermutbare Resultat. Ein Thema des Expressionismus in Carl Einsteins Bebuquin". En: *Euphorion* 76 (1982b), 180-197

Bibliografía

Ihrig, Wilfred. *Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*. Frankfurt: Athenäum, 1988

Jarnés, Benjamín. *De Homero a Charlot*. En: *Gaceta Literaria* 22 (1927), 3

Jarnés, Benjamín. *Paula y Paulita*. Madrid: Revista de Occidente, 1929

Jarnés, Benjamín: *Feria del Libro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935

Jarnés, Benjamín. *Stefan Zweig, cumbre apagada: retrato*. México: Proa, 1942

Jarnés, Benjamín. “Estudio en Aguas Vivas”. En: *Paula y Paulita*. Madrid: Revista de Occidente, 1929. También publicado en: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 80-85

Jarnés, Benjamín. *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974

Jarnés, Benjamín. “Teoría del zumbel”. En: *Revista de Occidente*, XXVII/79 (1930), 11-30. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997a, 379-400.

Jarnés, Benjamín. “Folletín”. En: *Salón de Estío*. Madrid: Gaceta Literaria, 1929. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997b, 401-412

Jarnés, Benjamín. “Película”. En: *Salón de Estío*. Madrid: Gaceta Literaria, 1929. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997c, 413-416

- Jost, François. *L'oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon: Pr. univ. de Lyon, 1987
- Jové, Xavier. *La revista "Post-Guerra", la generació de 1930 i la recepció d'autors alemanys en les editorials d'avançada*. Tesis presentada en la Universidad de Barcelona en 2010
- Kaesler, Dirk. "Einleitung". En: Weber, Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. München: Beck, 2004, 7-64
- Kahnweiler, Daniel-Henri. *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1958
- Kahnweiler, Daniel-Henri. *Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits*. Paris: Gallimard, 1990
- Kaiser, Gerhard. *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft: Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980
- Kämpfer, Wolfgang. *Zeit des Menschen: das Doppelspiel der Zeit im Spektrum der menschlichen Erfahrung*. Frankfurt, Leipzig: Insel-Verl., 1994
- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. Bern: Benteli Verlag, 1952
- Kandinsky, Wassily. "Über Bühnenkomposition". En: Anz, Thomas / Stark, Michael (eds.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920: Expressionismus*. Stuttgart: Metzler, 1982, 546-552
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. 2 vols. Edición de Wilhelm Weischedel. Frankfurt: Suhrkamp, 1974
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Stalling, 1961

Bibliografia

- Kemper, Hans-Georg. *Vom Expressionismus zum Dadaismus: eine Einführung in die dadaistische Literatur*. Kronberg/Taunus: Scriptor Verl., 1974
- Kharitonova, Natalia. "César Arconada: vida y obra". En: Arconada, César M., *Cuentos de Madrid*. Sevilla: Renacimiento, 2007, 9-36
- Kiefer, Klaus H. "Subjekt/Objekt - Semiotische Probleme in der Ästhetik Carl Einsteins". En: Paetzhold, Heinz (ed.), *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*. Aachen: Rader Verlag, 1986, 285-319
- Kiefer, Klaus H. *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Niemeyer, 1994
- Kiefer, Klaus H. (ed.). *Die visuelle Wende der Moderne: Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Fink, 2003
- Kim, Kyung-Hee. "Spiel zwischen Imagination und Realität im Film – Im Lichte der Theorie der Intermedialität". En: KZG-Koreanische Zeitschrift für Germanistik 106/2 (2008), 135-150
- Kirchner, Ernst Ludwig. "Chronik K.G. Brücke (1913)". En: Schmidt, Dieter (ed.), *Manifeste Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Band I. Dresden: Verlag der Künste, 1965, 46-47
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München: Fink, 1993a
- Kittler, Friedrich. "Geschichte der Kommunikationsmedien". En: Huber, Jörg / Müller, Alois (eds.), *Raum und Verfahren*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1993b, 169-188
- Kittler, Friedrich. *Optische Medien*. Berlin: Merve, 2002
- Kittler, Friedrich (ed.). *Medien vor den Medien*. München, Paderborn: Fink, 2007

- Kleinschmidt, Erich. "Nachwort". En: Einstein, Carl, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Stuttgart: Reclam, 1985, 69-86
- Kleinschmidt, Erich. "Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache. Zur erkenntnistheoretischen Poetik von Carl Einsteins Bebuquin". En: Jahrbuch der Schillergesellschaft 33 (1989), 370-383
- Kleinschmidt, Erich. "Anspruch und Krise einer 'politischen' Literaturästhetik in der 'Moderne'". En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1994*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996, 15-28
- Kleinschmidt, Erich. "Das Rauschen der Begriffe. Produktive Beschreibungsproblematik in Carl Einsteins 'Kunst des XX: Jahrhunderts'". En: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft 47 (2001), 507-524
- Kloock, Daniela / Spahr, Angela. *Medientheorien: eine Einführung*. München: Fink, 1997
- Koh, Wee-Kong. *Intermedialität und Kulturkomparatistik. Beiträge zur vergleichenden ost-westlichen Literatur- und Kunstforschung*. Bern et. al.: Peter Lang, 2007
- Kokoschka, Oskar. "Von der Natur der Gesichte". En: *ibid.*, *Schriften 1907-1955*, ed. H. M. Wingler. München: Langen 1956, 339-340
- Kraft, Herbert. *Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus. Mit einer Dokumentation zu Carl Einstein*. Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1972
- Krahmer, Catherine. "Carl Einstein – 'Ein Mensch, durchaus nicht fixiert'. Art, esthétique et le désir de changer le monde". En: *Études Germaniques* 3 (2007), 715-722
- Krämer, Thomas. *Carl Einsteins Bebuquin. Romantheorie und Textkonstitution*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991

