

El Expresionismo: entre su pasado y su presente

José Ignacio Cattini

Resumen

En el Expresionismo convergen el Gótico medieval, el Barroco, el Romanticismo y el Decadentismo decimonónico. El punto de unión de estos movimientos junto a la sangre innata de esta vanguardia, dan como resultado una actitud salvaje y mística, una estética violenta y excéntrica, y una filosofía de la desilusión. Proponemos como objetivo pensar el Expresionismo a través de algunos de sus principales artistas, pero fundamentalmente desde una mirada diacrónica, pues como ya hemos hecho alusión, consideramos que esta vanguardia es el punto de eclosión y de máxima expresión –valga la palabra- de lo que épocas y movimientos ya habían esbozado en el pasado. Para ello, tomaremos como corpus principal, algunos poemas de Georg Trakl (1887-1914), y tres textos de Franz Kafka (1883-1924), e iremos analizando de forma comparativa con otras obras artísticas pertenecientes a épocas diversas y también al propio Expresionismo.

Palabras clave: Deformación – Guerra – Descomposición - Colores - Deshumanización

Abstract

In Expressionism converge medieval Gothic, Baroque, Romanticism and Decadentism of the nineteenth century. The point of union of these movements with the innate blood of this vanguard, result in a wild and mystical attitude, a violent and eccentric aesthetic, and a philosophy of the desillusion. We purpose to think Expressionism through some of its main artists, but mainly from a diachronic perspective, because as we have already mentioned, we consider that this avant-garde is the point of emergence and maximum expression -value the word- of what Times and movements had already sketched in the past.

For this, we will take as main corpus, some poems by Georg Trakl (1887-1914), and three texts by Franz Kafka (1883-1924), and we will analyze in a comparative way with other artistic works belonging to different epochs and also to Expressionism itself .

Key words: Deformation – War – Decomposition – Colours – Dehumanization

José Ignacio Cattini
icattini@hotmail.com

Profesor de Literatura, egresado del IPA.

Trabaja actualmente en liceos públicos y privados de Montevideo y Canelones.

Ha participado en varios seminarios organizados en el IPA.

Desde el 2011 colabora en Revista Sinfónica en los espacios dedicados a la ópera.

Ha realizado charlas para las óperas “Aida”, “La bohème”, y “Carmen” en el Auditorio del Sodre “Adela Reta”.

La palabra literaria no es un punto,
sino un cruce de superficies textuales,
un diálogo de varias escrituras:
del escritor, del destinatario (o del personaje),
del contexto cultural anterior o actual.
(Kristeva, 1978)

Siempre hemos apoyado una visión dialéctica de la historia, y por ello estamos convencidos de que el cambio de una cultura a otra surge de la oposición de ideas epocales y por lo tanto, también estéticas. Tanto la historia de las ideas estéticas, como el origen y la decadencia de una época se relacionan con lo histórico e indefectiblemente con la cultura.

La historia habla de etapas y de épocas diferentes, sin embargo, creemos que ella puede dividirse en dos grandes estados: uno, de estabilidad, y el otro, de inestabilidad. Existen épocas de orden, de búsqueda de equilibrio, de razón sustantiva, por un lado, y épocas de desorden, de cambios, de inestabilidad emocional, de ímpetu y frenesí, por otro. Desde la dialéctica, podríamos afirmar que el Renacimiento es la antítesis de la Edad Media; y así ocurrió luego entre Renacimiento y Barroco, entre Neoclasicismo y Romanticismo.

Al llegar al siglo XX aparecen las vanguardias. Son la contracara a todo el arte anterior, al arte mimético. Son el espejo de la Modernidad, tal como la entiende Calinescu en *Cinco caras de la Modernidad* (1991), y por tanto, son la antítesis de la estética tradicional de occidente.

A veces se cree que las vanguardias fueron la revolución inédita del arte, que ellas fueron las pioneras en todo el hecho artístico, una especie de sabotaje al arte burgués.

De hecho, no podemos negar que a partir de ellas, todo fue distinto, y que el concepto de arte cambió notoriamente. Pero sería un gran error pensar que las vanguardias crearon todo, porque bastaría solo con pensar en algunas pinturas románticas o en la poesía de Mallarmé, de Rimbaud o del mismísimo Lautréamont, para entender que no todo fue inventado por las vanguardias.

Queremos entonces, tomar como vanguardia al Expresionismo, y hacer una suerte de rastreo por el tiempo, para apreciar cómo determinadas ideas ya existentes, fueron retomadas por dicha vanguardia.

El Expresionismo como tal, se desarrolló entre 1910 y 1920 (estrictamente finaliza en 1927) y tuvo su clímax en 1918. Es quizás la vanguardia más directamente vinculada con la guerra, porque surgió allí, en Alemania, en una situación de máxima angustia y de enorme rigor político; es por esto que Guillermo de Torre dice que el Expresionismo “cristaliza un estado del espíritu”. Tal realidad histórica provoca una desilusión

con el paradigma positivista, lo cual lleva a que esta vanguardia sea anti-positivista, y se transforme en el lado opuesto del Impresionismo reinante. En relación a esto, de Torre cita al historiador Albert Soergel, quien afirma: “lo que fue expresión desde fuera se cambia en expresión desde dentro: aquello que fue reproducción del natural es ahora liberación de una tensión espiritual.” (de Torre, 1974: 191)