Bibliografie

- Kramer, Andreas. *Die "verfluchte Heredität loswerden". Studie zu Carl Einsteins Bebuquin*. Münster: Kleinheinrich-Verlag, 1990
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung von Reinold Werner. Frankfurt: Suhrkamp, 1987
- Kröger, Marianne. "Carl Einstein und die 'Grupo Internacional' der Kolonne Durruti – Ein Beitrag zur Auseinandersetzung Carl Einsteins mit der Realität des spanischen Bürgerkriegs". En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium*. 1986. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988, 261-272
- Kröger, Marianne. "Die Kulturkritik Carl Einsteins. Einige Betrachtungen zum Kulturverständnis". En: Haug, Wolfgang / Sachs, Herby (eds.), *Die Ausblendung der Wirklichkeit*. Grafenau: Trotzdem-Verlag, 1989, 75-94
- Kröger, Marianne. "'es wird immer schwerer vom Wort zum Sein den Weg zu finden' – Die Zeit der Suche nach Sinn und Funktion: Carl Einsteins politische Orientierung im Exil". En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium*. 1994. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996, 105-124
- Kröger, Marianne. *Das "Individuum als Fossil" – Carl Einsteins Romanfragment BEB II. Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil*. Remschied: Gardez! Verlag, 2007
- Krull, Wilhelm. *Prosa des Expressionismus*. Stuttgart: Metzler, 1984
- Kubin, Alfred. *Die andere Seite: ein phantastischer Roman*. Nachw. von Josef Winkler. Frankfurt: Suhrkamp, 2009
- Kultermann, Udo. *Leben und Kunst: zur Funktion der Intermedia*. Tübingen: Wasmuth, 1970

- Kultermann, Udo. *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987
- Kyora, Sabine. “Carl Einsteins Bebuquin”. En: Fähnders, Walter (ed.), *Expressionistische Prosa*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2001, 69-82
- Lammert, Angela. “Raum und Zeit in der Kunst um 1930: Ernst Cassirer, Aby Warburg, Carl Einstein”. En: (íbid), *Topos RAUM, Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2005, 58-71
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie-Verl., 1995
- Le Bigot, C. “El ultraísmo asimilado: valoración de Urbe de C. M. Arconada”. En: *Canente* 8 (1993), 103-112
- Lecoteux, C. “Le double, le cachemar, la sorcière”. En: *Études Germaniques* 43 (1988), 395-405.
- Lehnert, H. *Geschichte der deutschen Literatur*, Band V: Vom Jugendstil zum Expressionismus. Stuttgart: Reclam, 1978
- Lévi-Strauss, Claude. “Die Struktur der Mythen”. En: Lévi-Strauss, Claude, *Strukturelle Anthropologie*, vol.1, Frankfurt: Suhrkamp, 1967, 226-254
- Lichtenstein, Alfred. *Gesammelte Gedichte : Mit Photos, Portrait und Faksimiles*. Hrsg. von Klaus Kanzog. Zürich: Arche, 1962
- Liebrand, Claudia. “Hybridbildungen – Film als Hybride”. En: íbid (ed.), *Medien in Medien*. Köln: DuMont, 2002, 179-183
- Llovet, Jordi. “Prólogo”. En: íbid., Robert Caner, Antoni Martí Monterde, David Viñas Piquer, *Teoría literaria y literaura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005, 15-29

Bibliografía

- Lobato, Flora. "Influencia del cine en la generación del 27". En: *Revista Educare* Xii-2 (2008), 81-94
- Lokke, Kari E. "Achim von Arnim and the romantic grotesque". En: *Germanic Review* 58-59 (1983-84), 21-32
- López de Abiada, José Manuel. "Guillermo de Torre: versificador y teórico ultraísta, cronista y definidor de la vanguardia". En: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext / La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert, 1991, 79-104
- López Torres, José Carlos. "Realidad y fantasía en Vida de Greta Garbo". En: *Especulo* 16 (2000) [http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/g_garbo.html]
- Lorca, Federico García. "Santa Lucía y San Lázaro". En: *Revista de Occidente* 53 (1927), 145-155. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 299-307
- Lorenz, Christoph F. "Die letzten Tage des Herrn. Carl Einsteins dramatischer Versuch 'Die Schlimme Botschaft'". En: *Sprachkunst* 18-19 (1987-1988), 43-57
- Lough, Francis (ed.). *Hacia la novela nueva: essays on the Spanish avant-garde novel*. Oxford, Bern, Berlin, Frankfurt, Wien: Peter Lang, 2000
- Lough, Francis. "Jarnés y el cine". En: Albert, Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Frankfurt, Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2005, 407-422
- Luhmann, Niklas. "Die Form der Schrift". En: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (eds.), *Schrift*. München: Fink, 1993, 349-366
- Luhmann, Niklas. "Medium und Form". En: íbid, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, 165-214

- Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*. Ed. De Dirk Baecker. Heidelberg: Carl –Auer-Systeme Verlag, 2002
- Lukács, Georg. *Theorie des Romans*. München: DTV, 2000
- Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985
- Macke, August. “Die Masken”. En: Harrison, Charles / Wood, Paul / Zeidler, Sebastian (eds.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Stements, Interviews*, 2 vols., primer volumen. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 2003, 126-127
- Magnien, Brigitte. “La obra de C. Arconada: de la ‘deshumanización al compromiso’”. En: Tuñón de Lara, M. (ed.), *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*. Madrid: Edieusa, 1973, 333-347
- Magnien, Brigitte. “El cine en la novela de vanguardia (1923-1936)”. En: Albert, Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Frankfurt, Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2005, 441-456
- Maldonado Alemán, Manuel. *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis, 2006
- Mann, Heinrich. “Drei-Minuten-Roman”. En: Best, Otto F. / Schmitt, Hans J. (eds.), *Die Deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam, 2003, 158-164
- Maqua, Javier. “César Arconada y la novela del 27”. En: Arconada, César, *Vida de Greta Garbo*. Madrid: Castellote, 1974, 11-30

Bibliografia

- Marc, Franz. "Die neue Malerei". En: Schmidt, Dieter (ed.), *Manifeste Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Band I. Dresden: Verlag der Künste, 1965, 48
- Marc, Franz. "Die 'wilden' Deutschlands". En: Harrison, Charles / Wood, Paul / Zeidler, Sebastian (eds.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Stements, Interviews*, 2 vols., primer volumen. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 2003, 124-125
- Marcuse, Herbert. "Über den affirmativen Charakter der Kultur". En: íbid., *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, 56-101
- Martens, Gunter. *Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart: Kohlhammer, 1971
- Martí Peña, Ofelia. "Erzählprosa des Frühexpressionismus. Ihre Bedeutung für die Geschichte des modernen Erzählens". En: Anuari de Filologia Alemanyà 13 (2001), 51-70
- Martinez-Seekamp, Matías. "Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von 'Kausalität' und 'Form' bei Carl Einstein". En: Text und Kritik 95 (1987), 13-22
- Martínez, Mathias / Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck, 2005
- Martini, Fritz. "Einleitung". En: íbid. (ed.), *Prosa des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1970, 3-48
- Massaert, Lucien. Einstein / "'Braque': de la projection imaginaire à la structure subjective". En: Kröger, Marianne / Roland, Hubert (eds.), *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in der 1930er Jahren*. München: Wilhelm Fink, 2007, 249-264
- Maurois, André. "La poésie du cinéma". En: Maurois et. al., *L'Art cinématographique*, vol. III. Paris: Librairie Félix Alcan, 1927, 1-37

- Max Faust, W. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München: Carl Hanser, 1977
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel: Verlag der Kunst Dresden, 1994
- Mecke, Jochen. “Literatura española y Literatura europea: aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, 1998, 1-17
- Meffre, Liliane (ed.). *Carl Einstein, Daniel-Henri Kahnweiler, Correspondance 1921-1939*. Marseille: André Dimanche Editeur, 1993
- Meffre, Liliane. *Carl Einstein. 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002
- Meidner, Ludwig. “Anleitung zum Malen von Großstadtbildern”. En: Schmidt, Dieter (ed.), *Manifeste Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Band I. Dresden: Verlag der Künste, 1965, 84-89
- Mersch, Dieter. “Intermedialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‘negative’ Medientheorie”. En: Krämer, Sybille (ed.), *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, 2004, 75-96
- Michel, Andreas. “Media Theory: On the legacy of the Avant-Gardes in Carl Einstein and Walter Benjamin”. En: *The South Atlantic Quarterly* 96 (1997), 729-740
- Mierendorff, Carlo. “Erneuerung der Sprache”. En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982a, 140-148

Bibliografie

- Mierendorff, Carlo. "Wortkunst / Von der Novelle zum Roman". En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982b, 194-196
- Minguet, Joan M. (ed.). *Charles Chaplin en la cultura catalana (1922-1936)*. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1989
- Moholy-Nagy, László. "Malerei. Fotografie. Film". En: Helmes, Günter / Köster, Werner (eds.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002, 145-147
- Moog-Grünwald, Maria. "Absolute Prosa? Anmerkungen zu Carl Einstein und André Gide". En: Siepe, Hans T. (ed.), *Gide und Deutschland*. Düsseldorf: Droste Verlag, 1992, 73-82
- Morris, C.B. *This loving darkness: the cinema and Spanish writers, 1920-1936*. Oxford: Oxford University Press, 1980
- Morris, Cyril Brian. "El cine y los escritores españoles (1920-1936)". En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Con la colaboración de Doris Wansch. Jena, Yale: Vervuert Iberoamericana 1999, 579-606
- Müller, Jürgen E. (ed.). *Texte et medialité*. Mannheim: MANA, 1987
- Müller, Jürgen E. "Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art". En: montage/av 3.2 (1994), 119-138
- Müller, Jürgen E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996
- Müller, Jürgen E. "Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu deren Geschichte". En: Helbig, Jörg (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 31-57