El Expresionismo está definido por la guerra, por su anti-positivismo, pero también por una serie de palabras que lo definen, tales como salvaje, exagerado, deformado, instintivo y primitivo, y emotivo, entre otras. Ahora bien, si miramos hacia atrás en el tiempo, encontraremos que el Gótico, el Barroco, el Romanticismo, y el Decadentismo poseen ideas bastante similares al Expresionismo. Siguiendo el razonamiento del que hablábamos al principio del trabajo, diríamos que todos ellos pertenecen al lado antitético del orden y del equilibrio, porque buscan ir más allá de lo visible, con cierta tendencia hacia lo místico y sobre todo, hacia lo salvaje, y entendiendo lo grotesco como el camino hacia la verdad. Pero no solo eso, sino que además, cada uno de ellos se origina en una situación de “caos”, ya sea por una crisis espiritual, histórica, económica y/o política. La diferencia sustancial radica en que esta vanguardia nace en el marco de un total abatimiento de la humanidad.

Es el Expresionismo quien lleva al límite las ideas de sus predecesores, y es así entonces, que su angustia existencial genera un deseo de no pertenecer a la sociedad, de evadirse, y al mismo tiempo de modificarla y deformarla. El Expresionismo “levanta su bandera en defensa del hombre fuera de la historia, del hombre que no quiso reingresar en aquella sociedad incapaz de mantener ninguna de sus promesas” (de Torre, 1974: 185). Valga como ilustración de esta idea las palabras de Hermann Bahr en un ensayo de 1916: “...el Expresionismo le vuelve a abrir la boca al hombre. Demasiado ha escuchado el hombre en silencio: ahora quiere que el espíritu responda.” (de Micheli, 1999: 68), y también las de Ludwig Rubiner: “El escritor no merece tal nombre si no siente en sí la responsabilidad de destruir el mundo actual” (de Torre, 1974: 198).

Ahora que hemos conceptualizado brevemente dicha vanguardia, proponemos como objetivo pensar el Expresionismo a través de algunos de sus principales artistas, pero fundamentalmente desde una mirada diacrónica, pues como ya hemos hecho alusión, consideramos que esta vanguardia es el punto de eclosión y de máxima expresión –valga la palabra– de lo que épocas y movimientos ya habían esbozado en el pasado.

Para ello, tomaremos como corpus principal, algunos poemas de Georg Trakl (1887-1914)¹, y tres textos de Franz Kafka (1883-1924), e iremos analizando de forma comparativa con otras obras artísticas pertene-

cientes a épocas diversas y también al propio Expresionismo.

Guillermo de Torre es quien afirma que el Expresionismo retoma las características del Gótico y del Barroco, y de Micheli es quien llegando a una justa precisión aclara que esta vanguardia reúne ambos estilos¹, pero “el ansia mística del gótico se apesadumbra y la contorsionada complejidad del Barroco se alarga, apunta al cielo” (de Torre, 1974: 188). Como sabemos, el estilo Gótico surgió hacia los siglos XII y XIII d. C, y desde el primer momento tuvo esa característica mística, pero al mismo tiempo una gran materialización terrenal. Frente al Románico rústico, macizo, y símbolo del poder clerical, el gótico es puro trabajo de un artista, lleno de excentricidades -para su época-, y cargado de símbolos emocionales (desde la luz que entra por los vitrales de una Iglesia hasta los arcos ojivales de un castillo).

El Expresionismo vio en esas manifestaciones emocionales los perfectos canales para mostrar sus ideas. En *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (1873-1938), apreciamos decorados llenos de perspectivas angulosas, y que se traducen en auténticos paisajes emocionales, ya sean abiertos pero estrechos (calles de la ciudad), o cerrados y al límite de la claustrofobia (gabinete del doctor), y acompañado de una música atonal e inquietante (antesala de lo que será el cine de horror). Si nos acercamos a la actualidad, podemos encontrar en el cine de Tim Burton (1958), varias semejanzas: piénsese por ejemplo, en su primer trabajo *Vincent* (1982), en donde el director, recurre también a lo anguloso, y al contraste entre luz y forma, concretamente, el manejo de la sombra del personaje.

También las pinturas de Ernst L. Kirchner (1880-1938), típicamente expresionistas, manejan colores intensos que apuntan hacia lo oscuro, y que producen paisajes tensos y misteriosos. Para ilustrar, recuérdese pinturas como *Der Rote Turm in Halle* (1915), *Rotes Elisabeth-Ufer* (1912), *Alpauftrieb* (fecha desconocida). Es interesante detenerse en esta última pintura, porque en ella se pinta una colina oscura, rodeada de bruma, y es este, uno de los paisajes propios de esta vanguardia. El inicio de *El castillo* (1926) de Kafka comienza así:

Era ya entrada la noche cuando llegó K. El pueblo estaba sumergido en la nieve. De la colina del castillo no se veía nada; estaba envuelta en niebla y oscuridad; ni el más débil resplandor indicaba que allí estuviera el gran castillo.

La colina y la niebla siempre que aparecen funcionan como expresión de lo desconocido, lo misterioso, lo extraño y lo inquietante, de alguna manera implica lo lejano, lo prohibido, y para acceder a tal lugar, pro-

bablemente se exija algo. Por otro lado, si visualizamos la narración u observamos la pintura de Kirchner, nos encontraremos con una forma en punta, propio del gótico. Esta imagen también puede observarse en el primer fotograma que aparece cuando Francis comienza a narrar su historia en *El gabinete...*, recordada en la alta y oscura colina de *Edward Scissorhands* (1990) de Burton.

La imagen de la colina y del castillo, nos lleva también al Romanticismo, que dio origen hacia fines del siglo XVIII a la novela gótica. Este movimiento es el primero en retomar al gótico, y no solamente porque eligió la arquitectura gótica como escenario de sus narraciones, sino también por conceptualizar el concepto de lo gótico. Cuando Horace Walpole (1717-1797) titula a su obra *El castillo de Otranto. Una historia gótica* (1764) buscaba impresionar al público, ya que hasta ese entonces, decir “gótico” tenía una carga negativa, se usaba para denigrar objetos, personas y actitudes consideradas bárbaras, grotescas, primitivas, de mal gusto y salvajes. Como vemos, características afines al Expresionismo.

La famosa novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912), toma el mito del vampiro y su castillo en Transilvania. La llegada de Jonathan Harker al castillo, supone una larga odisea, y mantiene las mismas imágenes comentadas:

Al comenzar a caer la noche se sintió mucho frío, y el creciente crepúsculo pareció fundirse en una oscura neblina la lobreguez de los árboles, robles, hayas y pinos, aunque en los valles que corrían profundamente a través de las espuelas de las colinas, a medida que ascendíamos a través del pasaje, se destacaban contra el fondo de la tardía nieve los oscuros abetos (...). En ciertas ocasiones las colinas eran tan empinadas que, a pesar de la prisa de nuestro conductor, los caballos sólo podían ir despacio.

En 1922, Friedrich Murnau (1888-1931) estrena su película *Nosferatu*, basada en la tradición romántica y gótica del vampiro, pero otorgándole a su criatura, características expresionistas, tales como la deformación y desproporción del cuerpo, y eliminando la cuestión sexual de Stoker, y transformándola en una historia más terrorífica.

Pero el Expresionismo además de recurrir al gótico, también tiene algo del Barroco.

Pensar en Barroco es pensar en lo recargado y opulento, pero sobre todo, es pensar en el concepto de los contrastes. Cuando leemos un poema de Quevedo, o cuando miramos una pintura de Rembrandt o de Caravaggio nos encontramos con un mundo de contrastes,

de opuestos. El mayor contraste proviene de la plástica, y es el que se da entre luz y oscuridad; es esto lo que usa el Expresionismo en cualquiera de las artes.

Decíamos que en *El gabinete del Dr. Caligari* predomina la atmósfera tensa, y esto es debido a la escenografía, pero también al manejo de la luz. Es inevitable no pensar en los personajes, sobre todo en Cesare que guarda un estrecho vínculo con los personajes de Burton, sobre todo, con Edward. Sus características físicas están delimitadas por el blanco y el negro, sus rostros son pálidos y sus ojos están especialmente remarcados con negro, que le dan una presencia extraña, y al mismo momento, una expresión entre viva e inerte. En esto radica parte del pensamiento expresionista: nada está totalmente muerto, ni nada está totalmente vivo, se encuentra en un proceso, que generalmente acaba en tragedia, en la muerte.

En la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976), el contraste se transforma en oposición, concretamente dos mundos opuestos: la ciudad (el mundo exterior), y el mundo subterráneo (el mundo interno). Mientras en el primero de los mundos predomina la luz, en el otro, predomina la oscuridad. Es fascinante cómo esta oposición se estrecha aún más, cuando advertimos que en la ciudad, los hombres practican el atletismo como metáfora de libertad, y en el mundo de la máquina, los obreros realizan una marcha lenta como idea de cansancio, y metáfora de opresión.

La literatura expresionista también ha abordado esta idea de contrastes entre luz y oscuridad. Tomemos como ejemplo el poema *En invierno* de G. Trakl. En la primera estrofa, el yo lírico expresa:

Un silencio habita en la negra fronda.
Reflejos de lumbre escapan de las chozas.
A ratos tintinea muy lejano un trineo
mientras la luna gris asciende lentamente.

Trakl logra el contraste entre el color negro (presagio de muerte en el contexto de este poema) y los “reflejos de lumbre”. Pero el contraste no solo es visual, sino también auditivo, en tanto contrasta el silencio (perteneciente al mismo campo semántico del color negro), y el tintineo del trineo. Lo fundamental es que entre la luz y la oscuridad, entre el silencio y el tintineo, termina predominando lo oscuro y lo silencioso, porque la lumbre y el tintineo son esporádicos, mientras que lo primero permanece todo el tiempo. No es extraño que sea así, pues la muerte es el desenlace del poema (“En los linderos, se desangra manso un venado, / y los cuervos chapotean en el charco de sangre.”).