- Müller, Jürgen E. “Vers l'intermédialité: histoires, positions et options d'un axe de pertinence”. En: *Médiamorphoses* 16 (2006), 99-110
- Musil, Robert. “Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films”. En: *ibid.*, *Gesammelte Werke*, vol. 8: Essays und Reden. Ed. de Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1978a, 1137-1154
- Musil, Robert. “Mediale Zeichnungen [21.7.1922]”. En: *ibid.*, *Gesammelte Werke*, vol. 9: Kritik. Ed. de Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1978b, 1596-1597
- Musil, Robert. “Eindrücke eines Naïven”. En: Güttiger, Fritz (ed.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1984, 469-473
- Navajas, Gonzalo. “Las antinomias del progreso en ‘La turbina’ de César Arconada”. En: *Letras peninsulares* 6.1 (1993), 95-108
- Neundorfer, German. “Ekphrasis in Carl Einsteins *Negerplastik*”. En: Baumann, Roland / Roland, Hubert (eds.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 2001, 49-64
- Neundorfer, German. “*Kritik an Anschauung*”. *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*. Nachwort von Günther Wohlfahrt. Stuttgart: Reclam, 2004
- Nolde, Emil. “Briefe”. En: Schmidt, Dieter (ed.), *Manifeste Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Band I. Dresden: Verlag der Künste, 1965, 40-42

Bibliografía

- Novalis, Friedrich von Hardenberg. "Sobre el poeta y la poesía". En: *Escritos escogidos*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1998, 103-124
- Obregón, Antonio de. "Patente de invención". En: *Hermes en la vía pública*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934. También publicado en: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 92-98
- Obregón, Antonio de. "Vida de Greta Garbo". En: Arconada, César Muñoz, *De Astudillo a Moscú. Obra periodística*. Valladolid: Ámbito, 1986, 325-327
- Oehm, Heidemarie. *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976
- Oehm, Heidemarie. *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993
- Oksiloff, Assenka. *Picturing the primitive: visual culture, ethnography, and early German cinema*. New York: Palgrave, 2001
- Osterkamp, Ernst. "Däubler oder die Farbe - Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus". En: Boehm, G. / Pfothner, H. (eds.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995, 543-563
- Osuna, Rafael. *Las Revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia: Pre-textos, 1986
- Osuna, Rafael. *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento, 2005
- Paech, Joachim. "Paradoxien der Auflösung und Intermedialität". En: Warnke, Martin / Coy, Wolfgang / Tholen, Georg (eds.), *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Frankfurt, Basel: Stroemfeld, 1997a, 331-367
- Paech, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1997b

- Paech, Joachim. "Intermedialität. Mediales Differenzieren und transformative Figurationen". En: Helbig, Jörg (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Schmidt, 1998, 14-30
- Pan, David. *Primitive Renaissance. Rethinking german expressionism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001a
- Pan, David. "Carl Einstein und die Idee des Primitiven in der Moderne". En: Baumann, Roland / Roland, Hubert (eds.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 2001b, 33-48
- Pan, David. "The primitivist critique of modernity: Carl Einstein and Walter Benjamin". En: *Telos* 119 (2001c), 41-57
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1972
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial, 1979
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores, 1991
- Panofsky, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducción de María Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra, 1995
- Pantini, Emilia. "La literatura y las demás artes". En: Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002, 215-240
- Paulsen, Wolfgang. *Deutsche Literatur des Expressionismus*. Bern u.a.: Peter Lang Verlag, 1983

Bibliografía

- Penkert, Sybille. *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht Verlag, 1969
- Perdomo, Euclides. “De las palabras y las cosas: el otro Einstein”. En: *Cnt* 351 (2008), 28-29
- Pérez Bazo, Javier. “El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta”. En: *Image/Imagen*. Actes du XXV Congrès de la Société des Hispanistes Français, Université Lumière Lyon 2, marzo 1991, 221-237
- Pérez Bazo, Javier. “El Ultraísmo”. En: *íbid.* (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*. Paris: CRIC & Orphys, 1998, 101-160
- Pérez Bazo, Javier. “La novela nueva en la época de la vanguardia histórica: una revisión”. En: *Insula* 646 (2000), 7-10
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle fictions: the Hispanic vanguard novel, 1926-1934*. Durham: Duke University Press, 1993
- Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David. “Presentación de César M. Arconada”. En: *íbid.* (eds.), *Tres Cómicos del cine*. Madrid: Miguel Castellote, 1974a, 5-18
- Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David. “Prólogo”. En: *íbid.* (eds.), *En pos del cinema*. A la memoria de César Muñoz Arconada. Barcelona: Anagrama, 1974b, 7-21
- Pérez Merinero, Carlos / Pérez Merinero, David (eds.). *Del cinema como arma de clase: antología de Nuestro cinema: 1932-1935*. Valencia: Fernando Torres, 1975
- Pérez Rasilla, Eduardo / Joya, Juan Manuel. *Obras clave de la narrativa española*. Madrid: Ciclo Editorial, 1990

- Petersen, J.H. *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung-Typologie-Entwicklung*. Stuttgart: Metzler, 1991
- Pfemfert, Franz. *Ich setze diese Zeitschrift wider diese Zeit: sozialpolitische und literaturkritische Texte*. Ed. de Wolfgang Haug. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1985
- Pfister, Manfred. "Konzepte der Intertextualität". En: Pfister, Manfred / Broich, Ulrich (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, 1-30
- Picard, Max. "Expressionismus". En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, 73-79
- Pinthus, Kurt (ed.). *Das Kinobuch: Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack, und ein Brief von Franz Blei*. Dokumentar. Zürich: Die Arche, 1963
- Pinthus, Kurt (ed.). "Zuvor". En: Pinthus, Kurt (ed.), *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlin: Rowohlt, 1996, 22-32
- Piñon, Helio. "Prólogo: perfiles encontrados". En: Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ed. Península, 1987, 5-30
- Plazaola, Juan. *Modelos y teorías de la historia del arte*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 2003
- Plett, H.F. "Bildwechsel. Impressionistische Intermedialität am Fin de siècle". En: Helbig, Jörg (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Schmidt, 1998, 219-229
- Podro, Michael. *Konrad Fiedler's Theory of the Visual Arts*. London: University College, 1961

Bibliografia

- Powell, John Wesley. *Introduction to the study of indian languages with words, phrases and sentences to be collected*. Washington D.C.: G.P.O., 1880
- Prümm, Karl. "Multimedialität und Intermedialität", en: Theaterzeitschrift 4 (1987), 95-103
- Prümm, Karl. "Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder". En: Bohn, Rainer / Müller, Ego / Ruppert, Hans (eds.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Sigma, 1988, 195-201
- Quast, Antje. *Das Neue und die Revolte. Schlüsselbegriffe der Avantgarde bei Guillaume Apollinaire und Carl Einstein*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1994
- Quenzer, Gert. "Absolute Prosa. Carl Einsteins 'Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders'". En: DU 17 (1965), 53-65
- Raabe, Paul / Grever, Ludwig. *Expressionismus, Literatur und Kunst 1910-1923. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N.* Stuttgart: Deutsche Schillergesellschaft, 1986
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002
- Rajewsky, Irina. "Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße Thematisierung' des Altermedialen". En: Lüdecke, Roger / Greber, Erika (eds.), *Intermedium. Literaturbeiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004, 27-77
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". En: *Intermedialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques* 6 (2005), 43-64

- Read, Herbert. *El Significado del arte*. Presentación, notas y suplemento final: José de Castro Arines. Madrid: Magisterio Español, 1974
- Reck, Hans Ullrich. “Bildende Künste: eine Mediengeschichte”. En: Fassler, Manfred (ed.), *Geschichte der Medien*. München: Wilhelm Fink, 1998, 141-185
- Remak, H. H. “La literatura comparada: definición y función”. En: *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1999, 100-113
- Renner, Rolf G. “An den Rändern der Bilder und der Texte. Zur Beziehung zwischen phantastischem Text und phantastischem Bild”. En: Harms, Wolfgang (ed.), *Bild und Text. Text und Bild*. DFG-Symposium Schloss Reisenburg 1989. Stuttgart: Metzler, 1990, 430-445
- Renner, Rolf G. “Schrift-Bilder und Bilderschriften. Zu einer Beziehung zwischen Natur und Malerei”. En: Zima, Peter V. (ed.), *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 171-208
- Renner, Rolf G. “Zur Frage von Memoria und Imagination im interkulturellen und ästhetischen Bezugfeld”. En: *ibid.* / Siguan, Marisa (eds.), *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*. Madrid: Forum 1999a, 14-30
- Renner, Rolf G. “Transformationen des Eigenen ins Fremde. Interkulturelle Strategien der Moderne am Beispiel von Jorge Semprún”. En: *ibid.* / Siguan, Marisa (eds.), *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*. Madrid: Forum 1999b, 198-207
- Renner, Rolf G. “Intermediale Aspekte der Simulation von Raum”. En: Jurt, Joseph / Renner, Rolf (eds.), *Wahrnehmungsformen / Diskursformen: Deutschland und Frankreich. Wissenschaft, Medien, Kunst und Literatur*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2004a, 85-116

Bibliografía

- Renner, Rolf G. "Die wissenschaftliche Erforschung der visuellen Wahrnehmung und die Präsentation von Raum in Text und Film bis 1930". En: *Akten des Kolloquiums "Littérature et théorie de la connaissance 1890-1930, Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1930"*. Strasburg: Presses Universitaires, 2004b, 175-187
- Renner, Rolf G. "Raumbilder: zu einer intermedialen Beziehung zwischen Bild, Text und Film". En: Beil, Ulrich J. / Dornbusch, Claudia S. / Normura, Masa (eds.), *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*, Sao Paulo et. al. 2003, vol. 2. Sao Paulo: Monferrer Produções, 2005, 145-154
- Reschke, Claus / Pollack, Howard. *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion 1890-1989*. München: Fink, 1992
- Riechert, Rüdiger. *Carl Einstein. Kunst zwischen Schöpfung und Vernichtung*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang Verlag, 1992
- Riegl, Alois. "Über antike und moderne Kunstfreunde". En: *Gesammelte Aufsätze*. Wien: UVV-Universitäts-Verlag, 1996, 185-196
- Riha, Karl. "Enthemmung der Bilder und Enthemmung der Sprache. Zu Paul Scheerbart und Carl Einstein". En: Thomsen, C. / Fischer, J.M. (eds.), *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 268-280
- Ródenas de Moya, Domingo. "Una encrucijada del arte nuevo con el arte social: Las siete virtudes". En: *Letras peninsulares*, 6.1 (1993), 137-154
- Ródenas de Moya, Domingo. "Introducción". En: *íbid.*, *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española (1923-1936)*. Barcelona: Alba Editorial, 1997a, 11-62
- Ródenas de Moya, Domingo. "Cita en ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte". En: *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de*

la Asociación Galega de Semiótica (celebrado en La Coruña los días 6, 7 y 8 de abril de 1995), 1997b, 85-104