A Trakl se le ha llamado el poeta de la muerte, de hecho Aldo Pellegrini explica:

Otros lo han llamado el poeta de la decadencia del mundo occidental (...) porque no hay duda de que esa fue idea dominante en Trakl, y se refleja en su obra, que en ese sentido se muestra como una poesía crepuscular de la desintegración del mundo. (Pellegrini, 2009: 12)

Este concepto de “poesía crepuscular de la desintegración”, queda muy claro en el oxímoron “luna gris” de este poema, ya que la luna es blanca, pero aquí aparece de color gris, que para el autor tiene una connotación negativa. Todo se desintegra y como dice el mismo Pellegrini no hay Dios que vigile, cuide e impida que suceda algo malo, por ello en el mismo poema el yo lírico expresa “Hay un tremendo cielo solitario.”, pues no hay nada, todo está sin protección, en plena soledad. Agreguemos para cerrar esta parte, que en la expresión “luna gris” converge el contraste ya planteado.

La poesía de Trakl está llena de símbolos, y dos de ellos son el venado o ciervo, y el cuervo. Si el venado simboliza lo natural, la vida, el cuervo es símbolo de muerte, de descomposición. El artista vive a través de la expresión de sus emociones un mundo propio, y a la vez un mundo colectivo, es decir, crea el mundo desde su espíritu, pero al mismo tiempo, recrea cómo es el mundo de los hombres, nuestro mundo. En este sentido, de Micheli dice: “El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. Él no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca.” (de Micheli, 1999: 80).

La imagen del cuervo aparece en varios poemas, pero tomemos el que lleva el nombre *Los cuervos*:

Al oscuro rincón se lanzan los cuervos
con áspero graznido al mediodía.
Sus sombras pasan rozando a la cierva,
y a veces se los ve en torva holganza.

En esta primera estrofa, el cuervo aparece como un elemento oscuro y dañino. Se destacan dos características: en primer lugar, se hace referencia al graznido que de por sí, es un sonido disonante y agudo, pero a ello se suma el adjetivo “áspero” que le aporta un lado terrorífico y aún más peligroso; y en segundo lugar, su actitud depredadora y violenta, pero no como un tigre, sino como ave carroñera.

Esta parte oscura de la vida, esta idea de que el mal está acechando pero aún no ha atacado, genera las ideas de incertidumbre y de violencia. En este sentido, nos recuerda al Barroco, sobre todo por el tema de la violencia, y por la ambigüedad y lo inestable del mundo. Basta recordar a *Lazarillo de Tormes* o a las pinturas

de Caravaggio (piénsese en *La decapitación del Bautista* o en *Judit cortando la cabeza de Holofernes*) donde la violencia es el motor, pero además es la violencia imprevisible, la violencia que actúa cuando el otro está indefenso (característico del animal devorador de carroña).

En relación a la ambigüedad, a la falta de certezas de este mundo, al desconocimiento sobre si acontecerá una cosa o la otra, Aldo Pellegrini afirma: “En realidad todas las cosas viven en un estado intermedio entre el ser y el no ser. El fenómeno de la incertidumbre agrega a la evidencia de un mundo corrompido, la sensación de que además es falso e inconsistente.”. En un mundo donde prima la guerra, y en el que las cosas pueden dejar de existir de un momento para otro, ¿qué certezas se brindan para construir y vivir en él?

Este planteo sobre el estado intermedio de las cosas, es lo mismo que dijimos en torno a los personajes de Cesare y Edward, cuando hablamos de esa mezcla entre lo vivo y lo inanimado.

Pero no solo Trakl elige a un ave carroñera para mostrar la violencia y la decadencia, también Kafka elige a un buitre como personaje del cuento que lleva su nombre. A continuación transcribimos el inicio de este cuento breve:

Érase un buitre que me picoteaba los pies. Ya había desgarrado los zapatos y las medias y ahora me picoteaba los pies. Siempre tiraba un picotazo, volaba en círculos inquietos alrededor y luego proseguía la obra.

Pasó un señor, nos miró un rato y me preguntó por qué toleraba yo al buitre.

-Estoy indefenso -le dije- vino y empezó a picotearme, yo lo quise espantar y hasta pensé torcerle el pescuezo, pero estos animales son muy fuertes y quería saltarme a la cara. Preferí sacrificar los pies: ahora están casi hechos pedazos.

En el fragmento queda claro lo que decíamos en relación a la violencia y sobre todo, a la carencia de defensa. De igual manera, podríamos preguntarnos por qué este hombre no huye, no intenta escapar del ataque del buitre, y evidentemente, esto se podría responder a través de lo simbólico. A este hombre lo que le falta es la posibilidad de cambiar la realidad, de modificarla, se ha resignado ante su situación, sencillamente no puede escapar. Se trata de una situación similar a la de Gregor Samsa en *La metamorfosis* (1915) que al principio no puede levantarse de su cama hasta conseguirlo con mucho esfuerzo. En ambos textos aparece el concepto de alienación.

Por otro lado, siguiendo la enorme crítica que hace Kafka del sistema político, el buitre es análogo al castillo de la novela homónima, es decir es la metáfora de la

burocracia, es el freno ante la iniciativa, es lo oscuro e indescifrable que coarta sus intenciones.

Como conclusión, podríamos aducir que la violencia que retrata el Expresionismo en algunas obras, es una violencia física que se traduce en simbólica; es decir, literalmente la violencia es presentada como física, pero en realidad, apunta hacia un sentido simbólico, ya sea a través de la alienación que aparece en Kafka o de la injusticia y locura del mundo que plantea Trakl.