Ródenas de Moya. *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997c

Ródenas de Moya, Domingo. *Los espejos del novelista*. Barcelona: Península, 1998

Ródenas de Moya, Domingo. “Las prosas de la Generación del 27”. En: *Insula* 646 (2000), 3-6

Rodríguez Fischer, Ana. “Introducción crítica”. En: *ibid.* (ed.), *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia, 1999, 9-74

Roland, Hubert. “Materialien zu Carl Einsteins Aufenthalt in Belgien”. En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1994*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996, 41-54

Roloff, Volker. “Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni”. En: Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 269-309

Roloff, Volker. “Literatura y cine en los años veinte en España - Procesos intermediales en el surrealismo”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, 1998, 83-90

Roloff, Volker. “Surrealismus und Intermedialität in La vie secrète de Salvador Dalí”. En: *Zeitschrift für Katalanistik* 21 (2008), 179-196

Romera Castillo, José Nicolás. “Perfiles autobiográficos de la Otra Generación del 27 (la del humor)”. En: *ibid.* (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX: Actas del Seminario Internacional de Investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, 2003, 221-244

Bibliografía

- Rosenhaupt, Hans Wilhelm. "Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft". En: Zmegac, Viktor (ed.), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Hanstein: Athenäum, 1981, 62-80
- Rubiner, Ludwig. *Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908-1919*. Edición de Wolfgang Haug. Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag, 1988
- Rumold, Rainer. "Carl Einstein: Sprachkrise und gescheiterter Experiment 'absoluter Dichtung'". En: *Erkennen und Deuten*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1985, 254-272
- Rumold, Rainer. "Carl Einstein and Buenaventura Durruti: The Poesy and the Grammar of Anarchism". En: Costa, Luís (ed.), *German and international perspectives of the Spanish Civil War: the aesthetics of partisanship. Studies in German literature, linguistics and culture*. Columbia: Camden House, 1992, 64-78
- Rumold, Rainer. "Archeo-logies of Modernity in transition and Documents 1929/30". En: *Comparative Literature Studies* 37 (2000), 45-67
- Sachs, Hans. "Zur Psychologie des Films". En: Kümmel, Albert (ed.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, 426-432
- Salaün, Serge. "Las vanguardias políticas: la cuestión estética". En: Pérez Bazo, Javier (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*. París: CRIC & Orphys, 1998, 209-226
- Sánchez Salas, Daniel. "The two spanish lives of 'Charlot'". BFI, 2004 [<http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/daniel-sanchez-salas.pdf>.]
- Sánchez Vidal, Agustín. "Cine". En: Amorós, Andrés / Díez Borque, José María (eds.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999a, 543-557

- Sánchez Vidal, Agustín. “La cultura española de vanguardia”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Con la colaboración de Doris Wansch. Jena, Yale: Vervuert Iberoamericana, 1999b, 341-354
- Salinas, Pedro. “Entrada en Sevilla”. En: íbid, *Víspera del gozo*. Madrid: Revista de Occidente, 1926. También publicado en: Buckley, R. / Crispín, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973, 74-79
- Salinas, Pedro. “Mundo cerrado”. En: íbid, *Víspera del gozo*. Madrid: Revista de Occidente, 1926. También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 483-489
- Sandkühler, Hans-Jörg. *Natur und Wissenskulturen: Sorbonne-Vorlesungen über Epistemologie und Pluralismus*. Stuttgart: Metzler, 2002
- Santonja, Gonzalo. “Prólogo”. En: Arconada, César M., *La turbina*. Madrid, Turner, 1975, 7-17
- Santonja, G. / Esteban, J. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Madrid: Ayuso, 1977
- Santonja, Gonzalo. “C. M. Arconada. Bio-bibliografía”. En: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses 47 (1982), 5-57
- Schlawe, Fritz. *Literarische Zeitschriften: 1910-1933*. Stuttgart: Metzler, 1973
- Schmelzer, Dagmar. “La mirada fílmica sobre el mundo de las cosas en Jarnés: un juego de ironía medial”. En: Albert, Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Frankfurt, Berlin: Vervuert / Iberoamericana, 2005, 423-440

Bibliografie

- Schmid, Gabriele. *Illusionsräume*. Tesis presentada en 1999 en la Hochschule der Künste Berlin, Fakultät Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften [<http://www.gabrieleschmid.de/diss/Inhalt.html>]
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. "Das 'Entgleiten der Worte'. Carl Einsteins Bebuquin - eine Phänomenologie des ästhetischen Dilettantismus". En: íbid (ed.), *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991, 243-267
- Schmidt-Rottluff, Karl. "Brief an Emil Nolde (4.2.1906)". En: Schmidt, Dieter (ed.), *Manifeste Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Band I. Dresden: Verlag der Künste, 1965, 40
- Schmitz, Norbert. "Bewegung als symbolische Form". En: Heller, H. B. (ed.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaften*. Marburg: Schüren, 2000, 79-98
- Schmitz, Norbert. "Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst". En: Gendolla, Peter (ed.), *Formen interaktiver Medienkunst: Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, 95-139
- Schmölzer, Nicole. "El cubismo en Tirano Banderas de Ramón del Valle Inclán". En: *Analecta Malacitana XX.2* (1997), 491-511
- Schnell, Ralf. *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler, 2000
- Schöffler, H. "Nachwort". En: Otten, Karl (ed.), *Ego und Eros. Meistererzählungen des Expressionismus*. Stuttgart: Goverts, 1963, 547-576

- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vol. 1, Frankfurt: Suhrkamp, 1996
- Schröter, Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". En: *montage/av* 7 (1998), 129-154
- Schröter, Jens. "Das transplane Bild und der Pictorial Turn. Zur Medienästhetik Marcel Duchamps". En: Kacunko, Slavko / Leach, Dawn (eds.), *Image Problem? Medienkunst und Performance im Kontexte der Bilddiskussion*. Berlin: Logos, 2006, 197-216
- Schulte-Sasse, Jochen. "Carl Einstein; or, The Postmodern Transformation of Modernism". En: Huysen, A / Bathrick, D. (eds.), *Modernity and the text*. New York; Oxford: Columbia University Press, 1989, 36-59
- Schultz, Joachim. "Carl Einstein, Blaise Cendrars u.a. - Zum Prinitivismus in der europäischen Literatur der Avantgarde zwischen 1900 und 1940". En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1986*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988, 49-66
- Schultz, Joachim. *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus*. Giessen: Anabas Verlag, 1995
- Sello, Katrin. "Revolte und Revolution. Vorschläge zu einer Interpretation des 'Bebuquin'". En: *Alternative* 75 (1970), 232-245
- Serrano Asenjo, José Enrique. *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España: (1928-1936)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002
- Sheppard, Richard (ed.). *Die Schriften des Neuen Clubs, 1908-1914*, Band 1. Hildesheim: Gerstenberg Verlag, 1980
- Siebenhaar, Klaus. "Carl Einstein. Epochensignatur und Lebenspraxis". En: *Carl Einstein. Prophet der Avantgarde*. Berlin: Fannei & Walz Verlag, 1991, 7-11

Bibliografía

- Siemon, Johann. "Einstein und Benn - Geschichte einer Entfernung?". En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1994*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996, 89-104
- Siguan, Marisa / Roetzer, Hans Gerd. *Historia de la literatura alemana*, dos volúmenes. Barcelona: Ariel, 1990-1992
- Simmel, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben". En: íbid, *Gesamtausgabe*. Bd.7, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, 116-131
- Simmel, Georg. "Über die dritte Dimension in der Kunst". En: Rammstedt, Otthein (ed.), *Gesamtausgabe*, vol. 8 Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt: Suhrkamp, 1997, 9-14
- Simonis, Anette. *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, 2009
- Soguero García, Francisco Miguel. "Narradores vanguardistas: poetas de la historia (1)". En: *Insula* 646 (2000a), 21-23
- Soguero García, Francisco Miguel. "Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: aproximación a la biografía vanguardista". En: Lough, Francis (ed.), *Hacia la novela nueva Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Oxford, Berlin: Peter Lang, 2000b, 199-218
- Soguero García, Francisco Miguel. *La renovación del género biográfico en España (1929-1936): estudio de las biografías vanguardistas de César Muñoz Arconada, Benjamín Jarnés y Antonio Espina*. Tesis doctoral presentada en 2006 en la Universidad de Deusto
- Sokologorsky, Igor. "Carl Einstein: l'art nègre comme art du vingtième siècle". En: Baumann, Roland / Roland, Hubert (eds.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*. Carl

- Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 2001, 19-32
- Sombroek, Andreas. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005
- Sorg, Reto. "Aus dem 'Garten der Erkenntnis' in die 'Gärten des Zeichens'". Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein". En: *Sprachkunst* 27 (1996), 239-266
- Sorg, Reto. *Aus den "Gärten der Zeichen". Zu Carl Einsteins Bebuquin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998
- Sorg, Reto. "Das Groteske- 'Auf halbem Weg zum Tier' ". En: *Colloquium Helveticum* 35 (2005), 19-38
- Söring, Jürgen. "Gesamtkunstwerk". En: Weimar, Klaus (ed.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: De Gruyter, 1997, 710
- Spielmann, Yvonne. "Zeit, Bewegung, Raum. Bildintervall und visueller Cluster". En: *montage/av* 2.2 (1993), 49-68
- Spielmann, Yvonne. "Fading, Framing, Fake. Peter Greenaways Kunst der Regeln". En: Paech, Joachim (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994, 132-149
- Spielmann, Yvonne (ed.). *Bild, Medium, Kunst*. München: Fink, 1999
- Spielmann, Yvonne. "Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität". En: Heller, H. B. (ed.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaften*. Marburg: Schüren, 2000, 57-68