La necesidad de mostrar esta violencia, esta locura del mundo, pero siempre a través de cómo lo vive el autor internamente, forma parte de la actitud expresionista. El artista expresionista no habla, grita todo lo que siente su yo ante la realidad hostil. En este sentido si hablamos de gritos, necesariamente debemos referirnos a una de las pinturas más famosas de la historia del arte: *El grito* (1893) de Edward Munch (1863-1944). Lo curioso es que cada vez que hablamos de Expresionismo solemos mencionar a Munch como ejemplo, sin embargo, este pintor así como también Van Gogh y Gauguin, son más bien postimpresionistas; ahora bien, no hay duda, que con *El grito*, Munch dio inicio al Expresionismo.

Además de manejar los colores con una técnica muy expresionista (uso de grandes pinceladas, generar una atmósfera salvaje y muy personal, por ejemplo), esta pintura se caracteriza por la deshumanización del personaje central, es decir, no queda claro si es un hombre o una mujer; pero no hay duda que se recurre a lo feo para retratar a esta figura. Esta estética de lo feo, que aparece en muchas obras artísticas del Expresionismo, se remonta al Romanticismo.

Tiene su origen principalmente en Víctor Hugo (1802-1885) y su teoría de los contrarios (recuérdese por ejemplo, el prefacio de *Cromwell*, *Notre-dame de París*, *Le roi s’amuse*), que da paso a la estética moderna. Lo feo se advierte en una variedad de obras de diversa índole, ya sea en la música a través de la *Symphonie fantastique* (poema sinfónico de 1830 de Hécctor Berlioz), o en la pintura, mediante la labor de Francisco de Goya. Entre las llamadas pinturas negras del pintor, se destacan dos: *Saturno devorando a sus hijos* (1823) y *Dos viejos comiendo sopa* (1820-23); mientras en la primera predomina lo feo en relación a lo salvaje, a lo instintivo y a lo bestial, en la segunda aparece lo feo junto a la pérdida de humanidad, al igual que ocurre en *El grito*.

Esta estética que es el santo y seña de lo moderno diría Federico Vercellone en *Estética del siglo XIX* (2004), avanza en el tiempo, y se cristaliza con el Decadentismo de fines del siglo XIX. Uno de los grandes exponentes fue Charles Baudelaire (1821-1867), quien en su famoso poemario *Les fleurs du mal* (1857) hizo una verdadera apología a lo feo o como dice María Negroni en su trabajo *Museo negro* (1999), un culto a la “belleza

manchada”. Citemos por ejemplo una estrofa de *Una carroña*:

Zumbaban las moscas sobre el vientre podrido,
del que a veces salían en negro batallón
mil larvas que fluían como un líquido espeso
por aquellos harapos que se antojaban vivos.

Con este poema asistimos a lo cotidiano, pero desde una perspectiva repugnante y asquerosa, ya que para que visualicemos la carroña, el poeta usa una serie de sustantivos (moscas, larvas, harapos, inmundicia) y adjetivos (podrido, espeso), inusuales en la poesía anterior, y que afirman la finitud de la vida a través de la descomposición. Hugo Friedrich explica este tipo de belleza citando al mismo Baudelaire: “La nueva belleza, que puede coincidir con lo feo, adquiere su inquietud mediante la incorporación de lo trivial, que deforma hasta convertirlo en algo extraño, y mediante la unión de lo pavoroso con lo demente...” (Friedrich, 1974: 59).

Baudelaire fue verdaderamente un precursor de las vanguardias, porque para él, el arte, particularmente la poesía, debía desagradar al público, debía generar un shock, es decir “épater le bourgeois”. Esta premisa es el móvil de la mayoría de las vanguardias, y que tendrá su punto máximo en el Dadaísmo. Friedrich afirma:

Baudelaire tenía todavía esta clase de principios: habla del “aristocrático placer de desagradar”, llama a *Les fleurs du mal* “apasionada afición a la oposición” y “producto del odio”, celebra que la poesía provoque un “ataque de nervios”, y se jacta de irritar al lector y de que este no le comprenda. (Friedrich, 1974: 60).

No es extraño entonces que Adorno en *Teoría estética* (1971) al referirse al arte del siglo XX, y especialmente a las vanguardias, diga que se trata de un arte de la irritación.

En su poesía, Trakl también evidencia este gusto por lo excéntrico, por lo raro. En el poema *Los malditos* encontramos una gran cantidad de elementos propios de la literatura decadente, de hecho curiosamente el poema pareciera hacer alusión al grupo de “poeta malditos” (Baudelaire, Rimbaud y Verlaine). En el texto lo decadente aparece a través de imágenes difusas, insólitas, un tanto irracionales que recuerdan a Rimbaud, y sobre todo al Surrealismo:

Un nido de serpientes de color escarlata
se encrespa perezoso en su convulso vientre.
Los brazos sueltan algo fenecido
que circunda la tristeza de una alfombra.

Aldo Pellegrini considera a Trakl como un presurrealista, y aduce en relación a esto: “Así ese mundo tan

lleno de descripción de cosas reales es en realidad un mundo de pesadilla. Nadie ha descrito con tanta aproximación la realidad y al mismo tiempo su carácter fantasmal.” (Pellegrini, 2009: 26)

Se aprecia lo decadente, en la presencia de un personaje de la calle, especialmente la imagen de la prostituta (Trakl se refiere a Sonia, una prostituta que conoció y que él bautizó así, por evocarle a la Sonia de *Crimen y Castigo* de Dostoievsky); también el uso de la sinestesia como figura retórica hace gala en este poema (*En la oscuridad de los castaños ríe lo rojo*). La adhesión a la estética de lo feo, característico del Decadentismo, se observa en la siguiente estrofa:

(...) La húmeda frente se inclina helada y pálida
sobre inmundicia, donde revuelven las ratas
salpicadas por la tibia luz escarlata de los astros.
En el jardín caen blandamente manzanas con
ruido sordo.