Bibliografía

- Sternheim, Carl. "Vanderbilt". En: Best, Otto F. / Schmitt, Hans Jürgen (eds.), *Die Deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam, 2003, 106-127
- Steutermann, Jens. *Zur Gänze zerfallen. Destruktion und Neukonzeption vom Raum in expressionistischer Prosa*. Frankfurt: Peter Lang, 2004
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971
- Theodorsen, Cathrine. *Leopold Andrian, seine Erzählung "Der Garten der Erkenntnis" und der Dilettantismus in Wien um 1900*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn, 2006
- Turim, Maureen. "The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films". En: *Iris* 12 (1991), 25-38
- Unamuno, Miguel de. "La literatura y el cine". En: García Blanco, Manuel (ed.), *Meditaciones y otros escritos. Obras completas, vol. XI*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1951, 531-536
- Urrutia, Jorge. *El Novecentismo y la renovación vanguardista*. Madrid: Cincel, 1980
- Urrutia, Jorge. "El movimiento ultraísta". En: Morelli, Gabriele (ed.), *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: Ediciones El carro de nieve, 1991, 89-100
- Urrutia, Jorge. "La indagación cinematográfica de Francisco Ayala". En: *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*. Actas del simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991. Granada: Diputación provincial de Granada, 1992
- Vaihinger, Hans. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Leipzig: Felix Meiner Verlag, 1924
- Vega Ramos, María José / Carbonell, Neus. *La Literatura comparada : principios y métodos*. Madrid : Gredos, 1998

- Vela, Fernando. “Desde la rivera oscura. (Sobre una estética del cine)”. En: Revista de Occidente 8 (1925), 202-227
- Vela, Fernando. “Fragmentos”. En: Revista de Occidente XXIII/67 (1929), 1-18.
También publicado en: *Proceder A Sabiendas. Antología De La Narrativa De Vanguardia Española, 1923-1936*. Edición, estudio introductorio y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Alba Editorial, 1997, 515-528
- Vietta, Silvio / Kemper, Hans Georg. *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink, 1975
- Vietta, Silvio. *Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992
- Vietta, Silvio. *Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild*. München: Wilhelm Fink, 2001
- Virilio, Paul. “Fahrzeug”. En: *ibid.*, *Fahren, Fahren, Fahren*. Berlin: Merve, 1978.
También publicado en: Barck, Karlheinz (ed.), *Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 2002, 47-70
- Vuillermoz, Emile. “La musique des images”. En: Maurois, Andre (ed.), *L'Art cinématographique*, vol. III. París: Ed. Félix Alcan, 1927, 39-65
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Mystik der Moderne: die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1989
- Walden, Herwarth. “Das Begriffliche in der Dichtung”. En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, 149-156
- Wansch, Doris. *Das ultraistische Manifest*. Bamberg: Universidad de Bamberg, 1994
- Weber, Stefan. *Theorien der Medien: Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Stuttgart: UTB GmbH, 2003

Bibliografía

- Weber, Max. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. München: Beck, 2004
- Weisstein, Ulrich. “Zur wechselseitigen Erhellung der Künste”. En: Horst Rüdiger (Hg.): *Komparatistik: Aufgaben und Methoden*. Stuttgart: Kohlhammer, 1973, 152-163
- Weisstein, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Actas del coloquio internacional de Berlín, 1989. Frankfurt: Vervuert, 1991
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.). *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, 1998
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.). *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Con la colaboración de Doris Wansch. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1999a
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.). *Naciendo el hombre nuevo...: fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1999b
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. “Poesía y tecnología en la vanguardia española: Hélices (1923) del ultraísta Guillermo de Torre”. En: Briesemeister, Dietrich (ed.), *Del placer y del esfuerzo de la lectura: interpretaciones de la literatura española e hispanoamericana*. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2006, 193-217
- Werfel, Franz. “Substantiv und Verbum”. En: Best, Otto F. (ed.), *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982, 157-162

- Werkmeister, Sven. *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*. München: Wilhelm Fink, 2010
- Williams, Rhys W. "Primitivism in the works of Carl Einstein, Carl Sternheim und Gottfried Benn". En: *Journal of european studies* 13 (1983), 247-267
- Winkler, Hartmut. *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München: Boer, 1997
- Wirth, Uwe. "Intermedialität". En: Roesler, Alexander / Stiegler, Bernd (eds.), *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Fink, 2005, 114-121
- Wölfflin, Heinrich. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München: Universitäts-Dissertation, 1886. Ver también la nueva edición con un epílogo de Jasper Cepl. Berlin: Mann, 1999
- Wolfradt, Willi. "Kino und Pantomime". En: Kümmel, Albert (ed.), *Medientheorie 1888–1933*. Texte und Kommentare. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 445-448
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R Piper & CO Verlag, 1959, 35-60
- Worringer, Wilhelm. "Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst". En: Anz, Thomas / Stark, Michael (eds.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920: Expressionismus*. Stuttgart: Metzler, 1982, 19-22
- Wunberg, Gotthart. *Der frühe Hofmannsthal - Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1965
- Zajonz, Antje. "Wagnis einer Uraufführung - Carl Einsteins 'Schlimme Botschaft' in Lübeck". En: Kiefer, Klaus H. (ed.), *Carl-Einstein-Kolloquium. 1994*. Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1996, 185-203

Bibliografia

Zander, Horst. "Intertextualität und Medienwechsel". En: Pfister, Manfred / Broich, Ulrich (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, 178-196

Zarza, Rafael. "Donde las palabras se acaban". En: *Cnt* 351 (2008), 27-28

Zeidler, Sebastian. "Introduction". En: *October* 107 (2004), 3-13.

Zeidler, Sebastian. "Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Moment of Documents". En: *Papers of Surrealism* 7 (2007) [<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Zeidlerpdf.pdf>]

Zepentec, S. Tötösy de. "La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura y la cultura". En: *La Literatura Comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998, 215-229

Zima, Peter V. *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992

Zschoke, Nina. *Der irritierte Blick: Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*. Paderborn, München: Wilhelm Fink, 2006