Nuevamente, Trakl toma un animal propio de la podredumbre, de lo que se encuentra en descomposición, en este caso, la rata. Citemos parte del poema *Las ratas* en donde continúa con lo feo, y maneja los sonidos como forma de crear la atmósfera espectral y decadente (el total silencio se rompe con el sigiloso caminar y el chillido de las ratas que esperan con ansias devorar el mundo):

(...) Un silencio mora en las ventanas vacías,
cuando emergen sigilosamente las ratas

y silbando corren de un lado a otro
y arrastran tras ellas un vaho asqueroso
procedente del interior de la letrina
que un rayo lunar estremece espectralmente.

Y chillan de codicia como si estuvieran locas
e irrumpen en la casa y los graneros (...)

Lo feo en el Expresionismo está plasmado principalmente a través de la deformación de la realidad (como se visualiza en la pintura de Munch), y por medio del manejo de los colores que producen un mundo propio, distinto al de los demás, y por lo tanto, con una cierta aura irreal. Mario de Micheli explica que “se trataba de hacer presión sobre la realidad para que de ella manase su latente secreto. En este hacer presión está el origen típico de la deformación expresionista.” (de Micheli, 1999: 82).

El mundo expresionista es un mundo lleno de confusiones, de caos, de latentes emociones, de símbolos universales, pero sobre todo, individuales. Es un ver-

dadero crisol de mezclas y contrastes, de fragmentos y no de unidades. Aldo Pellegrini dice que en la poesía de Trakl “confluyen imágenes sin relación aparente entre sí (...) para formar un ensamblado de elementos dispares, al que los críticos alemanes designan con el nombre de poema en mosaico” (Pellegrini, 2009: 14). Para entender veamos un fragmento del poema en prosa *Conversión del mal*:

Otoño: negros pasos en el linde del bosque; instantes de mudo aniquilamiento; bajo el árbol desnudo vela la frente del leproso (...) Entre los avellanos, el verde cazador destripa un ciervo. Humean sus manos con sangre, mientras la sombra del animal gime en el follaje por sobre los ojos del hombre, pardo y silencioso; el bosque. (...) Del estanque estrellado saca el pescador un gran pez negro, el rostro rebosante de crueldad y locura. (...)

En este pasaje se da una sucesión de imágenes, pequeños instantes que parecieran no tener relación, no obstante, el punto de conexión se encuentra en la expresión que cierra este fragmento: “...el rostro rebosante de crueldad y locura.”. Todo es muerte, porque el mundo es irracionalidad y crueldad. No nos debe extrañar que el poema sea una sucesión de piezas, si el mundo no es otra cosa que pedazos. El pintor Kandinsky, quien llevó al Expresionismo hacia lo abstracto, dijo en algún momento: “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos”, o sea si el mundo está roto, es imposible no enfrentarnos ante un arte hecho pedazos.

Trakl construye ese “mundo” a través de símbolos que son recurrentes en toda su obra poética. El poema comienza con “Otoño” y luego le sigue una suerte de definición de lo que para él es el otoño: “negros pasos en el linde del bosque; instantes de mudo aniquilamiento; bajo el árbol desnudo vela la frente del leproso.”. La presencia del color negro en su poesía siempre simboliza la muerte y la destrucción, y a veces –como en este caso- aparece junto al bosque, que se asocia a lo oscuro, al silencio, a lo violento y a la sensación de espanto. Dos imágenes completan la idea: “mudo aniquilamiento” y “bajo el árbol desnudo vela la frente del leproso”. La primera imagen, afirma el concepto de muerte, pero agrega la noción de la muerte en soledad, en silencio, de hecho el silencio es en general el último personaje que aparece en la poesía del autor, es quien lo devora todo. La segunda imagen, hace referencia a la desprotección, a la falta de defensa (“árbol desnudo”) tema del que ya hemos hecho alusión cuando hablamos del cuento de Kafka; finalmente, aparece la lepra como símbolo de la corrupción, equiparable al “verde cazador” que aparece más adelante en el fragmento (contracara del ciervo). En síntesis, el otoño es declinación, es el crepúsculo de la vida. Para dejar explícito qué pensaba

el poeta acerca del mundo, Pellegrini cita una carta de Trakl a Erhard Buschbeck, fechada en octubre de 1912, en la que él dice: “Cuánto mal en el mundo, locura en el mal, y gente en la locura” (Pellegrini, 2009: 22).

Si tuviéramos entonces que hacer una pintura de un poema de Trakl, predominaría el color negro, e incluso el escritor repite en varias ocasiones la expresión “negra podredumbre”. Esta estética “paint it black”, se ve en la producción de varios artistas, ya sea en pintura como en el cine. En el monólogo de Gregor de *La metamorfosis*, se presenta la imagen de la niebla como metáfora de lo oscuro, y sobre todo, de tensión y opresión, pues salir al mundo externo es volver a la cárcel o por lo menos ir a una cárcel diferente a la de la habitación, al mundo del trabajo alienante:

En aquellos momentos dirigía su mirada hacia la ventana, en la medida de lo posible, pero, desgraciadamente, la vista de la niebla matinal, que ocultaba incluso el otro lado de la estrecha calle, no le inspiraba ningún ánimo ni optimismo. “Ya son las siete”, se dijo cuando el despertador dio la hora otra vez. “Ya son las siete y todavía hay niebla”. Y se quedó un rato sosegado, respirando débilmente, como si esperara, quizá, que con aquella calma se volvieran a repetir las circunstancias lógicas y naturales de todos los días.

Pero la existencia de la niebla como metáfora, no es la primera vez que se usa, pues en la novela victoriana *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson (1850-1894), también emerge la niebla. Podría pensarse que el autor busca caracterizar a Londres, lo cual en parte es cierto, pero también es para crear un paisaje turbio, lleno de misterio, y que en la medida que Utterson se aproxima al lugar en donde vive Hyde, lo oscuro se vuelve más lúgubre y espeluznante.

(...) mientras el coche avanzaba lentamente de calle en calle, Utterson podía contemplar una sorprendente diversidad de tintes y matices crepusculares: reinaba allí la oscuridad como en la hora más tardía del atardecer; más allá se encendían destellos de un castaño intenso, como el resplandor de un extraño incendio; y ahí, por momentos, la bruma se desgarraba y un lívido de luz diurna brillaba entre los danzantes girones de niebla.

La niebla funciona como símbolo de la personalidad siniestra de Hyde, es decir lo interno del personaje se vuelve una manifestación externa. Es importante señalar además una característica del Expresionismo que subraya Guillermo de Torre, y es que la crudeza se vuelve crueldad, y es eso lo que sucede con Jekyll y Hyde: la crudeza del espíritu de Jekyll se transforma en un personaje cruel como lo es Hyde.

Por otro lado, un tema insistente del Expresionismo es el del tiempo, pero no en un sentido metafísico, sino como mecanización de la vida, como resultado de la vida industrial. *La metamorfosis* es quizás uno de los textos en el que más se problematiza la idea del hombre que trabaja sin sentido, porque su vida es absurda, marcada por la rutina. La sola idea de llegar tarde al trabajo produce nervios y ansiedades, prácticamente es entrar en pánico (bastaría recordar al conejo de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) de L. Carroll para entender esta excesiva preocupación por el tiempo).

Pero no solo en Kafka, también en *Metrópolis* se observa lo mecánico del trabajo, que visualmente queda estampado a través de la marcha acompasada de los obreros. Esta imagen siempre nos remite al video de la canción *Another brick in the Wall* (1979) de Pink Floyd, que si bien no tiene características expresionistas, y además se trata de una crítica a la educación, en el fondo, hace referencia a dos conceptos: la noción de que todas son piezas iguales (no son más que ladrillos de una pared), y la deshumanización. Tanto los hombres de *Metrópolis* como los estudiantes de la canción, parecen todos iguales, y la forma en que caminan o sus rostros -en el caso del videoclip- hacen que pierdan sus rasgos humanos. H. Friedrich explica que para Ortega y Gasset la deshumanización

(...) se manifiesta en el abandono de los estados sentimentales naturales, en la inversión del orden jerárquico previamente válido entre el objeto y el hombre, situando ahora al hombre en el lugar inferior; y en la representación del hombre desde un ángulo que le deja parecerse lo menos posible a un hombre. (Friedrich, 1974: 219)

En conclusión, los hombres no son más que máquinas, o piezas de una gran máquina.

El héroe de un texto expresionista, por ejemplo Gregor Samsa, sería lo que Baudelaire catalogó como héroe moderno. Para el poeta francés, el héroe moderno es un personaje de la vida real que ha renunciado a la vida, por la misma rutina, la misma vida mecánica, producto de la industrialización y de la división del trabajo; es un personaje que no encuentra sentido a la vida, está alienado. La Modernidad es una época de angustias y de tristezas, y el paroxismo de esta época es la guerra.

G. Trakl como muchos escritores de aquel entonces, estuvo en la guerra, no como soldado, sino como farmacéutico en la sanidad del ejército austríaco. Vivir la guerra tan de cerca, asistir a tantos soldados que murieron en sus brazos, lo vuelven aún más, un poeta de la muerte. En Grodek, ciudad de Galitzia (Polonia), tuvo lugar una de las batallas de la Primera Guerra Mundial.

Estando allí Trakl, escribió uno de sus últimos poemas, *Grodek*. A continuación citamos fragmentos del poema:

Al anochecer retumban en los bosques otoñales
las armas mortíferas, en las llanuras doradas
y en los lagos azules, por los que un sol
sombrió rueda. La noche envuelve
a los guerreros moribundos, el salvaje lamento
de sus bocas despedazadas.
Pero sigilosamente confluyen hacia el pastizal
rojas nubes en las que mora un Dios colérico,
la sangre derramada y un frío lunar;
todos los caminos llevan a la negra podredumbre.
(...) La ardorosa llama del espíritu se alimenta
hoy de
un dolor más tremendo:
los nietos no nacidos.

Hay tanto para decir de este poema, pero nos limitaremos a señalar algunos aspectos. En primer término, el poeta retoma la imagen del otoño que es análoga a la del anochecer. En segundo lugar, es magistral el manejo de las imágenes auditivas que crean un ambiente hostil, violento y desesperante: “Al anochecer retumban (...) las armas mortíferas”, “el salvaje lamento de sus bocas despedazadas”. Particularmente esta imagen es de una potencia tal que hace palpable la situación, al punto que el “lamento” se vuelve un grito de los soldados, pero también del mismo poeta como forma de solidaridad.

La gran cuestión del Expresionismo, y a la que ya hemos hecho mención, es el uso de los colores. Se trata de una herencia directa del Fauvismo, cuestión que Mario de Micheli esclarece muy bien:

(...) la pintura se convierte para ellos en un modo de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus propias emociones. (...) “Los colores –escribía Derain– eran para nosotros cartuchos de dinamita”. Dicho de otro modo, querían trasladar las sensaciones al lienzo con el máximo de explosividad y de brutalidad. (de Micheli, 1999: 70)

Trakl en este poema usa el negro del que ya hemos hablado suficiente, pero también del azul, el dorado y el rojo. El azul –dice Pellegrini– está vinculado a veces con lo sagrado, pero en este caso simboliza lo oscuro, en tanto es el componente de la luz más próximo a la oscuridad, y por ello también se vincula con el silencio, pero no con un tinte negativo, sino como elemento de la naturaleza. Lo mismo ocurre con “llanuras doradas”, en donde la luz del dorado es opacada por el retumbar de las armas.

Finalmente el rojo, es aquello que se consume, lo

que arde y deja de ser, o sea, es el color de lo que desaparece (“sangre derramada”); pero también el rojo es símbolo de violencia, de ira, ya que el poeta expresa “rojas nubes en las que mora un Dios colérico”, las nubes son el espejo de lo que ocurre en la tierra, son el espejo de la sangre derramada, pero son el hogar de la ira de Dios.

En el uso que hace Trakl de los colores, existe una reminiscencia de uno de los poetas que el austríaco admiraba: Arthur Rimbaud (1854-1891). Citamos un fragmento de su famoso soneto *Vocales*:

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,
(...) A, negro corsé peludo de las moscas deslumbrantes
que zumban en torno a pestilencias crueles,
(...) I, púrpuras, sangre escupida, reír de hermosos labios
en la cólera o en las borracheras penitentes; (...)

Como podemos ver, independientemente de las vocales, el color negro es asociado a las moscas, a lo podrido, de la misma manera que en Trakl es equivalente a la descomposición. El rojo funciona con la misma significación: es la sangre, pero también la cólera, la ira, la pasión y la violencia.

Grodek finaliza con el dolor más grande: la pérdida de los no nacidos. Es la pérdida de una nueva generación, del futuro, y sobre todo de la esperanza de un mundo diferente. Nos recuerda mucho a los versos finales del poema XXVII de José Martí de *Versos sencillos* (1891), en donde lo importante no es quién es la niña, sino que es la posibilidad que muera un niño, por lo tanto, es la muerte del mañana:

(...) Y después que nos besamos
como dos locos, me dijo:
“¡Vamos pronto, vamos, hijo,
la niña está sola: vamos!

Leer el poema de Trakl es mirar el tríptico *Der Krieg* (*La guerra*, realizado entre 1929 y 1932) de Otto Dix (1891-1962). El pintor pertenece a lo que sería el Post-Expresionismo, más conocido como Nueva objetividad, y entre sus trabajos se encuentran una serie de grabados relacionados con los horrores de la guerra, pero se destaca este maravilloso tríptico realizado en madera. En él, vemos las “rojas nubes”, las “bocas despedazadas”, las “cabezas sangrantes” y “la negra podredumbre”. De hecho el tríptico concluye con la imagen del cuerpo ya enterrado, es decir del cuerpo en descomposición. Más allá de esto, lo importante es que

cuando uno termina de leer la poesía de Trakl, confirma las palabras que dijo Rilke en 1917: “la poesía de Trakl es para mí el más conmovedor de los lamentos ante un mundo imperfecto”.

Hemos llegado al final de este trabajo, y con él hemos querido caracterizar al Expresionismo, entender cómo funciona, qué técnicas usa y qué temas toca, pero sobre todo, hemos querido entender que en él convergen una serie de estilos y movimientos de su pasado. Su presente, es el mundo que ha inventado por sí mismo, que lo hace diferente al ayer, que lo hace único. Su filosofía contra natura, su deformación del mundo y su expresión desde el adentro quedarán siempre en la memoria del arte.

Bibliografía

- De Micheli, Mario (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- De Torre, Guillermo (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia (Tomo I)*. Madrid: Guadarrama.
- Baudelaire, Charles (2003). *Obra poética completa*. Madrid: Akal.
- Friedrich, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Kafka, Franz (2016). *El castillo*. Madrid: Cátedra.
- Kafka, Franz (2005). *La metamorfosis*. Madrid: Akal.
- Martí, José (2004). *Obra poética*. Madrid: Edaf.
- Rimbaud, Arthur (2003). *Poesía (1869-1871)*. Madrid: Alianza.
- Stevenson, Robert Louis (2010). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Colihue.
- Stoker, Bram (2016). *Drácula*. Madrid: Alianza.
- Trakl, Georg (2009). *Poemas*. Buenos Aires: Corregidor.